



**HAL**  
open science

# Le traitement esthétique de l'homosexualité dans les oeuvres décadentes face au système médical et légal : accords et désaccords sur une éthique de la sexualité

Romain Courapied Courapied

## ► To cite this version:

Romain Courapied Courapied. Le traitement esthétique de l'homosexualité dans les oeuvres décadentes face au système médical et légal : accords et désaccords sur une éthique de la sexualité. Littératures. Université Rennes 2, 2014. Français. NNT : 2014REN20038 . tel-01127446

**HAL Id: tel-01127446**

**<https://theses.hal.science/tel-01127446>**

Submitted on 7 Mar 2015

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

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



**THESE**  
*sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne*  
pour obtenir le titre de  
**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2**  
*en littérature française*  
**Ecole doctorale Arts, Lettres et Langues**

présentée par  
**Romain Courapied**  
Laboratoire du CELLAM (EA 3206)

**Le traitement esthétique  
de l'homosexualité dans  
les œuvres décadentes  
face au système  
médical et légal :  
accords et désaccords sur  
une éthique de la sexualité**

**Thèse présentée le 15 décembre 2014  
sous la direction de M. Steve Murphy**

devant le jury composé de :

**M. Jean-Nicolas Illouz**  
Professeur à l'université Paris 8, Vincennes – Saint-Denis

**M. Steve Murphy / Directeur de thèse**  
Professeur à l'université Rennes 2

**M. Daniel Sangsue**  
Professeur ordinaire à l'université de Neuchâtel

**M. Henri Scepi**  
Professeur à l'université Paris 3, Sorbonne Nouvelle

**M. Alain Vaillant**  
Professeur à l'université Paris 10, Nanterre – La Défense







## — REMERCIEMENTS —

Je tiens à exprimer toute ma gratitude aux personnes qui ont pu participer, de près ou de loin, à l'élaboration de ce travail.

En premier lieu, comme il est de coutume mais avec un élan sincère qui dépasse de loin la simple convention, je tiens à remercier chaleureusement mon directeur de recherche, Monsieur Steve Murphy, pour son indéfectible soutien, pour l'énergie avec laquelle il a soutenu mon travail, pour le temps qu'il a passé à le lire, à le critiquer et à m'aider à l'améliorer, à le relire... Je lui suis reconnaissant de m'avoir inspiré un certain goût du risque, qui n'est autre que le risque de penser, et de m'avoir laissé toute latitude dans les expérimentations théoriques et méthodologiques que j'ai cru devoir utiliser pour achever cette étude qui, je le crois, me ressemble. Il est certain que je n'aurais pu, sans lui, espérer maintenir l'équilibre entre la recherche d'une justesse et l'engagement dans la pensée, qui me tenaient à cœur dès les prémices de ce travail. C'est à lui que je dois le peu de succès que j'ai eu à satisfaire à cette attente.

Je remercie mes relecteurs et amis pour leur regard attentif et enthousiaste, et le soutien sans faille qu'ils m'ont apporté jusqu'au bout : Aurélie Adler, Benjamin Allibert, Clément Auger, Clarisse Bailleul, Marie Bulté, Cécile Brochard, Gaëlle Debeaux, Nawelle Lechevalier-Bekadar, Aurélie Palud et Jeanne Vauloup. Liste à laquelle s'ajoutent Séverine Leroy, Cécile Maudet et Nicolas Salliou pour les séjours d'écriture qu'ils ont rendus possibles. Mes collègues et amis de l'association *Adhoc* et du laboratoire ALEF, que je ne peux pas tous citer mais que je n'oublie pas, avec qui j'ai souvent travaillé à des questions transversales qui se sont présentées comme des aventures intellectuelles stimulantes et le moyen de ne pas m'enfermer dans un sacerdoce.

Je remercie, enfin, ma famille, mes amis proches, pour la constance de leurs encouragements, leur bienveillance et leur confiance, sans lesquels il ne m'aurait pas été possible d'aboutir.



“Ah, je me moquai bien des sages et des justes !  
Crime contre nature, diraient-ils ! Contre quelle  
nature ? Ma vie entière n’avait-elle pas été un  
crime contre ma nature à moi ?”

Georges Eekhoud, « Le tribunal du chauffoir », *Le Cycle patibulaire*

Ton silence ou ta parole décidera à présent de ta  
propre destinée d’homme et, punition ou  
bénédictio, te guidera jusqu’au-delà de la vie.  
Écris, bon Dieu ! Ou soit jugé, et accablé de  
remords pour l’éternité.

Heinrich Hössli, *Eros, die Männerliebe der Griechen*

Outre que je fus troublé par ce scénario que tout  
concourait à me faire tenir pour le *mal*, avec  
tout le charme qu’une telle idée comportait,  
j’entendis dans la salle deux personnages en  
habit – très grands, très athlétiques – échanger  
en sortant la réflexion suivante sur l’acteur qui  
jouait le rôle de Narcisse : “Il est beau, mais pas  
tout à fait assez musclé.” D’après leur allure, je  
vois très bien, maintenant, que ces gens étaient  
simplement des homosexuels. À cette époque,  
ignorant même ce qu’est l’homosexualité, je les  
baptisai des « esthètes ». Mais je fus longtemps  
hanté par l’idée qu’il y avait là quelque chose de  
*pervers*, et je pris conscience de l’existence de  
tout un monde à côté, d’un domaine défendu,  
taboué, « érotique », ainsi que me le prouvait  
cette scène que des raisons mystérieuses avaient  
fait censurer.

Michel Leiris à propos du conte « Narkiss » de Jean Lorrain, *L’Âge d’homme*





# — INDICATIONS DE PRESENTATION —

## *Référencement*

Les œuvres décadentes étant encore assez peu rééditées nous avons opté, dans la majeure partie des cas, pour la citation à partir des éditions originales. Elles sont, pour un bon nombre d'entre elles, accessibles sur le site Gallica.bnf.fr, bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France.

## *Renvois et annexes*

Afin de faciliter les lectures thématiques ciblées, des renvois sont régulièrement proposés dans les notes de bas de page, soulignés en gras. Les liens aux annexes sont indiqués selon le même procédé.



# — SOMMAIRE —

<b>Remerciements .....</b>	<b>5</b>
<b>Indications de présentation .....</b>	<b>9</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>17</b>
Point de départ.....	17
Norme et marges : la loi du nombre.....	22
Nosologie des comportements sexuels.....	28
La « littérature homosexuelle » existe-t-elle ? .....	34
La question de l'intention en littérature .....	38
Sexualité minoritaire, Littérature mineure.....	42
Le mouvement décadent : naissance et périodisation .....	47
L'engagement ambigu des écrivains de la Décadence.....	54
Structuration de l'étude et définition du <i>corpus</i> .....	60
<b>Première partie :</b>	
<b>Épistémologie de l'homosexualité dans les discours fin-de-siècle.....</b>	<b>67</b>
<b>Chapitre premier — Fortune et déshérence de l'expertise médico-légale .....</b>	<b>69</b>
1.1 — L'outrage public à la pudeur .....	74
1.2 — Le physique ambivalent du pédéraste : entre préciosité suspecte et animalité.....	82
1.3 — La prostituée et le pédéraste .....	91
1.4 — Le « vice aristocratique » soumis au chantage .....	98
1.5 — Le charme des assassins .....	103
<b>Modélisation fictionnelle :</b>	
<b>Jean-Louis Dubut de Laforest : la pathologie à l'œuvre .....</b>	<b>115</b>
<b>Chapitre 2 — Du bon usage des confessions des invertis .....</b>	<b>129</b>
1.1 — Cryptographie et caviardage.....	131
1.2 — Pseudonymie.....	133
1.3 — Construction du discours d'autorité.....	135
1.4 — Valeur commune de la méthodologie expérimentale .....	137
1.5 — La « répulsion instinctive » de Zola : trouble anecdotique ? .....	138
1.6 — Où en parle-t-on ? Le personnage de Baptiste dans <i>La Curée</i> .....	140
1.7 — La construction des stéréotypes est inhérente à toute classification .....	141
1.8 — La confession est-elle une méthode vicieuse ?.....	143
1.9 — Postérité.....	145
<b>Modélisation fictionnelle :</b>	
<b>Dubarry ou l'affirmation d'une <i>scientia sexualis</i> du mâle.....</b>	<b>147</b>
<b>Chapitre 3 — Les conceptions de l'amitié virile .....</b>	<b>155</b>
1.1 — Divergences entre Saint-Paul et Raffalovich dans la classification des comportements.....	161
1.2 — Divergence méthodologique : critique du bien-fondé de la cure homosexuelle .....	166
1.3 — De l'usage de la littérature dans la théorisation de l'homosexualité.....	169
1.4 — La question du vice étranger.....	175
1.5 — Les progrès ethnologiques.....	182
<b>Modélisation fictionnelle</b>	
<b>Achille Essebac : la misogynie au service de l'amitié idyllique .....</b>	<b>185</b>

## Seconde partie :

### L'esthétique décadente et ses implications éthiques.....203

#### Chapitre premier — Réversibilité décadente : entre pessimisme et fumisterie ..... 205

1. Structuration de la pensée et de la faculté d'agir dans le rapport au temps ..... 206
  - 1.1 — Le pessimisme des temps de Décadence : une fiction théorique à discuter ..... 206
  - 1.2 — Les enjeux d'une opposition entre temps linéaire et temps cyclique ..... 213
  - 1.3 — Fréquence du cycle temporel : d'une différence à établir entre époque et période ..... 219
2. Le temps des grands renversements..... 223
  - 2.1 — L'énergie du désespoir : vertu du pessimisme..... 226
  - 2.2 — D'extravagants poseurs..... 230
  - 2.3 — D'incorrigibles mystificateurs ..... 235

#### Chapitre II — L'écriture transgressive ..... 243

1. Usages du scandale..... 243
  - 1.1 — De la censure préalable à la divulgation de masse ..... 243
  - 1.2 — L'usage sati(y)rique de la révélation du scandale ..... 248
  - 1.3 — L'intention subversive, l'autocensure inconsciente..... 252
2. L'écriture *pharmakon* : à propos d'une chronique de Jean Lorrain jugée en correctionnelle pour outrage aux mœurs ..... 261
  - 2.1 — Une pétition de principe : la morale de l'art, c'est le style..... 263
  - 2.2 — Le dilettantisme et le vice de forme..... 268
  - 2.3 — Contenus de l'écriture *pharmakon* ..... 274
  - 2.4 — En guise de conclusion..... 281

#### Chapitre III — Théories de l'artificiel et artifices rhétoriques ..... 283

1. Entrée en matière autour d'une lecture de *Lanterne magique* (1900) de Jean Lorrain..... 285
  - 1.1 — Décadence de l'idée de progrès et éloge de l'illusion ..... 285
  - 1.2 — De la *mimesis* réaliste à l'affabulation décadente..... 289
  - 1.3 — Le goût de l'incohérence ..... 294
2. Comportements artificiels ou artificieux..... 298
  - 2.1 — L'échec de la vertu ..... 298
  - 2.2 — L'écriture et les masques ..... 302

## Troisième partie :

### Mythes et symboles d'une homosexualité décadente.....315

#### Chapitre premier – L'androgynie décadent : pour un nouveau langage des genres..... 317

1. L'androgynie comme instabilité textuelle..... 317
  - 1.1 — L'enchâssement référentiel : l'identité insaisissable de l'androgynie..... 318
  - 1.2 — L'androgynie comme unité divisible ou dualité unifiée ..... 322
  - 1.3 — Paronymie des paires onomastique : structure en miroir du masculin/féminin ..... 327
2. Pouvoirs de l'androgynie ..... 336
  - 2.1 — La remise en cause du genre : modernité de l'androgynie décadent..... 337
  - 2.2 — La chair et l'esprit : de l'hermaphrodisme à l'androgynomorphisme..... 340
  - 2.3 — Obsession pour l'éphèbe : le saut de l'ange ..... 351
  - 2.4 — Le phénomène climatérique : pouvoir homosexuel ? ..... 358

<b>Chapitre II — Florales décadentes : le langage allusif .....</b>	<b>366</b>
1. Un florilège de dégradations symboliques .....	366
1.1 — Premier principe : la fleur fascine et nous dissimule la présence sourde du mal.....	369
1.2 — Second principe : la fleur pousse sur un terrain délétère .....	372
1.3 — Troisième principe : les fleurs qui prolifèrent et s'épanouissent sont d'une vitalité menaçante .....	378
1.4 — Quatrième principe : l'horticulture est une passion dangereuse...et souvent jubilatoire ...	382
1.5 — Cinquième principe : la fleur qu'on coupe est une menace de castration.....	392
1.6 — Sixième principe : le paysage est propice à la délectation morose et à la nostalgie du <i>locus amœnus</i> .....	394
2. La fleur antiphysique (champ chromatique) .....	397
2.1 — La fleur-hapax comme code homosexuel et décadent (O bleu).....	400
2.2 — Nuances déviées, déviations nuancées (U vert, rayon violet de Ses Yeux) .....	407
2.3 — Ombres du mâle (A noir, E blanc).....	414
<b>Chapitre III — Narcisse au miroir : le langage spéculaire.....</b>	<b>422</b>
1. Reprises et dégradations du mythe .....	425
1.1 — Variations autour du mythe de Narcisse .....	426
1.2 — Aimer l'infâme qu'on trouve en soi .....	434
2. <u>Narcisse : dédoublements de soi</u> .....	439
2.1 — Jeux de doubles .....	439
2.2 — Autocitations et autoréférences .....	444
<b>Conclusion .....</b>	<b>449</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>467</b>
<b>Annexes .....</b>	<b>488</b>
<i>Annexe A</i> : Jean-Louis Dubut de Laforest, « Le cas de Lady Warsmouth », tableau des variantes .....	488
<i>Annexe B</i> : Docteur Paul Garnier, « Bifidité », <i>Hygiène de la génération. Anomalies sexuelles     apparentes et cachées</i> , Paris, Garnier frères, 1891, p. 103.....	490
<i>Annexe C</i> : Tableau synoptique (non-exhaustif) des principaux procès littéraires de la seconde moitié du XIX <sup>ème</sup> siècle.....	491
<i>Annexe D</i> : D <sup>r</sup> Saint-Paul, « Enquête sur l'inversion sexuelle. Questionnaire-plan », <i>Archives d'Anthropologie Criminelle, de criminologie et de psychologie normale et pathologique</i> , t. 9, 1894, p. 105-108. ....	496
<i>Annexe E</i> : D <sup>r</sup> Lauptz, « Lettre au Professeur Lacassagne », <i>Archives d'Anthropologie Criminelle, de     criminologie et de psychologie normale et pathologique</i> , t. 24, 1909, p. 693-696.....	499
<i>Annexe F</i> : Ophélius/Ophélie, appareillage critique .....	503
<i>Annexe G</i> : Autocitation chez Jean Lorrain. <i>Monsieur de Phocas</i> , Paris, Ollendorff, 1901, p. 142-146.....	507









# — INTRODUCTION —

## *Point de départ*

À la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, la construction d'un savoir psychopathologique sur les sexualités minoritaires s'élabore peu à peu et conduit à l'émergence de nouveaux dispositifs de régulation des comportements, réduisant la nécessité d'un recours systématique aux mécanismes répressifs. La thèse de Michel Foucault exposée dans la *Volonté de savoir*, premier tome de son *Histoire de la sexualité*<sup>1</sup>, décrit la construction d'un *dispositif de sexualité* en expansion depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle, se superposant à ce qu'il nomme le *dispositif d'alliance* sans le recouvrir entièrement. Le dispositif d'alliance, qui pourrait être brièvement décrit comme une structuration familiale des comportements sexuels chargée d'épouser les contours définis par la loi (par l'intermédiaire notamment du contrat de mariage, garantissant la fidélité, la filiation, la transmission du patrimoine, etc.), permet de distinguer le domaine de l'autorisé et celui de l'interdit et décourage les comportements dissidents sur un mode répressif. Le modèle émergent du dispositif de sexualité, quant à lui, se focalise sur le corps et sur les actes individuels en multipliant les points d'ancrage d'un contrôle devenu diffus. Michel Foucault analyse alors la prolifération des discours sur le sexe au XIX<sup>ème</sup> et l'injonction médicale à dévoiler les actes qui demeuraient jusqu'alors cachés (ce qu'il décrit comme une méthode de la confession et de l'aveu). Chaque comportement sexuel est nommé, étudié, indexé, de mieux en mieux connu sous l'effet d'une parole peu à peu libérée et, par conséquent, moins susceptible d'une prise en charge par les instances juridiques<sup>2</sup>. Les médecins récoltent les témoignages d'homosexuels, matériau précieux qui, sous l'effet de l'interprétation scientifique, illustre diverses thèses qui se rejoignent sur la définition de critères de l'anormalité. Dans un article publié en 1987, « Autobiographie et homosexualité

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, *La volonté de savoir, Histoire de la sexualité*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994 [1976].

<sup>2</sup> Nous verrons cependant que du point de vue des actes, une séparation stricte est exigée entre ce qui relève du public et ce qui relève du privé. L'outrage public à la pudeur embrasse un large domaine d'action, **cf. infra, p. 74.**

<sup>3</sup> Philippe Lejeune, « Autobiographie et homosexualité au XIX<sup>ème</sup> siècle », *Romantisme*, n° 56, 1987, p. 89.

<sup>4</sup> Un livre récent lui est entièrement dédié. Cf. Clive Thomson, *Georges Hérelle : archéologue de l'inversion sexuelle "fin-de-siècle"*, Paris, Editions du félin, 2014.  
<sup>5</sup> Nous verrons cependant que du point de vue des actes, une séparation stricte est exigée entre ce qui relève du public et ce qui relève du privé. L'outrage public à la pudeur embrasse un large domaine d'action, **cf. infra, p. 74.** Il s'agit de *Tares et poisons, Perversions et perversités sexuelles. Une enquête médicale sur l'inversion. Notes et documents. Le roman d'un inverti-né. Le procès Wilde. La guérison et la prophylaxie de l'inversion*, Paris, G.

en France au XIX<sup>ème</sup> siècle », Philippe Lejeune considérait ces témoignages comme les seules traces identifiables d'une littérature autobiographique homosexuelle au XIX<sup>ème</sup> siècle et concluait son étude par l'idée qu' « en plaçant le problème de l'homosexualité sur le terrain des faits, de l'observation et du raisonnement, et en faisant appel au témoignage individuel, elle [la médecine légale] a fait sortir l'homosexualité du silence, elle lui a donné la possibilité, au bout du compte, de se réapproprier le discours de la science. »<sup>3</sup> Bien qu'on puisse identifier ces biographies homosexuelles comme l'occasion d'une authentique expression du désir homosexuel, il n'est pas certain que cette occasion soit toujours saisie, et le regard que les principaux intéressés portent sur eux-mêmes est régulièrement marqué par un autodénigrement contrariant la possibilité d'une réappropriation des discours scientifiques. L'efficacité de la rhétorique médicale (celle de la médecine légale puis celle de la psychopathologie) est telle qu'elle semble, à cette époque encore, incorporer la matière intime des discours produits au cheminement nosographique. L'authenticité des témoignages ne peut en rien modifier l'usage scientifique qui en est fait : le spécialiste considère ces textes comme des documents indispensables au dessein étiologique, à l'identification des causes de la maladie. Et si, dans l'engouement analytique qui le parcourt, il s'arrête parfois à constater la réalité d'une émotion amoureuse chez les cas qu'il observe, l'empathie ne peut suffire à le détourner de la mission curative qui l'anime. Un enjeu commun, la résolution d'une défaillance mentale, continue de motiver cette production de connaissances.

Cependant, les connaissances en psychopathologie sont en perpétuelle évolution. La prolifération des discours sur l'homosexualité masculine et la prolifération des confessions testimoniales, à partir de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, permettent l'expression de multiples points de vue, parfois nuancés. On peut alors continuer d'interroger le pouvoir émancipatoire de ces récits autobiographiques qui, au-delà des commentaires médicaux qui les accompagnent et des autocensures qui les parcourent, cherchent peut-être, par endroit, à proposer des contenus exemplairement résistants. Cette résistance, Philippe Lejeune l'observe particulièrement dans un dossier de travail de Georges Hérelle (1848-1935)<sup>4</sup>, intitulé *Ms. sur la pédérastie*, qui aurait été rédigé entre 1884 et 1900. Ce travail d'un intellectuel professeur de philosophie et essayiste n'a pas été publié, mais légué à la Bibliothèque Municipale de Troyes. Dans ce manuscrit, Philippe Lejeune a découvert une « Lettre préface pour une réponse au questionnaire du docteur Laupps », document de Georges Hérelle accompagné de

---

<sup>3</sup> Philippe Lejeune, « Autobiographie et homosexualité au XIX<sup>ème</sup> siècle », *Romantisme*, n° 56, 1987, p. 89.

<sup>4</sup> Un livre récent lui est entièrement dédié. Cf. Clive Thomson, *Georges Hérelle : archéologue de l'inversion sexuelle "fin-de-siècle"*, Paris, Éditions du félin, 2014.

notes écrites en réaction à la lecture de l'ouvrage du docteur<sup>5</sup>, et affirmant la décision de ne pas céder à la tentation de lui transmettre son histoire intime. Le questionnaire de Lauphs (pseudonyme de Saint-Paul) visait à recueillir des informations sur l'homosexualité masculine ; Hérelle aperçoit qu'une idéologie médicale détournerait son texte de sa destination originale<sup>6</sup>. Philippe Lejeune conclut alors son article par la transcription de cette « lettre-préface » qui lui semble à la fois constituer un refus exemplaire du discours de culpabilité et annoncer l'entreprise autobiographique d'André Gide dont le roman, *Si le grain ne meurt* (1926) serait, selon lui, le premier témoignage littéraire assumant nommément la parole homosexuelle.

La conclusion de cet article, dont la lecture joua un rôle important dans l'initiation de notre travail, était à la fois séduisante, parce qu'elle laissait entendre que malgré le caractère précurseur des thèses médicales dans l'épistémologie de l'homosexualité, c'était bien dans le corpus littéraire qu'il fallait chercher l'expression d'une émotion amoureuse s'écartant du discours rationnel, et sujette à discussion, dès lors qu'il s'agissait d'identifier l'œuvre d'André Gide comme un exemple sans précédent. L'analyse de Philippe Lejeune est en effet tout à fait convaincante s'il s'agit de considérer *Si le grain ne meurt* comme la première entreprise autobiographique qui rassemble à la fois tous les codes du genre et évoque explicitement l'homosexualité de l'auteur. Mais elle ne doit pas oblitérer l'existence de tentatives antérieures, produites par des auteurs homosexuels qui, introduisant consciemment des éléments biographiques dans la fiction, utilisèrent les ambiguïtés génériques pour éprouver le plaisir d'écrire en testant les limites du jeu de la révélation. L'examen attentif du corpus littéraire du dernier quart du XIX<sup>ème</sup> siècle nous a permis de déceler un nombre significatif de fictions préoccupées par la question de l'homosexualité masculine. Cette question est en réalité si régulièrement soulevée qu'on peut l'identifier comme étant une préoccupation à part entière de la littérature finisécular. En effet, tandis que l'étude des minorités sexuelles devenait l'un des sujets de prédilection des savants, le personnage de l'homosexuel s'imposait, d'abord timidement, puis de plus en plus clairement, dans des textes certes parfois fort éloignés du canon littéraire, dont relèvent sans doute les œuvres gidiennes, mais proposant néanmoins des expérimentations audacieuses qui justifient pleinement qu'on s'y intéresse. Nous nous intéresserons dans cette étude aux écrivains dits de la Décadence : Jean

---

<sup>5</sup> Il s'agit de *Tares et poisons, Perversions et perversités sexuelles. Une enquête médicale sur l'inversion. Notes et documents. Le roman d'un inverti-né. Le procès Wilde. La guérison et la prophylaxie de l'inversion*, Paris, G. Carré, 1896 dont nous proposons une analyse en *infra* p. 129 *sqq.*

<sup>6</sup> À ce sujet cf. Philippe Lejeune, *art. cit.*, p. 89-91.

Lorrain, Rachilde, Georges Eekhoud, Joris-Karl Huysmans et bien d'autres. Si on ne peut parler d'un regroupement qui prendrait la forme d'une École littéraire – ces hommes et ces femmes de lettres n'ont pas élaboré de théorie commune permettant d'éclairer la parenté de leurs pratiques – il est tout de même possible de reconnaître une esthétique caractéristique. Tout l'enjeu de notre thèse a été de postuler que la présence de l'homosexualité masculine dans ces textes, loin d'être fortuite, avait un rôle à la fois esthétique et éthique à tenir, celui d'une défense de la loi de non coïncidence entre le sexe et le genre à opposer aux habitudes essentialistes. La littérature décadente entretient une fascination particulière pour ce qui relève du hors-norme, ce qui sort des normes étant à la fois inquiétant et valorisable comme exception. Une analogie semble s'établir entre l'étrangeté produite par l'inattendu d'un genre sexuel ne correspondant pas nécessairement au sexe et ce que les formalistes russes ont désigné comme une « défamiliarisation »<sup>7</sup> (parfois nommé « estrangement » ou « singularisation ») du langage littéraire qui introduit des perceptions inédites contrariant la reconnaissance des objets, créant un effet d'étrangeté au sein de nos références dans le langage ordinaire. Les décadents utilisent ainsi des monstres de toute nature qui se croisent dans les œuvres et le regard qu'on porte sur eux est rarement un regard explicitement réprobateur ; l'absence de jugement révèle même dans certains cas une forme de bienveillance. Lorsque l'homosexuel rejoint les rangs des monstruosité fin-de-siècle, c'est donc que ses particularités flattent l'imagination parce qu'elles sont effarantes autant que séduisantes. Face à l'exploration fictionnelle de ces ambiguïtés sexuelles la justice n'est pas indifférente et on observe une recrudescence des procès pour outrage aux mœurs intentés contre des œuvres appartenant aux mouvements naturaliste et décadent – fait qui nous interdit d'évacuer trop vite l'hypothèse répressive, quand bien même elle ne serait réellement agissante que dans le domaine de l'écrit. Mais les peines sont trop légères pour être réellement dissuasives et le scandale intéresse suffisamment le lecteur pour que, dans bien des cas, les ventes des œuvres incriminées augmentent sensiblement. Le contexte français demeure donc suffisamment tolérant pour autoriser l'entrée massive du « pervers » (au sens où le terme est employé à l'époque) en littérature, sous certaines conditions toutefois. Cette intronisation se fait aux prix de longs débats théoriques concernant la morale du style. Les procès de Baudelaire et de Flaubert en 1857 constituent une étape décisive dans la redéfinition progressive de l'éthique littéraire. Un nouvel argument est alors apparu, qui se formule en ces termes : dès lors qu'une esthétique est maîtrisée, l'auteur est à même d'évoquer n'importe

---

<sup>7</sup> Cf. notamment Victor Chklovski, « L'Art comme procédé » [1925] dans Tzvetan Todorov (éd.) *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965, p. 76-97.

quel sujet sans qu'un positionnement moral explicite ne soit exigé de lui. À la fin du siècle, le lien entre littérature et morale continue d'être à l'honneur à travers certains genres comme le roman de mœurs, particulièrement dans le corpus naturaliste, mais il ne caractérise pas, de prime abord, l'esthétique décadente. Pour le décadent, l'entreprise romanesque n'a plus vocation à l'exemplarité dans la représentation du monde et dans l'édification de l'humain sur son existence, mais devient le lieu d'une expression intime, faite de certaines nuances d'âmes, à la fois plus ténues et peut-être plus inattendues. Le traitement du personnage indique une tendance du roman à prôner les valeurs individuelles au dépend d'une exemplarité collective :

Si le narrateur renonce à organiser le destin de son personnage en fonction d'un message plus ou moins lisible, c'est parce qu'il dépend dorénavant du sentiment intérieur du personnage imaginaire, et que la signification de son existence se donne, de façon bien plus problématique, à l'articulation du discours du narrateur et du discours du personnage lui-même. Par ce croisement des voix, c'est l'idée même d'une « vie à soi » que le roman commence à mettre en scène comme l'un de ses thèmes essentiels.<sup>8</sup>

Il ne s'agit donc pas de dessiner une trajectoire de vie en fonction d'une morale à délivrer, mais de faire entendre la voix du personnage qui peut s'élever contre celle du narrateur, voire entrer en concurrence avec les voix d'autres personnages (la notion de roman polyphonique tel que l'envisage Mikhaïl Bakhtine n'est pas loin). S'agissant du personnage décadent il faut relever l'intensification de ce « sentiment intérieur » le conduisant au plus complet repli sur lui-même, attitude de préservation contre la Décadence. Le roman décadent est irrigué par un imaginaire de la fin et propose une fiction donnant l'image d'un monde assombri, peuplé de visions apocalyptiques. Si nous voulions donner la caractérisation la plus générale de l'écriture décadente il faudrait souligner son indifférence avouée à toute forme de *mimésis* réaliste et sa prédisposition à la recherche de formes inédites générant des sensations inédites. L'exercice consiste alors à considérer la laideur comme le lieu du plus grand écart normatif, statut qui lui donne sa qualité particulière :

La beauté (contrairement à la laideur) ne peut vraiment s'expliquer : elle se dit, s'affirme, se répète en chaque partie du corps mais ne se décrit pas. Telle un dieu (aussi vide que lui), elle ne peut que dire : *je suis celle qui suis*. Il ne reste plus alors au discours qu'à asserter la perfection de chaque détail et à renvoyer le « reste » au code qui fonde toute beauté : l'Art. Autrement dit, la beauté ne peut s'alléguer que sous forme d'une citation.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Dominique Rabaté, *Le Roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2010, p. 27.

<sup>9</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1970, p. 36.

Tout l'enjeu de la fiction décadente se tient dans le paradoxe d'une beauté surgie de la laideur, beauté d'autant plus marquante qu'elle froisse les habitudes de la perception esthétique. D'où vient également que l'esthétique n'est plus inféodée à la recherche d'une morale consensuelle, mais se construit sur des valeurs intrinsèques, en vue de produire ce *choc*. Ajoutons que cette perception en termes de beauté ou laideur est variable selon que le référentiel du lecteur est hétérosexuel ou homosexuel (ou encore autre). S'engouffrant dans la brèche ouverte par une évolution esthétique, certains auteurs incluent alors dans la fiction des personnages d'homosexuels qui n'incarnent pas le rôle repoussoir qui fut longtemps le leur, mais qui deviennent les instruments d'un certain désordre discursif, redistribuant les données textuelles jusqu'à l'expression de nouvelles conceptions éthiques et esthétiques, et qui font même parfois l'objet d'une stratégie de réhabilitation.

Avant d'écrire il faut un pré-texte, une trame mentale patiemment tissée de réflexions, parfois inconscientes, qui se préparent longtemps à l'avance. Bien avant qu'une ligne ne soit posée sur le papier le texte est en puissance, à l'état latent. Et pour que ce texte soit produit il aura fallu un élément déclencheur, une question simple le motivant très réellement, lui donnant une direction plutôt qu'une autre, au gré de menus revirements. Le point de départ qui nous poussa à écrire est le suivant : la littérature décadente a été, avant Marcel Proust et avant André Gide, le lieu d'une première exploitation réellement conséquente d'une conception moderne de l'homosexualité masculine, non plus comme évocation dissuasive du vice ou comme thématique secondaire, mais comme une véritable stratégie esthétique destinée à construire une éthique et à exprimer une émotion.

### ***Norme et marges : la loi du nombre***

Au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle, le pouvoir de régulation des comportements sexuels passe progressivement des mains des religieux à celles des juristes et des médecins. Ces derniers, qui s'allièrent parfois pour affirmer un pouvoir symbolique, comme c'est le cas avec Ambroise Tardieu et ses études médico-légales<sup>10</sup>, se faisaient l'écho de la majorité. Le comportement homosexuel qui tombait sous le coup de la loi au travers de l'acte de sodomie – l'assemblée nationale constituante dépénalise la sodomie en 1791 –, c'est-à-dire

---

<sup>10</sup> Ambroise Tardieu, *Étude médico-légale sur les attentats aux mœurs*, Paris, Baillière, 1859 [1857].

physiquement, tend à être identifié comme une constitution psychologique potentiellement analysable, mais aussi, du fait d'un processus de socialisation du phénomène<sup>11</sup>, dans les dangers qu'il représente. En effet, le fait d'aimer un homme lorsqu'on est un homme (si tant est que cette possibilité soit admise chez l'homosexuel lui-même à cette époque) devient un acte au contenu incidemment politique puisqu'il concentre un certain nombre de menaces sociales non préméditées aussi bien vis-à-vis de la famille (vice stérile, question prégnante étant donné la réalité démographique après la guerre de 1870), que de la patrie (vice étranger) ou encore dans le « class crossing », le non-respect des hiérarchies sociales (c'est ce qu'on a pu reprocher, entre autres, à Oscar Wilde lors de son procès), ou enfin comme une menace pour les valeurs viriles (l'homosexuel est un efféminé). La société doit donc construire des moyens de contrôle efficaces et, dans le courant du siècle, la justice passe peu à peu le relais à la médecine. Les discours de tous ordres véhiculent l'idée qu'il y a des individus *normaux* (répondant à la norme) et des individus *anormaux*<sup>12</sup> (agissant contre le bien social). L'anormalité module alors la question juridique de la responsabilité, introduisant l'ambiguïté quant au rapport entre l'individu jugé anormal et l'infraction :

On est passé du problème juridique de l'assignation de responsabilité à un tout autre problème. L'individu est-il dangereux ? Est-il accessible à la sanction pénale ? Est-il curable et réadaptable ? C'est-à-dire que ce sur quoi désormais devra porter la sanction pénale, ce n'est pas un sujet de droit reconnu responsable, c'est un élément corrélatif d'une technique qui consiste à mettre à part les individus dangereux, à prendre en charge ceux qui sont accessibles à une sanction pénale, pour les curer ou les réadapter.<sup>13</sup>

L'homosexualité n'est donc plus, à proprement parler, un crime, mais une anomalie à circonscrire et soigner ; en ce sens elle n'est plus défendable. On mesure alors la difficulté qu'il peut y avoir à aborder l'homosexualité dans un texte puisque le discours de ce texte, sauf à adopter le point de vue moralisateur, sera naturellement délégitimé comme à la fois irresponsable et déviant. Bien qu'apparaisse la possibilité de construire une identité homosexuelle, s'ébauche également le mécanisme d'une oppression délicate consistant à

---

<sup>11</sup> À ce propos Régis Révenin écrit : « L'homosexualité *largo sensu* a évidemment existé avant l'invention et la diffusion du mot "homosexualité" dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, mais l'homosexualité *stricto sensu*, définie comme étant l'une des formes historiques qu'ont revêtues les relations sexuelles et/ou affectives entre hommes à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, mettant en exergue une "identité" sexuelle nouvelle et spécifique soumise au pouvoir discursif de la médecine, de la police, de la justice et de l'Eglise, est très vraisemblablement née au XIX<sup>ème</sup> siècle. » (Régis Révenin, *Homosexualité et prostitution masculine à Paris (1870-1918)*, Paris, l'Harmattan, 2005, p. 10).

<sup>12</sup> Cf. Michel Foucault, *Les anormaux*, Paris, Seuil, coll. « Hautes Études », 1999 [cours au collège de France, 1975].

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 24.



accentuer une particularité pour en faire un stigmaté. À la fin du siècle, ce terme de « stigmaté » est régulièrement utilisé par les défenseurs des thèses de la dégénérescence (Morel, Nordau), qui s'en servent pour désigner l'ensemble des signes qui la prouvent. Aujourd'hui, le terme est utilisé en sociologie, étudié notamment par Erving Goffman<sup>14</sup> qui le définit comme le moyen de désigner le statut social dissident d'un individu, mécanisme redoutable par lequel on tente de ramener cet individu dans ce qu'on considère être le *lieu* de la normalité. C'est oublier un peu vite que la normalité n'a pas de lieu assignable : on pourrait reconnaître en chacun le stigmaté d'une dégénérescence ou celui d'une dissidence. L'ostracisme qu'on fait subir au stigmatisé est donc le fruit d'un imaginaire, celui du plus grand nombre, qui n'est pas le plus imaginatif qui soit mais néanmoins le plus opérant. Le recours à l'exercice de la stigmatisation est donc l'utilisation délibérée d'un pouvoir, celui constitué par le fait d'être, « par chance », dans ce qu'on a choisi de qualifier de « norme » au bon moment. La stratégie de domination consiste à faire oublier ses stigmates en sachant souligner celui des autres.

S'agissant de sexualité il est convenu de distinguer une norme incarnée par l'hétérosexualité. Cette catégorie s'approche de la normalité à mesure que nous lui accolons la panoplie des critères usuels : mariage, fidélité, intention de procréer, entre individus de race blanche, d'âge comparable, etc., *ad libitum*. Il est également convenu de distinguer des dissidences. Ces catégories s'éloignent de la normalité à mesure que nous constatons l'absence des mêmes critères, jusqu'à considérer les individus regroupés sous l'étendard de l'homosexualité. La convention ne rend cependant pas compte de la réalité ; il est évident que la norme est inatteignable pour un individu fait de chair et d'os, compte tenu de ses critères trop rigoureux, et qu'on exagère l'anormalité chez un autre individu, observant à la loupe et grossissant démesurément certains critères particuliers qui fabriquent un stéréotype. Dans cette optique Yves Roussel, relisant Georges Canguilhem, distingue rigoureusement la place de la sexualité dans les esprits de sa réalité observable et souligne la dimension subjective des critères normatifs :

[...] on qualifie de normal ce qui se rencontre dans la *majorité* des cas mais aussi ce qui est tel qu'il *doit* être, ces deux significations, quoique distinctes, étaient indissociables. Ce qui veut dire que la norme n'est jamais purement et simplement déduite de la moyenne des phénomènes ou des comportements observés, qu'elle est toujours instituée à partir

---

<sup>14</sup> Erving Goffman, *Stigmates. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens Commun », 1975 [1963], p. 18.

d'un jugement de valeur porté sur ces phénomènes ou ces comportements. Affirmer que l'hétérosexualité est normale, par conséquent, ce n'est pas se borner à un constat objectif fondé sur la réalité observable, c'est en même temps porter un jugement, indiquer une préférence. Cette dimension subjective est d'autant plus importante à souligner qu'il n'y a de norme qu'en fonction d'une exigence de normalisation, que la norme ne tire son sens que de l'existence de faits ou de comportements qui lui échappent ou lui résistent et qui seront dès lors rejetés dans la catégorie de l'anormal.<sup>15</sup>

La norme est ce qui, bien que résultant d'une construction complexe, s'identifie spontanément comme telle. Avant même que l'on ait cherché à décrypter son fonctionnement ou bien à déterminer ses origines, elle acquiert une évidence apparemment justifiée par le fait d'être partagée par le plus grand nombre. En ce sens le risque est d'utiliser la norme comme un étalon, en connaissance de sa capacité à convaincre, pour juger chaque chose et oubliant de se projeter dans l'idée qu'elle a vocation à se moduler dans le temps. Sociologiquement parlant, la *norme* est définie comme une règle ou un critère régissant notre conduite en société, un modèle culturel auquel nous sommes censés nous conformer. Dès lors qu'une norme est intériorisée par les personnes, sous la forme d'une *valeur*, on peut la considérer comme un processus efficace de régulation sociale<sup>16</sup>. Or, Nathalie Heinich caractérise l'art comme une possibilité de contrarier une tendance holiste de la sociologie :

L'individuel opposé au collectif, le sujet au social, l'intériorité à l'extériorité, l'inné à l'acquis, le don naturel aux apprentissages culturels : le domaine de l'art est par excellence celui où s'affirment les valeurs contre lesquelles est constituée la sociologie.<sup>17</sup>

Cette différence de structure entre les deux disciplines se précise dans le courant du XIX<sup>ème</sup> siècle à mesure que l'art prétend, dans les traités esthétiques et sans que cela soit toujours vérifiable dans les faits, s'autonomiser du champ social<sup>18</sup>. Face au « régime de communauté » normalisant la réflexion sociologique s'oppose donc un « régime de singularité » caractérisant les arts qui se tiennent à la marge – la sociologie arrive ainsi à dégager les constantes dans les comportements tandis que la pratique artistique se caractérise

---

<sup>15</sup> Yves Roussel, « Les récits d'une minorité » dans Daniel Borrillo (dir.) *Homosexualités et droit*, Paris, PUF, coll. « Les voies du droit », 1998, p. 54.

<sup>16</sup> François Chazel, *Encyclopaedia Universalis*, art. « Normes et valeurs sociales », t. 13, 1988, p. 124-127.

<sup>17</sup> Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1998, p. 7.

<sup>18</sup> Voir à ce propos William Marx, *L'adieu à la littérature*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005. Le point de vue de l'ouvrage selon lequel une esthétique littéraire s'affirme au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle dans la volonté, sinon de supprimer le fond, du moins de le subsumer sous la forme, constituant par là un effacement de la figure auctoriale – à l'extrême on parlera des artistes sans œuvres – est souvent vérifiable en théorie mais rarement en pratique. William Marx décrit une trajectoire tripartite de la littérature – expansion, autonomisation, dévalorisation – aboutissant à une « mort de la littérature » (comme il y a une « mort de l'auteur »), avec un esprit qui me semble trop systématique pour rendre compte d'une réalité plurielle.

par l'inédit de l'acte. Les attendus du « régime de communauté » et du « régime de singularité » des deux disciplines se diffractent en connotations à valence positive ou négative selon le point de vue qu'on adopte : la communauté a des qualités structurelles (vertu de l'organisation sociale) mais pourrait figer les comportements et exclure, tandis que la singularité a des qualités dynamiques mais pourrait s'avérer désorganisatrice. Nathalie Heinich entend réaffirmer un possible équilibre discursif par l'échange entre deux domaines apparemment antagonistes de la pensée, c'est-à-dire considérer que l'œuvre d'art peut renseigner méthodologiquement la sociologie dans la mesure où ses propriétés intrinsèques sont vectrices d'une modification des catégories cognitives. Autrement dit, l'observation de ce que les œuvres d'art *font* à la sociologie est à même d'aider à saisir les mécanismes par lesquels la norme se reformule sans cesse. Reste que cette conception est encore naissante et que nos sociétés ont été et sont encore promptes à sentir le potentiel désorganisateur de toute forme de singularité et à maintenir, au motif d'agir pour le bien public, des positions rassurantes donc immobiles – ou bien l'inverse, immobiles, donc rassurantes. S'agit-il alors d'un double échec des régimes de communauté et de singularité laissant le déséquilibre perdurer entre une norme avalante et sûre d'elle-même, et des marges absorbées qui ne trouvent pas d'existence concrète ? C'est ce qui est sous-tendu par les travaux de Bernard Noël qui s'attachent à décrypter cette loi du nombre qui se charge de ramener le sens à sa forme amoindrie de consensus :

La majorité, n'est-ce pas la raison du plus fort ? La chose ne s'énonce pas poliment en ces termes : on a recours plutôt à la qualité, à la valeur, pour répandre l'assurance que le choix du plus grand nombre est nécessairement le meilleur, et qu'il est le seul raisonnable. L'objectivité, elle aussi, est convoquée pour nous donner la certitude que la décision de la majorité ne saurait être arbitraire, ni partisane. Puisque chacun est juge de son propre intérêt, l'accord des jugements particuliers garantit les droits de chacun tout en servant l'intérêt général. Il suffit d'entrecroiser ces divers critères pour que, dans une société laïque, la majorité prenne la place de Dieu.

Et cela, bien entendu, au nom de la raison, car il est raisonnable de penser que les résolutions de la majorité sont bonnes pour tous, et raisonnable également de croire que le respect de la majorité est lié au caractère objectif de ses résolutions. Ce bel enchaînement fonctionne comme une évidence, mais il n'est pas plus fondé qu'un article de foi. Et l'on sait de quoi dépend la foi... En réalité, la vertu objective de la majorité tient à un retournement, celui-ci : comment la majorité pourrait-elle croire objectivement qu'elle a tort ? Il suffit donc de lui faire croire que ce qu'elle croit lui appartient et la représente pour qu'elle en pratique aussitôt le respect, et l'exige, car la raison du plus fort est toujours la meilleure...<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Bernard Noël, *Le Sens la Sensure*, s.l., Talus d'approche, 1996, p. 23-24.

L'auteur soulève un vice de forme quant à l'actuelle relation au sens. La défection de la figure de Dieu semble être un bouleversement dans l'histoire des mentalités dans la mesure où, dès lors que le sens n'est plus une immanence divine, chacun doit en devenir *responsable*. Le corps divin est peu à peu remplacé par le corps social, et le sens jusqu'alors centralisé ne peut plus émaner désormais que d'une qualité relationnelle et de la communication (du latin *communicare*, mettre en commun)<sup>20</sup>. En effet, sans la figure divine tutélaire, l'*oikonomia* sociale en passe par une inflation des dispositifs, fonctionnant comme autant de réseaux de régulation des comportements, invisibles dans leur multitude<sup>21</sup>. Il n'y a plus un *locus* identifiable du pouvoir qui doit se comprendre non comme substance mais comme action exercée, non plus comme répression sur le mode de l'interdiction mais comme encadrement des individus sur un mode de production culturelle. Au point de vue du langage nous nous réglons sur une économie des échanges dont le fonctionnement dépend d'un circuit d'influences réciproques entre le commun et l'individuel où, comme le remarque Pierre Bourdieu, « le paradoxe de la communication est qu'elle suppose un medium commun mais qui ne réussit – on le voit bien dans le cas limite où il s'agit de transmettre, comme souvent la poésie, des émotions – qu'en suscitant et en ressuscitant des expériences singulières, c'est-à-dire socialement marquées. »<sup>22</sup>. S'il n'y avait cette acceptation d'une « poésie singulière », par quoi le récepteur *produit* le message autant qu'il le reçoit, la majorité comme incarnation de la norme se chargerait d'éroder non seulement le sens, mais de manière bien plus préjudiciable, les conditions de production du sens. Face à cet état de fait le dispositif littéraire (un contre-dispositif ?) est le lieu de production d'un langage polysémique, non rassurant et non maîtrisable, ou comme le dit Edouard Glissant le lieu d'une imprédictibilité :

Je dis alors que la vision poétique permet de vivre avec l'idée d'imprédictibilité parce qu'elle permet de concevoir l'imprédictibilité non pas comme un négatif mais comme un positif, et elle permet de changer notre sensibilité sur cette question alors qu'aucun concept ou aucun système conceptuel ne pourrait le faire. C'est-à-dire qu'une intention poétique peut me permettre de concevoir que dans ma relation à l'autre, aux autres, à tous les autres, à la totalité-monde, je me change en m'échangeant, en demeurant moi-même, sans me renier, sans me diluer, et il faut toute une poétique pour concevoir ces

<sup>20</sup> Selon Bernard Noël les trois événements majeurs d'une affirmation de l'individualisme que sont la prise en charge du récit par un « je » qui se prend pour sujet dans les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, l'entreprise encyclopédique de Diderot et d'Alembert, et la Révolution, ont créé les conditions d'un accès singulier au sens, hélas vite arrêté par les révolutions industrielles par lesquelles l'économie des rapports s'est confondue peu à peu à l'économie elle-même (Cf. « Sens et culture » dans Bernard Noël, *La Castration mentale*, Paris, P.O.L, 1997, p. 75-78).

<sup>21</sup> Pour une lecture critique du concept de *dispositif* chez Foucault et de ses implications dans la société contemporaine, on lira Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2007 [Nottetempo, 2006].

<sup>22</sup> Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 16.

impossibles-là. C'est pour cela que je pense que la pensée poétique aujourd'hui est au principe du rapport au monde.<sup>23</sup>

## *Nosologie des comportements sexuels*

De même que la norme ne trouve une réalité palpable que dans un rapport à l'anormal qu'elle aura pris soin de circonscrire, évoquer l'hétérosexualité c'est sous-tendre l'existence de l'homosexualité (son mauvais double), et dans les termes mêmes d'« hétérosexualité » et d'« homosexualité », le premier ayant été fondé après qu'on a eu à cœur de mettre en évidence une catégorie dans le second. Les termes « homosexuel » et « homosexualité » apparus en 1869 ne sont véritablement utilisés en France que dans la dernière décennie du XIX<sup>ème</sup> siècle dans les discours médicaux<sup>24</sup> qui s'adressent alors à un public restreint. Ils se popularisent et se cristallisent dans la langue à partir de 1907, au moment des procès de Berlin qui eurent un fort retentissement en Europe. La présence des entrées « homosexuel » et « homosexualité » dans le *Larousse mensuel illustré*<sup>25</sup> en atteste. À cette même période ils sont cependant concurrencés par une multitude de termes dont le contenu dénoté varie au gré des théories médicales : « uranisme » (utilisé par Karl Heinrich Ulrichs dès 1864) désignant l'amour congénital entre personnes de même sexe, l'expression « inversion sexuelle » ou le terme « inverti »<sup>26</sup>, traduisant, depuis 1869 et l'article de Karl Friedrich Otto Westphal<sup>27</sup>, la manière de sentir opposée à celle de son sexe, idée qui sera reprise en 1882 en France par

---

<sup>23</sup> Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 102.

<sup>24</sup> Le terme est attesté dans les *Annales médico-psychologiques* en septembre 1891 sous la plume du Docteur Chatelain, *Annales médico-psychologiques*, t. XIV, p. 330. Les traductions de deux ouvrages allemands qui eurent une forte audience contribuèrent également à la reconnaissance du terme dans les milieux scientifiques : *Les perversions de l'instinct génital. Étude sur l'inversion sexuelle*, l'étude d'Albert Moll traduite par les docteurs Pactet et Romme en 1893 et la *Psychopathia sexualis* de Krafft-Ebing traduite par Émile Laurent et Sigismond Caspo en 1895.

<sup>25</sup> Claude Augé (dir.), *Larousse mensuel illustré, revue encyclopédique universelle*, Paris, Larousse, 1907-1910, p. 151. « HOMOSEXUALITE (du grec *homos*, semblable, et de *sexualité*) n.f. Perversion de l'instinct sexuel qui fait que certains individus éprouvent un penchant amoureux pour des personnes de leur sexe. Syn. INVERSION SEXUELLE » « HOMOSEXUEL, ELLE adj. Et n. Qui est atteint d'homosexualité. Syn. INVERTI. »

<sup>26</sup> Une analyse de Michel Foucault, souvent glosée par les chercheurs, laisse entendre que l'inversion serait l'identité majoritaire à l'époque : « L'homosexualité est apparue comme une des figures de la sexualité lorsqu'elle a été rabattue de la pratique de la sodomie sur une sorte d'androgynie intérieure, un hermaphrodisme de l'âme. Le sodomite était un relaps, l'homosexuel est maintenant une espèce. » (Michel Foucault, *La volonté de savoir*, op. cit., p. 59). Le terme de « sodomite » dénote une vision de l'homosexualité principalement liée au corps, au charnel, il indique le caractère religieux du contrôle de la sexualité. L'analyse psychologique d'une forme d'androgynie intérieure, et qui trouve sa désignation à travers le terme d'inversion, marque l'émergence d'un savoir scientifique modulant le rapport à la figure de l'homosexuel. Nous pensons cependant que l'homosexuel continue d'être désigné comme sodomite et considéré comme tel en dehors des milieux spécialistes, en dépit des connaissances nouvelles.

<sup>27</sup> Karl Friedrich Otto Westphal, « Die Konträre Sexualemfindung », *Archiv Für Psychiatrie und Nervenkrankheiten*, Vol. 2, Berlin, Verlag von August Hirschwald, 1869, p. 73-108.

Jean-Martin Charcot et Victor Magnan dans les *Archives de neurologie*<sup>28</sup> (puis réinvesti par Havelock Ellis en 1897 dans *Sexual Inversion*<sup>29</sup>) ou enfin le terme de « pédéraste » dont l'histoire sémantique complexe tend à être occultée par l'irruption d'un usage courant, en fin de siècle, désignant l'acte de sodomie (même chez les intellectuels, Raffalovich notamment). Dans cette arborescence le terme d'« homosexualité » est, à l'origine, teinté d'une certaine technicité scientifique dont l'usage s'affirme en concurrence avec celui d'inversion, plus utilisé à l'époque. Saint-Paul lui-même y recourra à regret dans un ouvrage de 1910, *L'homosexualité et les types homosexuels*, reprenant le contenu de son célèbre ouvrage, *Tares et poisons. Perversions et perversités sexuelles*<sup>30</sup>, un classique de la littérature médicale traitant la question de l'inversion. Une note de la préface précise :

Je confesse cette faiblesse qui m'est imposée par ce fait que presque toute la littérature moderne ayant accepté le mot homosexuel, je suis réduit à l'employer moi aussi, si je ne veux pas risquer d'écarter les lecteurs, lesquels, même en France, ont oublié la signification du mot inversion.<sup>31</sup>

Le docteur adopte le mot « homosexuel » dans l'intention d'être compris par le plus grand nombre. En 1910 le terme est donc d'ores et déjà d'usage courant, tandis qu'« inverti » paraît obsolète. Nous rendrons compte de cette fixation langagière dans l'emploi que nous ferons du terme « homosexualité », tout au long de l'étude et par commodité, pour désigner le phénomène dans son acception la plus largement admise actuellement, par opposition aux nuances fin-de-siècle précédemment décrites. Il existe actuellement un régime structurel de l'homosexualité. Nous considérons cependant cette « homosexualité », telle qu'on pourrait l'identifier, comme une abstraction évidemment incapable de rendre compte de la variété des comportements, et l'emploi commode que nous proposons – visant, à l'instar de Lauppts, à nous faire comprendre – mérite une mise au point initiale. Nous pouvons admettre sans discussion qu'une construction de l'identité homosexuelle a eu lieu – bien que la périodisation de cette construction fasse encore débat<sup>32</sup> – mais ne peut-on pour autant interroger le bien-

---

<sup>28</sup> Victor Magnan et Jean-Martin Charcot, « Inversion du sens génital et autres perversions sexuelles », *Archives de neurologie*, vol. IV, n°12, 1882.

<sup>29</sup> Havelock Ellis, *Sexual Inversion, Psychology of sex*, t. 1, London, Wilson and MacMillan, 1897.

<sup>30</sup> D<sup>r</sup> Lauppts (pseud. de Georges Saint-Paul), *Tares et poisons. Perversions et perversités sexuelles. Une enquête médicale sur l'inversion. Notes et documents. Le roman d'un inverti-né. Le procès Wilde. La guérison et la prophylaxie de l'inversion*, Paris, G. Carré, 1896.

<sup>31</sup> *Ibid.*, note 1, p. 376.

<sup>32</sup> « Ainsi, pour certain(e)s, l'identité homosexuelle aurait existé de tout temps en raison des codes homosexuels retrouvés dans toutes les sociétés et à toutes les époques. Pour d'autres, cette identité se serait constitué [*sic*] très récemment lors du militantisme des années 1970. Cependant, la plupart des historien(ne)s s'accordent à situer la naissance d'une identité homosexuelle à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, suite à la généralisation de la condamnation des

fondé de la répartition des identités sexuelles qu'elle implique ? En un mot : elle fait sens, mais quel sens fait-elle ? Formulons une hypothèse : si le fait est avéré qu'une identité se soit cristallisée autour d'une résistance commune à l'oppression, et que ce regroupement ait contribué à formuler une culture – aussi bénéfique qu'ait été cet élan –, c'est que l'idée d'appartenir à une minorité sexuelle a été acceptée. Or, la question se pose de savoir si l'idée d'un désir mineur est acceptable.

Quand nous écrivons « homosexuel », nous écrivons l'aboutissement historique de cette cristallisation d'une identité homosexuelle ; mais un travail épistémologique relève un champ d'identités contrecarrant potentiellement le fondement stable et unitaire de toute identité homosexuelle. Partant, considérons que cette cristallisation n'est qu'apparente, ou temporaire, qu'elle est un pis-aller pour dire ce qui est encore à peine imaginable du devenir identitaire.

Mais soyons plus précis encore : parlons d'hétérosexualité. Certains théoriciens choisissent de ne pas analyser la sexualité par l'histoire des marges mais par une étude de la construction normative. Dresser le parcours d'une émergence du concept d'hétérosexualité remet en cause un certain nombre de schémas qui nous semblent acquis. Le contenu sémantique du terme « hétérosexualité » a évolué dans le temps. Il y a à l'origine une polysémie du terme soulignée par Jonathan Ned Katz – à propos de la première occurrence aux États-Unis dans un article de 1892 du docteur James G. Kiernan<sup>33</sup> – qui remarque que l'hétérosexualité désignait une inclination proche de ce que nous appelons actuellement la bisexualité, encore qu'il s'agisse ici d'une conformation psychologique précise :

On attribuait à ces hétérosexuels une disposition mentale appelée « hermaphrodisme psychique ». Ce syndrome supposait que les sentiments étaient biologiquement sexués. Les hétérosexuels éprouvaient une prétendue attirance érotique masculine pour les femmes, *et* féminine pour les hommes. Ils ressentaient périodiquement des « inclinations pour les deux sexes ». Chez ces hétérosexuels, « hétéro » ne faisait pas référence à leur attirance pour un sexe différent mais à leur désir pour les deux sexes. En éprouvant un

---

actes homosexuels par les lois des sociétés occidentales, et suite à la médicalisation d'une certaine catégorie d'êtres humains désignée par le terme prépondérant d'"homosexuel". En miroir, l'"hétérosexuel" devient la nouvelle norme des relations de désir entre les sexes différents, dont la promotion est réalisée principalement par Ellis et Freud. » (Malick Briki, *Psychiatrie et homosexualité. Lectures médicales et juridiques de l'homosexualité dans les sociétés occidentales de 1850 à nos jours*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. « Thésis », 2009, p. 64-65). Accordons nous avec les majorité de ces historiens pour considérer la naissance d'une identité homosexuelle *telle que nous pensons la connaître aujourd'hui* à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, et insistons sur la possibilité de remise en cause de cette construction même qui n'épuise en aucun cas toutes les construction identitaires encore à venir, ni n'invalide les identités contradictoires qui existent ou ont existé.

<sup>33</sup> D<sup>r</sup> James G. Kiernan, « Responsibility in Sexual Perversion », *Chicago Medical Recorder*, mai 1892, p. 185-210.

désir supposé inapproprié pour leur propre sexe, ils étaient jugés coupables de ce que nous considérons aujourd'hui comme une déviance de sexe et de genre.<sup>34</sup>

Avec les apports de la philosophie et des sciences qui s'inspirent d'un certain darwinisme, émerge l'idée d'un « instinct sexuel » au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle réduisant l'importance de l'amour à la conservation des espèces et à la visée reproductrice. Schopenhauer décrit précisément le phénomène :

L'instinct sexuel en général, tel qu'il se présente dans la conscience de chacun, sans se porter sur un individu déterminé de l'autre sexe, n'est, en soi et en dehors de toute manifestation extérieure, que la volonté de vivre. Mais quand il apparaît à la conscience avec un individu déterminé pour objet, cet instinct sexuel est en soi la volonté de vivre en tant qu'individu nettement déterminé. En ce cas l'instinct sexuel, bien qu'au fond pur besoin subjectif, sait très habilement prendre le masque d'une admiration objective et donner ainsi le change à la conscience ; car la nature a besoin de ce stratagème pour arriver à ses fins.<sup>35</sup>

Cette pensée de l'instinct sexuel, force prétendument naturelle permettant la conservation des espèces, s'accommode mal de l'existence de désirs qui ne sont pas guidés par l'instinct reproductif. Dans l'exemple cité plus haut, l'« hétérosexualité » est décrite comme une faculté de dédoublement du psychisme par quoi l'on peut être homme dans son attirance pour les femmes et, dans une inversion psychologique (ce que Krafft-Ebing aurait appelé un « hermaphrodisme psychique »), se sentir femme dans son attirance pour les hommes. Aux yeux des contemporains, le contenu sémantique du terme « hétérosexuel » l'inclinait donc sans discussion vers la perversion, au même titre que l'inversion. Dans les deux cas, c'est une perversion de « l'instinct sexuel » et des attendus de la reproduction qui est souligné. Alors que dans un même temps le terme « bisexualité », apparaît sous la plume des philosophes utopistes (Fourier, Proudhon), s'opposant à « unisexualité » et signifiant donc ce qu'on comprend aujourd'hui comme « hétérosexualité ». Un glissement sémantique s'opère finalement, classant l'hétérosexualité en parallèle à l'homosexualité parmi les instincts morbides : en 1901, le *Dorland's Medical Dictionary* définit l'hétérosexualité comme « Abnormal or perverted appetite toward the opposite sex ». L'hétérosexualité était une « maladie d'amour » qu'on désignait depuis longtemps sous le terme « érotomanie »<sup>36</sup>. La

---

<sup>34</sup> Jonathan Ned Katz, *L'invention de l'hétérosexualité*, Paris, Epel, coll. « Les grands classiques de l'érotologie moderne », 2001 [Plume/Penguin books, 1996], p. 25-26.

<sup>35</sup> Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, t. III, Paris, Félix Alcan, 1909, p. 346.

<sup>36</sup> Cf. Georges-Louis Tin, *L'invention de la culture hétérosexuelle*, Paris, Autrement, coll. « Mutations/Sexe en tous genres », 2008, p. 165. Le terme « érotomanie » a gardé sa dimension pathologique, il est défini en 1921 par le psychiatre français Gaëtan Gatian de Clérambault comme une psychose monomaniaque chez un individu



première occurrence du terme « hétérosexuel » apparaîtrait officiellement en 1880, dans la seconde édition de *Entdeckung der Seele* (« *La Découverte de l'âme* »), ouvrage homophile de Gustav Jaeger, zoologiste allemand professeur à l'Université de Stuttgart<sup>37</sup>. Mais le terme acquiert une véritable audience en 1889 avec la quatrième édition de la *Psychopathia sexualis* (quatre occurrences)<sup>38</sup> puis la promotion qu'en firent Havelock Ellis et surtout Freud qui définit les bases de ce que nous comprenons, peu ou prou, encore aujourd'hui comme l'« hétérosexualité ». L'effort d'association entre norme et hétérosexualité est progressif et passe par une stigmatisation accrue d'autres pratiques jugées perverses, ainsi lit-on chez le docteur Alfred Adler en 1917 :

L'homosexualité est la négation de la volonté humaine dans un de ses points les plus sensibles, car la volonté humaine porte d'une façon en elle l'idéal d'une perpétuation. Ce simple fait suffit pour imposer l'hétérosexualité comme norme et pour placer toute perversion, y compris la masturbation, au rang du crime, de l'égarément ou du péché.<sup>39</sup>

L'histoire du contenu sémantique des termes relatifs à la sexualité révèle finalement que la définition des catégories sexuelles est moins une nécessité de rendre compte de la variété des pratiques et de créer des catégories de pensée (ce qui serait déjà contestable) qu'une volonté d'établir une distinction entre le normal et le pathologique, distinction évoluant subtilement au gré des besoins du dispositif de contrôle de la sexualité. Jean-Claude Féray remarque la portée idéologique de la fixation des termes lorsqu'il écrit :

L'amour interviril, dans ses expressions affectives et sexuelles, est immémorial. Personne ne conteste qu'il soit une réalité anthropologique universelle. « L'homosexualité » en revanche, n'en est qu'une expression socioculturelle récente et complexe : celle des sociétés modernes occidentales ou occidentalisées. Le mot est pervers en ce sens qu'il reflète une compréhension déformée et dévalorisante de cet amour : en le situant parallèlement à « l'hétérosexualité », c'est-à-dire, pour employer un pléonasmе, à la sexualité reproductrice, il en fait une copie, une contrefaçon, un sous-amour. Ce qui paraît en effet le plus caractériser cette forme moderne de l'amour interviril qu'est « l'homosexualité » est sa perpétuelle référence au modèle « hétérosexuel » et son incapacité à concevoir le couple viril en dehors de celle-ci.<sup>40</sup>

---

qui se construit autour de la conviction délirante d'être aimé par une personne, le dépit peut conduire à une phase de dépression, voire d'agressivité tournée vers la personne aimée qui peut pousser au meurtre.

<sup>37</sup> Source Jonathan Ned Katz, *op. cit.*, p. 58. Les termes allemands de *Normalsexualität*, *Normalsexualismus* et *Normalsexual* furent employés par Kertbeny dès 1869.

<sup>38</sup> R. Von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, Stuttgart, Ferdinand Enke, 1889, p. 96 et 99.

<sup>39</sup> Alfred Adler, *La Compensation psychique de l'état d'infériorité des organes (Studie über Minderwertigkeit von Organen)*, suivi de *Le Problème de l'homosexualité (Das problem der Homosexualität)*, Paris, Payot., 1958. Cité par Georges-Louis Tin, *op. cit.*, p. 165-166.

<sup>40</sup> Jean-Claude Féray, « Une histoire critique du mot homosexualité », *Arcadie*, n° 328, avril 1981.

Même s'il est douteux qu'« hétérosexualité » soit un « pléonasme » de « sexualité reproductrice », il existe bel et bien une catégorisation des comportements sexuels qui est le fruit d'une construction jugée nécessaire au fonctionnement social et non l'aboutissement logique d'une donnée naturelle. Cette remise en cause d'un essentialisme amorcée par le *New Historicism* aux États-Unis me semble redessiner une vision plus juste de l'homosexualité, où comme le traduit Sylvie Chaperon « pour les “essentialistes” il s'agit d'une attirance entre des individus de même sexe qui existe toujours et partout, avec des proportions, une acceptabilité sociale et une visibilité variables. Mais pour les “constructionnistes”, l'homosexualité est une catégorie très récente, qui n'a aucun sens avant le XIX<sup>ème</sup> siècle. »<sup>41</sup> Il est très clair aujourd'hui que le contenu idéologique accolé aux catégories évoluant au cours du temps est labile. L'exemple bien connu de la fameuse échelle H-H d'Alfred Kinsey, classifiant les individus selon leurs attirances homosexuelles ou hétérosexuelles constatées, a été une première étape de la reformulation plus nuancée des classifications sexuelles. La démarche, bien qu'on puisse encore la considérer comme artificielle, a cependant eu le mérite de remettre en cause la binarité des schémas habituels. Elle met en exergue la notion de « comportement sexuel », qui s'édifie à partir des actes constatés plutôt que sur les dispositions mentales et aide ainsi à briser l'opposition dialectique entre la sexualité à visée reproductive et la sexualité guidée par le seul impératif du plaisir. En ce sens il faut insister sur des revendications communes aux homosexuels et aux hétérosexuels :

Nous avons coutume de penser que l'hétérosexualité est aussi vieille que la procréation, aussi ancienne qu'Adam et Ève, aussi éternelle que la différence des sexes et de genre. Nous imaginons l'hétérosexualité essentielle et immuable, en un mot anhistorique. Cette hypothèse est un présupposé communément admis quand nous pensons l'hétérosexualité – si, du moins, nous la pensons [...] En dépit de ce qui nous a été dit, je voudrais suggérer que l'hétérosexualité n'est pas synonyme de relation sexuelle à visée reproductrice. Elle n'est pas, non plus, assimilable à la différence sexuelle et à la distinction de genre, pas plus qu'elle n'est l'équivalent de l'érotisme entre hommes et femmes. Elle est une forme historique particulière d'encadrement du sexe et de la jouissance.<sup>42</sup>

Malgré l'allure évidente de la norme hétérosexuelle, cette sexualité n'est pas moins construite que l'homosexualité. C'est un réflexe de la pensée dialectique qui a présidé à l'opposition des deux termes, opposition historiquement située, et dont il faudrait sortir. On ne peut nier le besoin de nommer, mais on peut minimiser l'importance d'une opposition terme à terme en choisissant de considérer ce qui nous est commun : le désir. Le désir, qu'il soit

---

<sup>41</sup> Sylvie Chaperon, « Le genre et l'histoire contemporaine des sexualités », *Hypothèses*, 2004/1, p. 334.

<sup>42</sup> Jonathan Ned Katz, *op. cit.*, p. 19.

amoureux ou langagier (le désir qu'il y a à écrire), qui circule entre ces deux pôles, est un élan universel qui peut être entendu par-delà les préférences sexuelles :

Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir.<sup>43</sup>

### ***La « littérature homosexuelle » existe-t-elle ?***

Étudier la place de l'homosexualité masculine dans la littérature décadente à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle était un choix non pas tout à fait spontané mais construit peu à peu, au gré d'un parcours de lecture dessinant de plus en plus précisément les contours d'un sujet qui méritait d'être exploré. Ce choix s'est fondé d'une part sur la découverte, à travers la Décadence, de tout un pan de l'histoire littéraire assez fascinant qui, bien qu'il soit aujourd'hui très bien balisé par la recherche, est encore susceptible de réserver de belles découvertes intellectuelles et esthétiques, et d'autre part, sur la volonté de proposer un travail qui soit engagé. Et la question de l'homosexualité nous engageait personnellement. Le *coming out* du théoricien de la *Queer Theory* et des *Gender Studies*, s'il peut paraître curieux, n'est pourtant pas hors de propos. Il nous semble indispensable de soulever ce point, brièvement et une bonne fois pour toutes, pour lever toute ambiguïté relativement à la démarche réflexive<sup>44</sup>. Sur cette question, Marie-Hélène Bourcier (rappelons qu'elle est sociologue) se positionne de manière radicale en estimant que le chercheur, lorsqu'il est également le sujet de son objet d'étude, est plus à même d'en identifier les problématiques :

La proximité avec son objet est une richesse et non un biais et il faut admettre que la plupart des enquêtes sur la sexualité des minorités et des « Autres » se sont faites jusqu'à très récemment non d'un point de vue objectif, mais d'un point de vue hétérocentré et masculin [...].<sup>45</sup>

Nous n'irons pas aussi loin dans nos opinions, estimant qu'il n'y a pas de domaine d'étude réservé, et supposant qu'un chercheur ou une chercheuse hétérosexuel(le)

---

<sup>43</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 87.

<sup>44</sup> Cf. Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, Paris, Éditions de Minuit, 1984 et *Science de la science et réflexivité*, Paris, Raisons d'agir, 2001.

<sup>45</sup> Marie-Hélène Bourcier, *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, Paris, La fabrique éditions, 2005, p. 12.

s'intéressant à l'homosexualité et capable d'y consacrer du temps, a certainement de bonnes raisons de le faire. La réflexivité nous interpelle pour les raisons inverses, justement parce cette démarche crée la possibilité d'un recul par rapport à un objet d'étude dans lequel nous sommes partie prenante, l'identification d'un travail mental à effectuer afin de ne pas risquer de compromettre l'objectivité dans la réflexion, et l'exposition claire d'un positionnement levant, autant qu'il est possible, tout risque d'ambiguïté. S'il ne fait aucun doute que l'écrivain décadent et homosexuel abordant le sujet dans ses textes pouvait être marginalisé, le chercheur d'aujourd'hui ne risque plus guère, *a priori*, d'être ostracisé pour ces raisons. Nous pouvons tout de même nous méfier, puisque les réflexions touchant à la sexualité sont immédiatement reliées à la sphère intime, d'un éventuel soupçon du lecteur qui pourrait considérer les *Gender Studies* comme une démarche unifiée (alors que ce domaine d'étude est extraordinairement riche et souvent très autocritique), instrumentalisant les textes pour défendre une cause mineure. Nous admettons qu'une volonté de réhabilitation de l'homosexuel a pu compromettre, à l'occasion, la pertinence critique, et c'est donc un point d'extrême vigilance, mais nous savons également que certaines critiques sont plus proches de la volonté de discréditer que du soupçon légitime. Parler de « littérature homosexuelle » est donc encore un sujet épineux, à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'y inclure des auteurs canoniques tels que Rimbaud et Verlaine. La réflexion autour d'une telle catégorie de pensée pourrait entraîner des accusations de communautarisme et l'affirmation d'une nécessité de préserver l'idée d'un universalisme littéraire face à toute forme de clivage. Mais comme le remarque très justement Louis-Georges Tin « le débat est dès lors déplacé. Ce n'est plus la validité épistémologique de la notion qui importe, mais ses effets politiques supposés, et le débat théorique devient alors une querelle idéologique inextricable. »<sup>46</sup> Quel contenu donner alors à l'idée de « littérature homosexuelle » ? Les premiers critères définitionnels évoqués par Louis-Georges Tin, et qui pourraient être ceux de n'importe quel lecteur, sont fondés sur la structure littéraire elle-même, mettant en jeu les trois instances que sont le texte, l'auteur et le lecteur. La « littérature homosexuelle » pourrait être liée à la présence d'une thématique ou d'un personnage homosexuel, à l'homosexualité biographiquement attestée de l'auteur, à l'identification d'un lectorat homosexuel. Mais ces critères ne sont pas probants dans la mesure où leur présence ne peut être quantifiée de manière satisfaisante. Une telle classification est aisément invalidée par une multitude de questions : un personnage homosexuel secondaire suffit-il pour qualifier l'œuvre d'homosexuelle ? Est-il pertinent de

---

<sup>46</sup> Louis-Georges Tin, « La littérature homosexuelle » dans Geneviève Pastre, Louis-Georges Tin (dir.), *Homosexualités, expression/répression*, Paris, Stock, 2000, p. 236.

parler d'auteur homosexuel pour un écrivain dont l'homosexualité serait avérée mais qui ne traiterait pas le sujet dans ses livres ? Un lecteur homosexuel propose-t-il toujours une lecture objective des œuvres ou bien peut-il interpréter certaines données selon sa sexualité ? L'expression « littérature homosexuelle » est donc apparemment problématique, mais aux deux sens du terme, elle pose problème et elle permet de problématiser. Le théoricien considère finalement que les termes de ce problème sont mal posés et nous édifie sur le sujet en adoptant un argument analogique : le rapport de l'œuvre à la catégorie (genre, mouvement, registre) n'est pas un rapport d'appartenance mais de participation. Une œuvre peut tout à fait participer de plusieurs genres, de plusieurs mouvements littéraires, de plusieurs registres ; nous verrons que l'écrivain décadent peut tout à fait intégrer de la poésie au roman, être parfois décrit comme naturaliste, mêler le drame au comique, etc. La catégorie de la « littérature homosexuelle » devrait donc être considérée comme une appellation conventionnelle, dont l'existence peut-être historiquement attestée, et qui n'est dès lors pas moins signifiante qu'une autre. Penser cette catégorie permet d'envisager le rôle du discours littéraire dans la construction identitaire. Tel est le but de notre travail : identifier les étapes majeures d'une épistémologie de l'homosexualité dans laquelle la littérature joue un rôle à part entière. Louis-Georges Tin estime, à juste titre, que la catégorie de la « littérature homosexuelle » apparaît dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Le désir entre hommes a évidemment été exploité en littérature avant cette date, et nous pourrions être tentés d'intégrer, rétroactivement, certaines œuvres à cet ensemble ; cependant, suivant le raisonnement de Michel Foucault, il faut considérer que le savoir médical a changé les représentations et a marqué un tournant épistémologique jouant sur les conditions de production des textes abordant la question de l'homosexualité :

Les pratiques sexuelles entre gens de même sexe, jusqu'alors considérées comme des actes délictueux ou peccamineux, mais autonomes, furent désormais corrélés par les médecins et les savants à une nature pathologique ou à une psychologie profonde des personnes étudiées. Ces pratiques, jusqu'alors, cachées ou condamnées, donnèrent lieu à un discours objectif et scientifique, mais aussi bien, et c'est là le point qui nous importe, à un discours subjectif et littéraire.<sup>47</sup>

Un tel descriptif est séduisant et pourtant encore trop schématique : il donne une idée juste de l'évolution globale d'un phénomène mais il mérite d'être affiné. Nous verrons au cours de notre travail que le passage d'un modèle juridique répressif à un modèle médical curatif dans la gestion de l'homosexualité masculine ne peut se décrire comme un brusque saut qualitatif ;

---

<sup>47</sup> Louis-Georges Tin, *op. cit.*, p. 241.

nous pensons que si l'intensité discursive sur le sujet dans le domaine psychopathologique à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle est incontestable, la justice continue malgré tout d'encadrer les comportements sexuels. Les paradigmes se succèdent donc sans se remplacer<sup>48</sup>. Quoi qu'il en soit, les conditions d'une expression littéraire évoluent en fonction des connaissances scientifiques et des lois, et cette évolution nous engage à considérer qu'une catégorie telle que « la littérature homosexuelle » est devenue pertinente au moment où les conditions de reconnaissance d'une conscience collective sont venues conforter les expérimentations individuelles.

Il semble alors intéressant de qualifier la « littérature homosexuelle » par le biais esthétique, en considérant qu'une pratique originale émerge peu à peu. Nous chercherons à démontrer que cette pratique originale s'intègre à l'esthétique décadente, qu'elle discute avec elle et la marque. Cependant, il faut avoir à l'esprit qu'une œuvre peut être qualifiée d'œuvre homosexuelle sans que cette qualification n'en résume exclusivement la substance. La présence d'un contenu homosexuel dans un texte n'accapare pas nécessairement l'ensemble des significations de ce texte – bien que nous puissions supposer que dans certains cas ce contenu soit un marqueur central – et ne peut, *a contrario*, être ignorée lorsqu'elle apparaît de manière évidente. S'agissant d'homosexualité l'erreur d'interprétation peut se manifester de deux manières : soit par effet de surinterprétation, émanant d'un lecteur homophile ou d'un lecteur homophobe qui ne sauraient se détacher du sujet qui les taraude pour des raisons contraires, soit par un effet de sous-interprétation, émanant d'un lecteur non concerné par la question ou trop peu informé.

Partant de ces conclusions nous aborderons la « littérature homosexuelle » comme une catégorie intégrant des données qui ne sont pas purement thématiques, ni même éthiques, mais également esthétiques. Ce qui sous-entend que l'homosexualité en littérature engage une homotextualité<sup>49</sup>, terme que nous pensons à partir de l'échange entre deux instances, l'auteur

---

<sup>48</sup> Il suffira pour s'en convaincre de consulter les ouvrages de Daniel Borrillo qui démontrent une sexualisation de la loi distinguant, aujourd'hui encore, une norme comportementale : « Ces notions de répression, tolérance ou reconnaissance doivent être comprises comme des catégories d'analyse à valeur opérationnelle plutôt que comme des périodes ayant une révolution linéaire et historiquement achevées. Dans une même société peuvent ainsi coexister des espaces de répression, des aires de tolérance et des dispositifs de reconnaissance des homosexualités. » (Daniel Borrillo (dir.), *Homosexualités et droit*, Paris, PUF, coll. « les voies du droit », 1998, p. 1).

<sup>49</sup> Nous n'avons pas identifié avec certitude l'origine de ce néologisme qu'une paronymie appelait naturellement. Il apparaît dans le titre d'un ouvrage de Maïté Monchal (*Homotextualité : création et sexualité chez Jean Cocteau*, Paris, L'Harmattan, 2004) et dans un article de Jean-Paul Rocchi qui en donne une définition rejoignant sur certains aspects nos perspectives : « Cette notion d'*homotextualité*, on peut la comprendre comme les soubresauts, surgissements, dérobades, travestissements et résistances de la conscience homosexuelle. Son espace serait celui d'un texte défini par les identifications refusées ou réalisées, toujours en mouvement, au gré des rencontres et des écarts que celles-ci commandent entre narration et écriture. Elle pourrait aussi être une

et le lecteur, désignant à la fois l'identification d'une stylistique particulière à l'auteur marginalisé, du côté de la production, et l'identification d'une lecture influencée par la présence d'un désir homosexuel, du côté de la réception. On comprend alors que la lecture de l'homotextualité varie en fonction d'un critère de l'intention. Qu'a voulu écrire l'auteur ou qu'a-t-il pu écrire dans le contexte qui est le sien ? que dit finalement le texte ? et que comprend le lecteur ? Au prisme de ces questionnements nous voyons se construire un réseau de significations possibles. Le rôle du chercheur pourrait être de distinguer, au fil des interprétations, les éléments de certitude, des hypothèses ou des fausses pistes. Les certitudes seront démontrées par des preuves tangibles, relevant de la culture littéraire, les hypothèses seront évoquées sur un mode conditionnel, comme des ouvertures interprétatives donnant son allant au texte, et les fausses pistes identifiées par des arguments construits. C'est à ces conditions que le travail de recherche se compose ; telle est, en tout cas, notre intention.

### ***La question de l'intention en littérature***

Depuis la révolution théorique de la nouvelle critique à la fin des années 1960 ayant eu pour cheval de bataille la « mort de l'auteur »<sup>50</sup>, qui remplaça la figure physique-biographique de l'auteur par celle toute langagière du *scripteur*, sujet grammatical en trace dans le texte sous la forme du pronom personnel « je », les enjeux de la recherche en littérature ont changé. Prenant acte de ce changement il faut désormais en trouver les prolongements.

S'il est entendu que le sens du texte n'est pas réductible à l'intention d'auteur, qu'on ne peut s'en tenir à la recherche de « ce que l'auteur a voulu dire », on ne peut se satisfaire pour autant, sans y réfléchir à deux fois, de l'idée que « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur »<sup>51</sup>. La remise en cause de l'efficacité supposée d'une herméneutique classique (d'un Sainte-Beuve notamment, encourageant l'apprentissage d'une connaissance

---

perspective de recherche à part entière qui traverserait la littérature de la marge au canon, visitant un Hawthorne, un Melville ou un James, transcendant le sexe et les identités du texte pour interroger l'expérience littéraire elle-même d'une unique et troublante question : qu'est-ce que nos identifications au texte disent de nos identités ? (Jean-Paul Rocchi, « Baldwin, l'homotextualité et les identités plurielles : une rencontre à l'avant-garde », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], *Écrivains, écritures, Études littéraires*, mis en ligne le 01 janvier 2004, consulté le 24 septembre 2014. URL : <http://lisa.revues.org/611> ; DOI : 10.4000/lisa.611).

<sup>50</sup> Les deux articles fondateurs de cette théorie sont celui de Roland Barthes, « La mort de l'auteur », 1968 dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1993 et de Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63<sup>e</sup> année, n°3, juillet-septembre 1969, p. 73-104, repris dans *Dits et Écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 817-849.

<sup>51</sup> Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 69.

intime des intentions d'auteur) qui bridait très concrètement les possibilités interprétatives était certainement nécessaire. Marcel Proust avait du reste soulevé le problème depuis longtemps, dans un recueil posthume demeuré fameux sous le titre évocateur de *Contre Sainte-Beuve* :

L'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde. La fameuse méthode qui en fait, selon Taine, selon Paul Bourget et tant d'autres, le maître inégalable de la critique du XIX<sup>ème</sup>, cette méthode, qui consiste à ne pas séparer l'homme de l'œuvre, à considérer qu'il n'est pas indifférent pour juger l'auteur d'un livre, si ce livre n'est pas « un traité de géométrie pure », d'avoir d'abord répondu aux questions qui paraissent les plus étrangères à son œuvre (comment se comportait-il, etc.), à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collationner ses correspondances, à interroger les hommes qui l'ont connu, en causant avec eux s'ils vivent encore, en lisant ce qu'ils ont pu écrire sur lui s'ils sont morts, cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices.<sup>52</sup>

Dès lors qu'on ne considère plus l'auteur comme une instance répressive imposant la clôture du *sens* dans son texte, l'inquiétude du critique quant aux malentendus issus d'une distance entre ce que l'auteur a voulu dire et ce que le lecteur comprend effectivement, se dissipe. L'interprétation ne s'apparente plus à une opération de dévoilement mystique consistant à déterminer des intentions cachées. Il s'agit d'une démarche pragmatique s'intéressant à ce qu'est le texte et qui, le texte une fois rendu à sa part d'indétermination, autorise une certaine marge de manœuvre : le texte n'est pas univoque mais croise les *significations*<sup>53</sup>, il n'y a donc pas de raison d'imaginer qu'une Vérité interprétative unifiée s'en dégage. Encore faut-il avoir à l'esprit que l'interprétation de ces significations n'est pas, et nous insistons sur ce fait, libérée de toute contrainte. Il s'agit d'éviter la surinterprétation en posant les limites à prendre en compte lorsqu'on aborde un texte : se rappeler les données du sens littéral et tenir compte du contexte de rédaction afin d'ajouter à la *lecture sémantique* (naïve) du texte, une *lecture critique* qui analyse les conditions d'émergence de ces éléments sémantiques<sup>54</sup>. Poser l'alternative entre une critique « intentionnaliste » attachée au point de vue de l'auteur et une critique « anti-intentionnaliste » défendant celui du lecteur n'a finalement pas grand sens. La relecture de l'Histoire de la critique littéraire proposée par

---

<sup>52</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1954, p. 130-132.

<sup>53</sup> La distinction entre *sens* (invariant dans la réception d'un texte) et *signification* (la valeur qu'on donne à un texte sorti de son contexte, ouvrant à une pluralité d'interprétations) est un moyen de contourner les oppositions frontales sur la question de l'intention. Cf. Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998, p. 88 sqq.

<sup>54</sup> Cf. Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992 [1990], p. 36 sqq.



Antoine Compagnon nous engage à penser la survivance de l'intention d'auteur dans le modèle structuraliste :

L'appel au texte contre l'intention d'auteur [...] revient en fait le plus souvent à invoquer un critère de cohérence et de complexité immanentes que seule l'hypothèse d'une intention justifie. On préfère une interprétation à une autre parce qu'elle rend le texte plus cohérent et plus complexe. Une interprétation est une hypothèse dont nous mettons à l'épreuve la capacité de rendre compte d'un maximum d'éléments du texte. Or, que vaut le critère de cohérence et de complexité si on suppose que le poème est le produit du hasard ? Le recours à la cohérence ou à la complexité en faveur d'une interprétation n'a de sens qu'en référence à l'intention probable de l'auteur.<sup>55</sup>

Le texte devient alors le lieu d'une coopération entre l'auteur et le lecteur. Il est le support d'une transmission complexe d'un message entre un auteur qui en assure la cohérence interne et un lecteur qui en déchiffre correctement la structure. Cette transmission demeure cependant imparfaite et c'est ce qui fait que l'intention est une notion délicate, une zone d'incertitude. La recherche en littérature, bien qu'on souhaite lui donner les gages d'un travail scientifique (d'où vient qu'on la répertorie dans la catégorie générique des « sciences humaines et sociales » par opposition aux sciences dites « dures » ou « exactes »), est conditionnée, et cela fait problème, par l'utilisation d'un matériau qui n'est pas stable, qui ne peut être contenu dans les limites claires de l'expérience, fonctionnant sur le constat que « ceci, ou cela, est vrai, prouvé, et opérant ». Nous travaillons sur des textes parcourus d'affects, provoquant des affects, et nous sommes nous-mêmes en relation affective avec certaines œuvres que nous choisissons d'étudier. Il faut en prendre acte non comme un moyen d'éviter la question de la neutralité axiologique<sup>56</sup> mais au contraire comme sa condition même. Une certaine intuition qu'on pourrait décrire à travers le terme de « sérendipité », est au fondement des humanités pour la raison simple que les objets traités sont apparemment fluctuants, qu'il faut s'efforcer d'élaborer une méthodologie sélectionnant parmi des principes

---

<sup>55</sup> Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 97.

<sup>56</sup> Ce concept sociologique (« Wertfreiheit » en allemand) émergeant en France à travers la traduction d'un ouvrage de Max Weber, *Le Savant et le politique* (Paris, Plon, 1959 [1919]. [Trad. Julien Freund]) fonde la discussion sur la nécessité d'une neutralisation du jugement de valeur quant aux croyances des individus pour garantir l'objectivité du chercheur en sciences humaines et sociales. Il n'y a pas de consensus sur cette position – il est même à noter que le terme de « neutralité » est assez étranger à Weber qui prolongeait la « Wertfreiheit » du concept de « Wertbeziehung », la nécessité de « comprendre » les valeurs des agents : Julien Freund, le traducteur, serait à l'origine de la méprise. Il est certain que l'objectivité est un idéal à atteindre, certain également que, s'agissant de recherche en littérature, la subjectivité du chercheur imprègne son écriture et donc sa réflexion dans un *vertige* éprouvé au miroir des écrivains qu'il étudie : « L'écrivain est celui qui ne sait et ne peut penser que dans le silence et le secret de l'écriture, celui qui sait et éprouve à chaque instant que lorsqu'il écrit, ce n'est pas lui qui pense son langage, mais son langage qui le pense, et pense hors de lui. En ce sens, il nous paraît évident que la critique ne peut se dire pleinement critique s'il n'est pas entré lui aussi dans ce qu'il faut bien appeler le *vertige*, ou si l'on préfère le jeu, captivant et mortel, de l'écriture. » (Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Point », 1969, p. 22.)

non définitifs, parfois concurrents, et pour un résultat qui ne se vérifie pas immédiatement (qui peut quantifier l'influence d'une pensée ?). Aussi ne cherche-t-on pas sans cette conviction que le moyen de tendre à la neutralité axiologique, s'agissant de littérature, consiste à la fois à ne pas détacher le texte de son contexte, et à soupçonner (et peut-être acquiescer à) l'interférence de sa subjectivité dans l'interprétation. Nous rejoignons, de ce point de vue, l'analyse développée par Umberto Eco dans un discours prononcé au Festival des écrivains de Mantoue en septembre 2000 :

La lecture des œuvres littéraires nous oblige à un exercice de fidélité et de respect dans la liberté de l'interprétation. [...] Les œuvres littéraires nous invitent à la liberté de l'interprétation, parce qu'elles nous proposent un discours à niveaux de lectures multiples et nous placent face à l'ambiguïté et du langage et de la vie. Mais pour avancer dans ce jeu, où chaque génération lit les œuvres littéraires de façon différente, il faut être mû par un profond respect envers ce que j'ai appelé ailleurs l'intention du texte.<sup>57</sup>

Aussi développe-t-il une vision tripartite de l'intention variant selon les instances : le texte, l'auteur, le lecteur. Cette *intention du texte* qu'il évoque désigne ce que le texte, dans ses mécanismes propres, autorise d'interprétation, ce qu'il permet qu'on en dise. Cette notion s'intègre dans la classification des différentes formes de l'intention, parmi lesquelles on trouve aussi *l'intention d'auteur* qui, comme nous l'avons dit, pose la question de ce que l'auteur a voulu mettre de significations dans son texte, et *l'intention du lecteur*, à savoir ce que le lecteur tire d'interprétation du texte<sup>58</sup>. Outre cette mise en perspective entre l'intention d'auteur et l'intention du lecteur, l'intention du texte semble donc agir comme un garde-fou supplémentaire contre la surinterprétation qu'autoriserait peut-être, de prime abord, le post-structuralisme. Cette répartition de *l'autorité* qui ne revient plus exclusivement à l'auteur, au lecteur ou au texte, mais aux trois instances à la fois, permet donc de ne pas clore le texte sur lui-même et de faire du texte littéraire une organisation vivante. La lecture est alors cet « exercice de fidélité et de respect dans la liberté de l'interprétation ». Au terme de ce même discours Umberto Eco localise plus précisément la nécessité de cette fidélité au texte en faisant émerger une définition de ce qu'il appelle les récits « immodifiables », c'est-à-dire les éléments qui, dans la fiction, sont à considérer comme souverains et ne peuvent autoriser

---

<sup>57</sup> Umberto Eco, « Sur quelques fonctions de la littérature » dans *De la littérature*, Paris, Grasset, 2002, p. 13. Ce livre rassemble des écrits dits « de circonstance » dans lesquels l'occasion est donnée au chercheur-critique de partager également son expérience d'écrivain.

<sup>58</sup> Ces notions sont développées dans la théorie du « Lecteur Modèle » établie par Umberto Eco dans *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1979.

toute liberté d'interprétation. Les limites que le texte impose sont alors décrites comme une leçon répressive nécessaire, désignée comme une fonction de la littérature :

La fonction des récits « immodifiables » est justement celle-ci : contre notre désir de changer le destin, ils nous font toucher du doigt l'impossibilité de le changer. Et ce faisant, quelle que soit l'histoire qu'ils racontent, ils racontent aussi la nôtre, et c'est pourquoi nous les lisons et les aimons. Leur sévère leçon « répressive », nous en avons besoin. La narrativité hypertextuelle peut nous éduquer à la liberté et à la créativité. C'est bien, mais ce n'est pas tout. Les récits « déjà faits » nous apprennent aussi à mourir. Je crois que cette éducation au Destin et à la mort est une des fonctions principales de la littérature. Peut-être y en a-t-il d'autres, mais ce soir, elles ne me viennent pas à l'esprit.<sup>59</sup>

Cette « leçon répressive » du texte littéraire, cette mise en œuvre expérimentale d'une « éducation au Destin et à la mort », sont décrites comme une fonction *possible* de la littérature (ainsi que nous le laisse entendre Eco, ce n'est certainement pas la seule), rarement discutée par la critique, nous semble-t-il. S'agissant des écrivains décadents, cette théorie est particulièrement parlante, tant leurs écrits sont parcourus de cette obsession d'une perspective du déclin (Destin à majuscule de la mort) qu'ils tentent d'apprivoiser d'une manière ou d'une autre dans l'espace clos, maîtrisable, et peut-être finalement rassurant, de la fiction. De là vient que lorsqu'ils abordent la sexualité c'est en s'attardant sur les liens intimes qui se tissent mystérieusement entre Eros et Thanatos, ou sur la description de cas hors-norme dont l'inexemplarité nous confond.

### ***Sexualité minoritaire, Littérature mineure***

Est-ce que cette inexemplarité fait de la littérature décadente une littérature qu'on pourrait qualifier de mineure ? La question n'est pas primordiale en apparence, mais suffisamment pourtant pour que Jean de Palacio, le plus éminent spécialiste de la Décadence, se prémunisse contre les éventuels contradicteurs qui feraient peu de cas de ces auteurs, ou plus radicalement les déconsidéreraient. Dans un entretien accordé à Guy Ducrey et faisant office de préface à son ouvrage intitulé *Figures et formes de la Décadence* (1994), il émet un doute quant à la vivacité du couple conceptuel mineur/majeur dans la réflexion autour de la Décadence :

---

<sup>59</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 26.

Il n'y a pas d'auteurs *majeurs* et d'auteurs *mineurs*. C'est peut-être le premier enseignement de la Décadence. Il y a seulement une prodigieuse activité d'écriture qui s'exerce fébrilement dans toutes les directions, bouleversant les hiérarchies, ébranlant les catégories, bousculant les genres. Cette activité, pour la rétablir dans sa vérité et sa diversité, il convient de mettre le jugement de la postérité entre parenthèses. Nous souffrons toujours actuellement d'un lansonisme sournois, qui a voué à l'ostracisme une part importante de la production littéraire « fin-de-siècle » et a presque réussi à l'occulter.<sup>60</sup>

Que nous suggère-t-il ? Premièrement : que la littérature décadente n'était pas passée à la postérité avant l'intervention de quelques chercheurs chevronnés qui, depuis les années 1980, ont permis de réhabiliter ces écrits. Retenons donc que l'esthétique décadente entre difficilement dans le canon littéraire. Mais si nous suivons le conseil de Jean de Palacio en laissant de côté nos propensions à réclamer l'autorité et à retenir la leçon de la postérité, nous pouvons effectivement nous focaliser sur ce qu'il décrit comme une « prodigieuse activité d'écriture ». Ce qui ressort d'une enquête au cœur du corpus décadent c'est que cette production littéraire est, certes, inégale, mais néanmoins fascinante. On décrit souvent l'écrivain décadent comme un pessimiste : si la Décadence est la préfiguration d'une fin imminente, d'aucuns pensent qu'elle imposera une forme de procrastination, de paralysie des facultés créatrices, et donc d'aphasie. Cette vision des choses n'est pas inepte mais on peut émettre l'hypothèse inverse, considérer qu'une urgence appelle un sursaut : si le monde entame irrémédiablement sa lente dégradation, peut-être est-ce l'occasion d'expérimenter le plus possible. Quelle que soit l'attitude adoptée, il est certain qu'il y eut contextuellement une réflexion autour du majeur et du mineur donnant lieu à des réactions très différenciées. Jean de Palacio craint finalement que la postérité ait contribué à garder l'image de la littérature décadente comme une littérature mineure dans sa globalité, c'est-à-dire disqualifiée. Pierre Jourde aborde lui aussi la question de la littérature mineure et convient qu'il s'agit d'une terminologie problématique :

On aura du mal à sortir du problème terminologique, on peut prendre « mineur » dans des acceptions très différentes. Il me semble tout de même qu'une rêverie particulière s'attache au mot, et c'est d'elle qu'il faudrait partir. Non de ce qu'est intrinsèquement l'œuvre mineure, mais de ce qu'on imagine qu'elle pourrait être. De la qualité spécifique, de la saveur que l'on s'attend à lui trouver. Je ne crois pas, autant l'avouer tout de suite, qu'il y ait d'auteur mineur, que le terme *mineur* ait un sens en littérature. On s'apercevrait assez facilement qu'il est impossible de le fonder sur le moindre critère objectif. Il y a bien, en revanche, une *imagination du mineur*, de la part du lecteur, qui trouve à

---

<sup>60</sup> Jean de Palacio, *Figures et formes de la Décadence*, Paris, Séguiet, 1994, p. 13-14.

s'alimenter dans tel ou tel aspect d'auteurs – lesquels par ailleurs pourront être considérés comme majeurs.<sup>61</sup>

Pierre Jourde considère que le mineur ne doit pas être identifié dans la production (« je ne crois pas qu'il y ait d'auteur mineur ») mais à travers ce qu'il qualifie d'*imagination du mineur*, du point de vue de la réception. D'après ce qu'il décrit, nous comprenons ce concept comme la tendance du lecteur à majorer un aspect particulier d'une œuvre pourtant potentiellement mineur (ou bien l'inverse), selon des critères qui lui sont personnels. Autrement dit, par effet d'identification, le lecteur appartenant à une minorité quelle qu'elle soit (sexuelle, ethnique, culturelle, etc.) peut reconnaître le discours minoritaire d'un auteur. L'argument est défendable. Pierre Jourde posait effectivement quelques lignes plus haut l'hypothèse du mineur jugé à travers la minorité :

Dès lors que l'on interprète « mineur » en termes de mérite ou de valeur, que sanctionnerait la longévité, on tombe dans des apories sans issue. Existe-t-il des critères plus objectifs ? Celui-ci par exemple : la littérature mineure correspond aux minorités – linguistiques, culturelles ou sexuelles. La littérature mineure est celle des perversions sexuelles, ou de l'homosexualité, des Tchèques en Autriche-Hongrie, des Bretons en France, etc. Il serait nécessaire alors d'ajouter : dès lors que ce caractère marginal de la culture ou de la sexualité n'est pas transcendé, mais affirmé pour lui-même, comme valeur propre, dès lors qu'il fait l'objet d'une identification. Proust n'est pas un auteur mineur, parce qu'il n'a pas écrit un roman revendiquant l'homosexualité comme valeur. En revanche, Jacques Adelswärd-Fersen serait à classer parmi les *minores*.<sup>62</sup>

Pierre Jourde adopte le même point de vue que Jean de Palacio lorsqu'il considère que le caractère mineur ou majeur d'une œuvre ne peut être déduit de la postérité. Il est effectivement possible, ou même probable, qu'un certain nombre d'auteurs d'une grande valeur aient été oubliés, pour des raisons qui nous échappent parfois, par l'histoire littéraire. La minorité doit donc être questionnée autrement : la littérature mineure serait une littérature qui s'adresse exclusivement à une minorité et qui, pour cette raison, n'atteindrait pas l'universalisme par une opération de transcendance ? Pierre Jourde propose une réponse sous le contrôle d'un conditionnel. Proust serait du côté du majeur et Adelswärd-Fersen du côté du mineur car le premier atteindrait à l'universel et non le second, malgré la thématique homosexuelle commune. Ce raisonnement, auquel Pierre Jourde n'adhère pas sérieusement<sup>63</sup>,

---

<sup>61</sup> Pierre Jourde, *Littérature monstre*, Paris, L'esprit des péninsules, 2008, p. 539.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 536.

<sup>63</sup> Il mettra en cause la notion de valeur, en faisant un détour par Sade, écrivain majeur dont l'écriture des perversions interdit toute identification universelle : « [...] la notion de valeur a quelque chose de contradictoire avec celle de littérature mineure. Une valeur, un critère de reconnaissance, une affirmation d'identité, même

ne tient pas pour deux raisons. L'absence de revendication chez Marcel Proust et la revendication indéniable qu'on trouve chez Jean Genet, ne permet pas de les hiérarchiser : tous deux appartiennent sans conteste à la littérature majeure. Par ailleurs, Jacques Adelswärd-Fersen, bien que son homosexualité ait été connue et qu'il ait été largement brocardé par ses contemporains pour cette raison<sup>64</sup>, ne la revendique pas si clairement. Il faut donc bien admettre que le lien entre minorité sexuelle et littérature mineure n'est pas une évidence, sauf à s'apercevoir que cette analogie est le moyen d'un discrédit, la revendication homosexuelle étant jugée comme un amoindrissement de la qualité littéraire. L'*imagination du majeur* pourrait conduire à formuler une proposition assez contestable en vertu d'un déséquilibre de original tel qu'il est désigné par Gilles Deleuze :

Minorité et majorité ne s'opposent pas d'une manière seulement quantitative. Majorité implique une constante idéale, comme un mètre-étalon par rapport auquel elle s'évalue, se comptabilise. Supposons que la constante ou l'étalon soit *Homme-blanc-occidental-mâle-adulte-raisonnable-hétérosexuel-habitant des villes-parlant une langue standard* (...). Il est évident que « l'homme » a la majorité, même s'il est moins nombreux que les moustiques, les enfants, les femmes, les noirs, les paysans, les homosexuels... etc. C'est qu'il apparaît deux fois, une fois dans la constante, une fois dans la variable dont on extrait la constante.<sup>65</sup>

À supposer que nous accordions du crédit à l'idée de « mineur », notre sujet se situerait donc sous l'influence d'une double minorité, sexuelle et littéraire : à l'intérieur même de la communauté des écrivains homosexuels, certaines figures se révèlent majorées par rapport à d'autres pour des raisons esthétiques et/ou politiques. L'homosexualité chez les écrivains décadents n'est encore qu'occasionnellement étudiée<sup>66</sup>. Pourtant le sujet intéresse sans doute un lectorat, suffisamment en tout cas pour que certaines œuvres soient sorties de l'oubli par les éditions Gay Kitsch Camp, dirigées par Patrick Cardon, qui publient Georges Eekhoud, Jacques Adelswärd-Fersen, Paul Devaux, Luis d'Herdy, Paul d'Estrée et bien d'autres. Par ailleurs, en France, les théories des homosexualités commencent à devenir très actives en sociologie (Éric Fassin, Marie-Hélène Bourcier), en Histoire (Florence Tamagne, Laure

---

marginale, demeure valeur. La littérature mineure, s'il fallait la définir d'un mot, est celle à qui il manque quelque chose, celle dont la valeur fait problème. » (*Ibid.*, p. 537).

<sup>64</sup> Voir par exemple, Laurent Tailhade, « À Monsieur Jacques Adelswärd-Fersen. Embasicète », *Lettres familières*, Paris, Librairie de la raison, 1904, p. 136-143. Le terme « embasicète » vient du terme latin *embasicoetas*, attesté chez Pétrone, signifiant « débauché, mignon ».

<sup>65</sup> Gilles Deleuze, « Philosophie et minorité », *Critique*, n° 369, février 1978, p. 154

<sup>66</sup> Signalons cependant les travaux de Jean-Claude Féray, *Achille Essebac, romancier du désir*, Paris, Éditions Quintes-feuille, 2008, Mirande Lucien, *Eekhoud le rauque*, Lille, Presses Universitaires d'Septentrion, 1999, Phillip Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain : le héros fin de sexe*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 1997.

Murat, Régis Révenin, Thierry Pastorello), en psychologie (Malick Briki, Éric Verdier) en philosophie (Didier Éribon, Christine Delphy), émulation qui aboutit finalement à l'institutionnalisation de ce domaine de recherche avec la création d'un Groupement d'Intérêt Scientifique « institut du genre » en 2012. Néanmoins, dans cette nébuleuse, la littérature fait parfois figure de parent pauvre. La réflexion autour des homosexualités semble percer sous la forme d'études monographiques, le plus souvent axées sur la période contemporaine (André Gide, Marcel Proust, Jean Genet, Jean Cocteau), ou d'articles, mais ne fait encore que rarement l'objet d'études à part entière, surtout pour les études dix-neuviémistes. Soulignons toutefois les travaux d'Éric Bordas évaluant la pertinence du critère homosexuel dans des études de type stylistique, et la publication récente d'un numéro de *Romantisme* consacré à « Sodome et Gomorrhe » sous sa direction<sup>67</sup>.

Finalement étudier l'esthétique décadente à travers la question de l'homosexualité masculine n'est pas étudier un objet majoritaire, au sens où les œuvres de ce corpus n'appartiennent pas, pour la plupart, à la culture littéraire officialisée par les programmes scolaires et cautionnée par un lectorat massif. Ces conditions sont peut-être proches de celles que Marie-Hélène Bourcier relève, non sans une certaine volonté polémique inhérente à toute conviction politique, à propos des *cultural studies* :

Les *cultural studies* mettent en évidence le caractère politique, mais masqué, des disciplines existantes et obligent à rompre avec toute velléité d'objectivisme apolitique : il existe bel et bien une politique de la/des disciplines. Pour ce qui est des *queer studies*, elles montrent que les disciplines reposent la plupart du temps sur des conceptions ontologiques de l'homme et de la femme, qu'elles s'articulent sur la différence sexuelle, qu'elles sont le produit d'un régime épistémique hétérosexuel qui aboutit logiquement à exclure les sujets et les objets d'études queer du champ universitaire et des savoirs en général. Dans ce contexte, la posture queer consiste à développer des pratiques de resignification anti-hégémonique, antinormative pour définir des espaces de résistance à ce régime de savoir qui est aussi un régime de la normalité.<sup>68</sup>

Existe-t-il une politique masquée des études littéraires ? Reconduisent-elles le modèle d'une différence sexuelle reposant sur des principes ontologiques intangibles ? Nous serions tentés de répondre à ces questions par la négative, mais si d'aventure un tel projet habitait encore les milieux académiques, il est certain que nous ne pourrions que nous y opposer politiquement. Nous croyons cependant qu'un travail sur le genre et les identités sexuelles peut être à la fois respectueux des codes disciplinaires et universitaires et aventureux. Le monde universitaire est, nous n'en doutons pas, prêt à cette ouverture, et nous espérons apporter modestement

<sup>67</sup> Éric Bordas (dir.), « Sodome et Gomorrhe », *Romantisme*, n°159, 2013.

<sup>68</sup> Marie-Hélène Bourcier, *op. cit.*, p. 29.

notre contribution à l'avancée de la pensée dans un domaine de recherche dont la légitimité n'est plus à prouver.

### ***Le mouvement décadent : naissance et périodisation***

La question de la définition de la Décadence est complexe. L'origine de la réflexion est historique, liée à la chute de l'empire romain en 476 dont de nombreux auteurs ont tenté d'identifier les causes. Végèce décrit dans *Epitoma institutorum rei militaris* (œuvre écrite entre 390 et 430) un affaiblissement de l'armée romaine appelant des réformes urgentes et donne donc une explication *a posteriori*. L'historien Edward Gibbon (1737-1794) avança les arguments d'une expansion incontrôlée, d'une dégradation des mœurs et d'un tournant civilisationnel avec la naissance du christianisme. La théorie contemporaine de Bryan Ward-Perkins dans *The Fall of Rome and the End of Civilization*<sup>69</sup>, ajoute des arguments économiques aux thèses déjà nombreuses, et certifie la sensation d'un désastre s'apparentant à une « chute » aux yeux des romains eux-mêmes. Le professeur allemand Alexander Demandt, enfin, publie en 1984 un ouvrage listant quelques 210 théories sur la chute de l'empire romain<sup>70</sup>, montrant par là l'intérêt polémique du sujet. Il faut retenir de ce bref panorama que la chute de l'empire romain est un cas avéré de dégradation d'une civilisation pour lequel on peut parler de Décadence. Cependant l'expérience de la Décadence romaine n'est pas identifiée comme un cas isolé ; elle crée un précédent qui se constitue en menace pour toutes les civilisations futures. À différentes périodes de l'Histoire, certains signes sont lus comme les signes avant-coureurs d'un déclin en marche. La pensée décadente est donc mue par la crainte d'un cycle temporel néfaste impliquant qu'aux périodes fastes succèdent les périodes plus noires ; elle est donc régulièrement décrite comme une pensée pessimiste. Nous admettrons pour le moment la véracité de ce constat, qui sera pourtant nuancée au cours de cette étude. Ainsi décrite, la pensée décadente n'est pas prospective – une capacité de projection est grippée par un présent inquiétant – mais fonctionne *a contrario* par un regard rétroactif : les décadences passées éclairent celles à venir. Le concept de Décadence est ancien, mais le questionnement qu'il soulève est susceptible d'être actualisé à tout moment. Il

---

<sup>69</sup> Bryan Ward-Perkins, *The Fall of Rome and the End of Civilization*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

<sup>70</sup> Alexander Demandt, *Der Fall Roms. Die Auflösung des römischen Reiches im Urteil der Nachwelt*, Beck, München, 1984.



s'est exprimé avec une urgence particulière à la fin du XIX<sup>ème</sup> où le vocable s'est répandu de manière assez énigmatique. Pourquoi énigmatique ? Parce qu'avec le recul historique on peut affirmer avec certitude qu'il n'y a pas eu d'indices remarquables d'un déclin à cette période. On en déduit donc que l'identification d'une Décadence tient de la réalité paradoxale : à la fois imaginaire et réellement horrifiante. Partant, s'il n'y a pas eu une réelle Décadence à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, une sensation de Décadence a bel et bien existé, de manière suffisamment intense pour influencer la création littéraire. Cette pensée parcourt les textes sous la forme d'une esthétique reconnaissable. L'assimilation entre Décadence et esthétique décadente n'est cependant pas complète : on ne peut considérer que la littérature décadente est elle-même une décadence de la Littérature. Et c'est pourtant cette assimilation qui fait problème. En contexte, l'esthétique décadente a souvent été comprise comme une entreprise de démoralisation générale et fortement suspectée, dans sa forme même, de porter atteinte au beau langage, de dégrader la pureté de la langue française. Qu'on cautionne ou non cette vision des choses le fait est que la littérature décadente au moment de son émergence a entraîné des réactions vives. Elle fut auréolée ou déconsidérée pour sa réputation subversive ou pour l'improductivité qui serait inhérente au pessimisme qui la fonde. Cette esthétique allie donc les contraires : comment concilier l'ambition d'une création esthétique dans les formes d'une destruction ? C'est tout le paradoxe d'une démarche sans finalité apparente. Si le monde s'écroule, à quoi bon écrire ? Nous verrons pourtant que si les observateurs sont sceptiques ou indignés, des finalités sont pourtant à l'œuvre qui méritent qu'on les relève.

Jusqu'à une date récente, et pour les raisons que nous venons d'évoquer, le mouvement décadent était considéré par la critique comme une variante du mouvement symboliste, voire comme une branche mineure et de qualité moindre, dans un point de vue qui déconsidérerait nettement ces auteurs. Cependant, et depuis peu, on relève les particularités de ces œuvres et certaines d'entre elles sont rééditées et réintroduites dans les circuits de grande diffusion<sup>71</sup>. Les raisons de l'éviction relative de ce mouvement pourraient être d'ordre moral, considérant la fascination particulière pour la perversion, mais l'argument semble faible. Il paraît bien plus raisonnable de noter que le mouvement décadent, si elle a ses modèles, n'a pas réellement de chef de file. Pourtant, l'idée de décadence avait ses disciples. On donnera pour preuve l'existence du journal *Le Décadent littéraire et artistique* dont le premier numéro est publié en avril 1886, et qui intègre en réalité différents courants littéraires, et notamment le

---

<sup>71</sup> Séguier a par exemple créé sa collection « Bibliothèque Décadente ».

symbolisme. Son directeur, Anatole Baju, est à l'origine d'un opuscule intitulé *L'École décadente* (1887) qui propose un certain nombre de traits distinctifs (notamment l'anti-naturalisme et l'expression d'un spleen moderne pouvant conduire au pessimisme ou à une forme d'ironie noire), et se réclame de Baudelaire (un précurseur), de Barbey d'Aurevilly, de Verlaine et de Mallarmé. Ce texte est cependant problématique dans la mesure où Anatole Baju identifie ces deux derniers comme les mieux à même de représenter le mouvement puisqu'on peut les « considérer comme les seuls initiateurs »<sup>72</sup>. On sait que Mallarmé s'illustrera comme chef de file du symbolisme, mouvement qui n'a pas été immédiatement dissocié du mouvement décadent mais qui, depuis le manifeste symboliste de Jean Moréas en septembre 1886<sup>73</sup>, s'est autonomisé peu à peu. Verlaine refusera lui aussi de tenir ce rôle et s'opposera à l'usage du terme de « décadent » en 1891 dans *L'Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret :

On nous l'avait jetée comme une insulte, cette épithète ; je l'ai ramassée comme cri de guerre ; mais elle ne signifiait rien de spécial, que je sache. Décadent ! Est-ce que le crépuscule d'un beau jour ne vaut pas toutes les aurores ! Et puis, le soleil qui a l'air de se coucher, ne se lèvera-t-il pas demain ? Décadent, au fond, ne voulait rien dire du tout.<sup>74</sup>

Il lui préfère généralement le terme de « décadisme » à propos duquel il estime qu'il « éloigne précisément l'idée abaissante de décadence [...] fait balle et fera trou »<sup>75</sup>. Le « décadisme » ne s'est pas imposé, et les vues d'Anatole Baju n'ont sans doute pas marqué les esprits autant qu'il l'aurait souhaité. L'identité de l'écriture décadente sera mieux visible à travers l'œuvre pastiche de Vicaire et Beauclair, *Les déliquescences*, parue en 1885 sous le pseudonyme d'Adoré Floupette. En effet, pour que le mouvement soit pastiché si tôt, c'est bien qu'il a ses signes de reconnaissance. Pierre Jourde insiste en outre sur le fait que cette œuvre parodiant les décadents, est elle-même une œuvre décadente de la plus pure facture, puisqu'il considère que l'humour et le recul sur soi-même sont des ingrédients

<sup>72</sup> Anatole Baju, *L'École Décadente*, Paris, Léon Vanier, 1887, p. 2.

<sup>73</sup> C'est dans le *Supplément littéraire* du *Figaro* que Jean Moréas annonce l'affirmation d'un mouvement qu'il faudra appeler « symboliste » et non « décadent ». : « l'évolution actuelle dans les lettres françaises, cette évolution que des juges pressés notèrent, par une inexplicable antinomie, de décadence [...] Nous avons déjà proposé la dénomination de Symboliste comme la seule capable de désigner raisonnablement la tendance actuelle de l'esprit créateur en art. Cette dénomination peut être maintenue. » (Jean Moréas, « Un manifeste littéraire. Le Symbolisme », *Supplément littéraire du Figaro*, 18 septembre 1886, n° 38). Bien qu'il intègre, lui aussi, des poètes d'horizons divers (Mallarmé et Verlaine) et qu'il identifie également Baudelaire comme un précurseur, la postérité donnera raison à Moréas. Nous ajouterons que les traits définitoires qu'il identifie sont plus précis que ceux d'Anatole Baju, et seront suivis avec plus de constance.

<sup>74</sup> Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, p. 70-71.

<sup>75</sup> Paul Verlaine, *Les Hommes d'aujourd'hui*, « Anatole Baju », *Œuvre en prose complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1972, p. 811.

caractéristiques du mouvement. Le statut de l'ouvrage est alors très particulier : « En fait, Floupette cristallise des caractères qui n'avaient pas avant lui ce degré de réalité. Pour dire les choses plus brutalement, il n'imité pas le décadent, il le CRÉE. »<sup>76</sup> L'œuvre, malgré son tirage quasi confidentiel<sup>77</sup>, a déclenché de nombreuses réactions dans la presse et semble avoir donné sa réalité matérielle à un questionnement qui n'était encore que sous-jacent. Enfin, le *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*<sup>78</sup> publié en 1888 par Paul Adam, sous le pseudonyme de Jacques Plowert, souligne, non sans humour, l'existence d'un vocabulaire propre au mouvement. Ceci étant dit, si les décadents avaient des affinités de pensées, des idéaux artistiques partagés, il est indéniable que leurs recherches ont été guidées par un individualisme propre à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle : pour cette raison, ils ne se sont jamais véritablement regroupés.

Peut-on malgré tout circonscrire la période décadente ? Phillip Winn<sup>79</sup> émet des hypothèses quant à la naissance du mouvement littéraire qui nous semblent résumer les discussions. Outre l'existence d'une œuvre pastiche, il faut bien sûr relever la publication d'À rebours en 1884. Deux autres œuvres sont pourtant décrites comme possiblement des actes de naissance. La première est le poème « Langueur » de Verlaine (paru le 26 mai 1883 dans *Le Chat Noir*) :

Je suis l'Empire à la fin de la décadence,  
 Qui regarde passer les grands Barbares blancs  
 En composant des acrostiches indolents  
 D'un style d'or où la langueur du soleil danse.

L'âme seulette a mal au cœur d'un ennui dense.  
 Là-bas on dit qu'il est des longs combats sanglants.  
 O n'y pouvoir, étant si faible aux vœux si lents,  
 O n'y vouloir fleurir un peu cette existence !

O n'y vouloir, ô n'y pouvoir mourir un peu !  
 Ah ! tout est bu ! Bathylle, as-tu fini de rire ?  
 Ah ! tout est bu, tout est mangé ! Plus rien à dire !

Seul, un poème un peu niais qu'on jette au feu,  
 Seul, un esclave un peu coureur qui vous néglige,

<sup>76</sup> Pierre Jourde, *L'alcool du silence : sur la décadence*, Paris, Honoré Champion, 1994, p. 249.

<sup>77</sup> La parution a d'abord lieu en plaquette, tirée à 110 exemplaires.

<sup>78</sup> Jacques Plowert (pseud. de Paul Adam), *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Exeter, University of Exeter press, 1998 [Paris, Vanier, 1888].

<sup>79</sup> Phillip Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain. Le héros fin de sexe*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1997, p. 29.

Seul, un ennui d'on ne sait quoi qui vous afflige !<sup>80</sup>

Mais la position du poème lors de sa publication en 1884 dans le cycle parodique du recueil *Jadis et naguère* laisse peu de doute quant à ses intentions<sup>81</sup>. La seconde est *Le Vice suprême* de Joséphin Péladan<sup>82</sup> (premier volet paru en 1884 de la trilogie intitulée *La décadence latine*)<sup>83</sup>. Il semble enfin crucial de mentionner l'influence de Baudelaire qui par sa théorie du spleen, sa théorie des correspondances ou encore par sa mise en scène de l'abject – que la volonté soit parodique avec notamment le poème intitulé « Une charogne » ou bien qu'elle vise à promouvoir un esthétisme du mal – avait déjà pris avant les décadents, un positionnement théorique. S'il semble risqué d'établir un lien esthétique direct, il faut tout de même noter que Baudelaire est la référence majeure, presque invariablement citée, par les auteurs fin-de-siècle qui affirment – et quelle que soit la qualité de leur lecture – une parenté à laquelle ils tiennent. Catherine Coquio remarque :

Baudelaire devient un modèle décadent selon deux processus distincts : élection esthétique d'un modèle historique, et construction fantastique d'un modèle mythique. Tous deux systématiques, le premier processus est manifeste alors que le second qui le conditionne est latent, et tend à se naturaliser dans l'évidence du premier.<sup>84</sup>

---

<sup>80</sup> Paul Verlaine, *Jadis et naguère* dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1962, p. 370-371.

<sup>81</sup> À ce sujet, cf. les analyses de Jacques Borel dans Paul Verlaine, *Œuvres en prose complètes, op. cit.*, p. 1396. Solenn Dupas identifie le jeu des « acrostiches indolents » dans les sept derniers vers donnant la suite « Ô Ô Ô A A S S S » dans laquelle elle propose d'entendre une onomatopée proche du bâillement, cf. Solenn Dupas, *Poétique du second Verlaine. Un art du déconcertement entre continuité et renouvellement*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 106-107.

<sup>82</sup> Joséphin Péladan (le Sâr Péladan) a remis au goût du jour les thèmes occultistes. La mode de l'occultisme (Éliphas Lévi est le promoteur du terme) culmine entre 1890 et 1895.

<sup>83</sup> À noter les opinions divergentes de Paul Adam, qui s'accorde à peu près sur les dates mais pas sur les textes jugés exemplaires : « DECADENT. S.M. – Employé volontiers par Gautier, Flaubert et Goncourt dans le sens de raffinement littéraire. / *Les Déliquescences d'Adoré Floupette poète décadent*, parodie (85). *Le Décadent*, journal (86 et 88). *L'École décadente*, brochure (87). / C'est dans les *Taches d'Encre* de Maurice Barrès (Déc. 84) que DECADENT qualifia pour la première fois le groupe littéraire par lequel on désignait : Verlaine, Mallarmé, Huysmans, augmenté depuis de Moréas, Laforgue, Vignier, Adam, Fénéon, etc.

Ni le travaillé, le voulu de mallarné [*sic.*], ni le tact et l'infinie nuance de l'œuvre de Paul Verlaine ne possèdent le public. Mais le flot qui les porte avance chaque jour.

Ils ont apporté leurs inquiétudes, leurs perversions douloureuses dans la critique, dans l'étude de la société contemporaine. Ils se complaisent dans le rare et poussent l'amour de l'unique jusqu'au culte du décadent.

M. BARRES.

L'origine du mouvement littéraire remonte à l'apparition des *Poètes maudits* de Paul Verlaine (fév. 84) où il est dit dans la préface :

À bien y regarder pourtant, de même que les vers de ces chers Maudits, sont très posément écrits, de même leurs traits sont calmes, comme de bronze un peu de décadence, mais qu'est-ce que décadence veut bien dire au fond ?

P. VERLAINE. », Plowert, Jacques (pseud. de Paul Adam), *op. cit.*, p. 32.

<sup>84</sup> Catherine Coquio « La “Baudelairité” décadente : un modèle spectral », *Romantisme*, n° 82, 1993, p. 93.

Autrement dit, Baudelaire n'a pu être qu'un modèle posthume et ne peut être rattaché au mouvement décadent en tant que tel. Il a influencé les artistes fin-de-siècle de manière certaine mais on le lit très souvent de manière univoque, dans la seule dimension perverse de ses écrits. Par exemple, lorsque dans *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain, Maud White, personnage aux désirs incestueux qui ressemble à son frère dans une « [...] ressemblance aussi gênante pour l'homme que pour la femme, tant cette ressemblance de l'un et de l'autre les désexuait »<sup>85</sup>, cite du Baudelaire, il s'agit comme on pouvait s'en douter des poèmes abordant le thème du lesbianisme<sup>86</sup>... Il faut pourtant insister sur le fait qu'il est le premier à avoir théorisé la Décadence sous un jour positif dans les *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1859)<sup>87</sup> et que Théophile Gautier dans la préface du 28 février 1868 des *Fleurs du Mal* évoquait déjà les rapports possibles entre Décadence historique et pratique artistique :

Le poète des *Fleurs du mal* aimait ce qu'on appelle improprement le style de décadence, et qui n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleils obliques les civilisations qui vieillissent [...] Ce style de décadence est le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer et poussé à l'extrême outrance. On peut rappeler, à propos de lui, la langue marbrée déjà des verdeurs de la décomposition et comme faisandée du bas-empire romain et les raffinements compliqués de l'école byzantine, dernière forme de l'art grec tombé en déliquescence ; mais tel est bien l'idiome nécessaire et fatal des peuples et des civilisations où la vie factice a remplacé la vie naturelle et développé chez l'homme des besoins inconnus.<sup>88</sup>

Pour ce qui serait de la fin du mouvement, le *Soleil des morts* de Camille Mauclair, paru en 1898, semble être l'œuvre sur laquelle la majorité des chercheurs s'accordent. Seulement voilà, d'une part l'œuvre parle principalement de l'école symboliste et fustige clairement certains membres du mouvement décadent, dont Lorrain à travers le personnage de Ludovic Marens<sup>89</sup>, et d'autre part des œuvres caractéristiques, telle que *Monsieur de Phocas* (1901),

---

<sup>85</sup> Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, Ollendorff, 1901, p. 158.

<sup>86</sup> Citations de « Lesbos » et des « Femmes damnées », *ibid.*, p. 152.

<sup>87</sup> « Littérature de décadence ! – Paroles vides que nous entendons souvent tomber, avec la sonorité d'un bâillement emphatique, de la bouche de ces sphinx sans énigme qui veillent devant les portes saintes de l'Esthétique classique. » (Charles Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe » dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1972, p. 319).

<sup>88</sup> « Notice de Théophile Gautier » dans Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Michel Lévy, 1868, p. 16-17.

<sup>89</sup> « – Qui est celui-ci ?

– Peuh ! répondit Deraines, c'est mal débiter, tu vas avoir une triste idée de la société... C'est Ludovic Marens.

– Le chroniqueur ?

– Oui, le potinier hebdomadaire, salisseur de femmes, courtisan d'hommes, ou courtisane, car les deux genres lui agréent, Ludovic Marens lui-même, celui qui pille Tennyson dans ses contes moyenâgeux, celui qui démarque les poèmes de nos amis en leur dédiant ce qu'il leur a volé, celui qui fait chanter les baronnes juives et valser les

sont postérieures à cette date. Il semble alors qu'il faille relativiser la volonté toujours rassurante et souvent douteuse de périodisation stricte. Nous l'avons vu, il faudra faire avec les conjectures lorsqu'on parle des limites temporelles, mais si le problème n'est pas résolu, il semble intéressant d'insister sur le pourquoi. On invoquera l'argument d'un déficit esthétique, là où le symbolisme s'affirme comme l'expérience véritablement novatrice et où les qualités « classiques »<sup>90</sup> du naturalisme et du romantisme ne sont plus à prouver. La Décadence est à cheval entre deux siècles, entre classicisme et modernisme, entre romantisme et symbolisme, et l'inconfort du positionnement semble en fragiliser les fondements. Il n'empêche que le mouvement revendique son autonomie. Seulement pourquoi cette conscience d'une possible chute se fédère-t-elle dans les vingt dernières années du XIX<sup>ème</sup> siècle ? On pourrait considérer le phénomène du changement de siècle qui appelle un bilan, l'effet anxiogène des chiffres ronds, mais il ne s'agit que d'un indice. D'autres arguments peuvent être évoqués, parmi lesquels la question de la prostitution, le problème juif (l'antisémitisme croissant signale une « peur de l'étranger » qui se fait écho de la « menace barbare », rappelons l'affaire Dreyfus) et peut-être surtout la défaite de 1870 qui a joué de manière décisive sur le pessimisme fin-de-siècle. Cependant, aucun fait historique, aussi marquant soit-il, ne peut expliquer à lui seul le sentiment de décadence, car ce sentiment comporte indéniablement une part fantasmatique perturbant (ou dramatisant) la lecture de ces faits. Un imaginaire décadent existe donc, constituant une grille d'interprétation du monde, ce qui n'empêche pas la présence de lignes idéologiques fortes. À ce titre, la haine farouche envers la démocratie est une tendance tout à fait exemplaire<sup>91</sup>. Résultante des idéaux du XVIII<sup>ème</sup> siècle, cette politique est jugée décadente par une grande part des intellectuels<sup>92</sup>. Dans sa nouvelle, *Le Tripot aux champs*, publiée dans *Le Gaulois* du 25 août 1884, Octave Mirbeau s'indignait :

---

pierreuses de la Villette, le milord l'Arsouille des pauvres, ni écrivain ni gazetier, ni mondain ni crapuleux, ni chair ni poisson, mais un peu tout cela, chair défraîchie et poisson d'aquariums troubles... oh ! mais, il est présentable aujourd'hui, il est frisé, repeint à neuf, bien corseté. Espérons que la chaleur ne fera pas craquer son émailage, car il est émaillé, le cher, tout comme la belle Mme X... » (Camille Mauclair, *op. cit.*, p. 889).

<sup>90</sup> Nous nous méfions du terme et lui laissons des guillemets. On pourra consulter à ce propos les développements de Jacques Derrida qui discute l'apparente évidence d'une Raison classique initiée par le projet cartésien dans « Cogito et histoire de la folie », *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points / Essais », 1967, p. 51-97.

<sup>91</sup> Cf. Jean de Palacio, *La Décadence. Le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Essais », 2011, p. 225 *sqq.*

<sup>92</sup> Baudelaire, mettant encore une fois l'ambivalence du contenu qu'on place dans le terme de décadence, valorise l'aristocratie du Dandy face à la décadence politique que représente la démocratie : « Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences [...] Le dandysme est un soleil couchant ; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie. Mais hélas ! la marée montante de la démocratie, qui envahit tout et qui nivelle tout, noie jour à jour ces derniers représentants de l'orgueil humain et verse des flots d'oubli sur les traces de ces prodigieux myrmidons. » (Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, *Œuvres Complètes*, t. II, p. 711-712).

Sommes-nous donc une époque d'irréversible décadence ? ... L'anémie a tué nos forces physiques, la démocratie a tué nos forces sociales. Et la société moderne, rongée par ces deux plaies ... ne sait plus où elle va ... La démocratie, cette grande pourrisseuse, est la maladie terrible dont nous mourrons ... Grâce à elle, nous n'avons plus conscience de la hiérarchie et du devoir ... Nous n'avons même plus conscience des sexes. Les hommes sont des femmes, les femmes sont des hommes et ils s'en vantent.<sup>93</sup>

Apparaît ici un lien entre politique et sexe, démocratie et mélange des genres sont vivement critiqués comme lieu de désordre : on comprend en transparence que la démocratie est jugée comme une politique efféminée, à donner la parole au peuple on risque l'infertilité, et en premier lieu celle des élites. Car parallèlement aux émancipations populaires, s'observerait un épuisement du sang bleu, épuisement aristocratique ouvrant sur la notion de fin-de-race. C'est pourtant de cet aristocratismes que tient l'esthétique décadente. Catulle Mendès en rend compte dans une réponse à *l'Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret :

— Faites-vous aux *symbolistes* un reproche de leur obscurité ?

— Oh ! Non, du tout. Plus on va dans notre temps de démocratie, et plus l'art pur tend à devenir l'apanage d'une élite, d'une aristocratie bizarre, malade et charmante. Il n'est pas mauvais, pour que le niveau s'en maintienne haut, qu'un peu d'ésotérisme l'entoure.<sup>94</sup>

### *L'engagement ambigu des écrivains de la Décadence*

Face à la pensée démocratique égalitaire, l'engagement décadent a quelque chose d'élitiste. On peut le décrire comme une confiance dans l'utilisation du langage pour lui-même, témoignant d'une croyance sans failles dans la littérature (ce qui paradoxalement n'assure pas automatiquement la qualité des textes). L'engagement dans l'écriture est de nature à contrarier les attentes sociales, c'est-à-dire encore, de nature marginale. Jean-Paul Sartre relève cette opposition de principe dans *Qu'est-ce que la littérature ?* lorsqu'il considère notamment que « [...] l'écrivain donne à la société une *conscience malheureuse*, de ce fait il est en perpétuel antagonisme avec les forces conservatrices qui maintiennent l'équilibre qu'il tend à rompre. Car le passage au médiat qui ne peut se faire que

---

<sup>93</sup> Cité par Bernard Terramorsi, « La fin du siècle ou le retour d'âge », *Europe*, n°751, nov-déc. 1991, p. 4.

<sup>94</sup> Jules Huret, *op. cit.*, p. 297.

par négation de l'immédiat est une perpétuelle révolution. »<sup>95</sup> Le présent littéraire ne correspond pas au flux continu de l'actualité mais, jouant du *différé* de la lecture, celui de l'épreuve de la *durée* rendue sensible au travers d'une fiction dans laquelle se succèdent les accélérations et les pauses. En ce sens on peut déterminer une responsabilité de l'écrivain consistant à sentir ce poids de la fixation du texte qui contrebalance l'immédiat de l'oralisation. Se fait jour, comme le note Pascal Quignard, une *temporisation* qui est une donnée première :

Écrire institue le contre-temps. Inventer le contre-temps suppose cette possibilité préalable de la temporalité que la langue appelle la *temporisation*.<sup>96</sup>

Or les écrivains décadents prennent doublement acte des perturbations créées par la question décadente, à la fois dans une *conscience malheureuse* de l'inéluctable chute qui attend la société, et dans un rapport conflictuel au temps que cette conscience malheureuse engendre. Si bien qu'au moment même où les lecteurs sont de plus en plus nombreux et unifiés, regroupés sous la grande classe de la bourgeoisie, comme le relève Sartre, le réflexe est au repli qui peut se traduire dans un élitisme et dans un hermétisme plus ou moins affirmés :

Les meilleurs ont refusé. Ce refus sauve la littérature mais il en fixe les traits pour cinquante ans. À partir de 1848, en effet, et jusqu'à la guerre de 1914, l'unification radicale de son public amène l'auteur à écrire par principe *contre tous ses lecteurs*.<sup>97</sup>

« Contre tous ses lecteurs » puisqu'ils peuvent, fait nouveau, assurer le succès ou l'insuccès d'un livre, désormais soumis aux lois du marché, d'où la conscience méfiante d'une lutte nécessaire contre une autocensure qui proviendrait de raisons fiduciaires. Dans le cadre de la fiction, chez Huysmans, des *Esseintes*, personnage esthète, incarne cette aristocratie d'esprit des lettres :

Maintenant, c'était un fait acquis. Une fois sa besogne terminée, la plèbe avait été, par mesure d'hygiène, saignée à blanc ; le bourgeois, rassuré, trônait, jovial, de par la force de son argent et la contagion de sa sottise. Le résultat de son avènement avait été l'écrasement de toute intelligence, la négation de toute probité, la mort de tout art, et, en effet, les artistes avilis s'étaient agenouillés, et ils mangeaient, ardemment, de baisers les

---

<sup>95</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1948, p. 104.

<sup>96</sup> Pascal Quignard, *Abîmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 119.

<sup>97</sup> Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 148.



pieds fétides des hauts maquignons et des bas satrapes dont les aumônes les faisaient vivre !<sup>98</sup>

Ce genre de discours témoigne d'un pessimisme particulier, sans cesse teinté d'un certain drolatique venu d'un constat risible du pire en marche. Ce mélange des tons qui nous interpelle et choque parfois nos habitudes est une donnée première. Par exemple, le terme *décadence* qui désigne le mouvement – un terme si peu valorisant pour encadrer une esthétique – peut paraître curieux, mais on comprend revenant aux origines de ce terme qu'une volontaire ambiguïté préside à ce choix. En effet, adoptant l'attitude ironique, les auteurs décadents ont réinvesti un terme qu'on leur avait affublé de manière péjorative. À l'injure ils ont répondu par l'amplification volontaire des tares. Partant, ces auteurs deviennent de véritables empoisonneurs. Ils pratiquent ce que nous appellerons l'écriture-*pharmakon*<sup>99</sup>, c'est-à-dire une écriture qui est à la fois mal et remède, qui provoque le trouble et l'apaise à travers le plaisir de lecture. Ils jouent d'une croyance répandue à la porosité entre *l'esthétique*<sup>100</sup> et la résultante morale chez le lecteur, en pervertissant systématiquement la *mimésis*, en troublant les limites entre le vrai et le faux, entre l'authentique et le factice, avec un amour particulier du terme et de la sensation rares. À ce titre, l'homosexuel et l'androgyné<sup>101</sup>, sa version atténuée, sont des personnages rêvés. Les décadents analysent parfaitement le potentiel transgressif du personnage de l'homosexuel dans le cadre de la fiction, et cherchent esthétiquement à pousser la limite du dicible sans toujours y parvenir. Ils justifient cet élan d'une pensée exacerbée des théories de « l'art pour l'art », par lesquelles le style prévaut sur le sujet et par lesquelles la littérature prétend s'offrir un territoire à part où tout peut être écrit pourvu que ce soit bien écrit. Se dégageant de certains attendus selon lesquels le rapport entre vérité et moralité serait nécessaire et réciproque, la littérature s'engage dans une considération neuve de ce qu'est la responsabilité de l'écrivain, détachée de certaines valeurs sociales :

Lorsqu'on considère moins le rapport de la morale et de la littérature que l'éthique indissociablement impliquée et fondée par l'esthétique, alors la question que l'on adresse

---

<sup>98</sup> Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Charpentier, 1884, p. 292.

<sup>99</sup> Cf. Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon » dans *La dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Point/Essais », 1972, p. 77-213.

<sup>100</sup> Au sens le plus large, l'esthésie est l'aptitude physiologique à percevoir les sensations.

<sup>101</sup> Cf. Frédéric Monneyron, *L'androgyné décadent. Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, Ellug, 1996.

à la littérature se transforme : l'essentiel n'est plus ce qu'elle dit, le rapport qu'elle entretient avec les règles admises, mais *ce qu'elle effectue*.<sup>102</sup>

Cette effectuation est de tout temps inquantifiable. Elle peut cependant se caractériser en fin de siècle par le modèle du saut ontologique consistant à considérer qu'une belle œuvre ne peut être mauvaise<sup>103</sup>. L'éthique décadente consisterait donc à ne pas en avoir, position contestable qui a cependant le mérite de ne plus s'interdire les sujets jugés immoraux auparavant.

Plus loin encore les décadents sont acteurs d'une subversion du matériau langagier qu'ils réinvestissent et détournent. Outre le soupçon d'impuissance qu'on affecte souvent aux décadents, toujours prompts à jouer de la citation, du double, et d'un apparent manque de créativité, il faut apercevoir le prisme ironique par lequel passe la majorité de ces textes. Cette ironie vient systématiquement, mais subtilement, désamorcer l'allure tragique du contenu. Il convient enfin d'être attentif à la performativité d'un langage utilisant la répétition pour subvertir (c'est-à-dire renverser) les significations qui paraissaient figées. Judith Butler note à ce propos que :

Reprendre le nom que l'on vous donne, ce n'est pas se soumettre à une autorité préexistante, car le nom est ainsi déjà arraché au contexte qu'il avait auparavant, et prend place dans un travail de définition de soi. Le mot injurieux devient un instrument de résistance au sein d'un redéploiement qui détruit le territoire dans lequel il opérait auparavant. Réaliser un tel redéploiement implique de prononcer des mots sans y être auparavant autorisé et de mettre en danger notre vie linguistique, le sens de notre place dans le langage, et le fait que nos mots fassent ce que nous disons. Mais ce risque, le langage injurieux nous le fait déjà courir, puisqu'il met en question la survie linguistique de celui à qui il s'adresse. Le discours insurrectionnel devient ainsi la réponse nécessaire au langage injurieux, un risque que nous prenons en réponse au risque qu'on nous fait courir, une répétition dans le langage qui impose le changement.<sup>104</sup>

Il y a eu à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle un saut vers un régime d'exception de la communauté littéraire quant à l'éthique, désormais largement admis. Une question cruciale reste

---

<sup>102</sup> Éléonore Roy-Reverzy et Gisèle Séginger (dir.), *Éthique et littérature, XIX<sup>ème</sup>-XX<sup>ème</sup> siècles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 7-8.

<sup>103</sup> Marc-Mathieu Münch définit le saut ontologique ainsi : « [...] le fait d'entrer dans le royaume du beau nous ferait bondir au-dessus de celui du mal, sans contact avec lui. Le paradis du beau serait en quelque sorte au-dessus de l'enfer du mal, sans contact avec lui. Alors, la question éthique, ou bien est résolue, ou bien ne se pose plus. Cette thèse ressemble à celle de l'art pour l'Absolu parce qu'elle considère que, finalement, le beau étant divin, il ne peut être mauvais ; mais elle en diffère par la virulence avec laquelle elle dit que l'œuvre d'art n'a pas à se préoccuper de morale, ou même qu'elle peut s'occuper d'immoralité. » (« La Promotion de l'esthétique au rang d'éthique » dans Éléonore Roy-Reverzy et Gisèle Séginger (dir.), *op. cit.*, p. 30).

<sup>104</sup> Judith Butler, *op. cit.*, p. 252.

néanmoins en suspens, c'est celle du moyen de mettre en œuvre des stratégies d'écriture à même de déjouer l'autocensure inconsciente et inattendue qui se fait jour chez celui qui utilise un langage qui n'est sensément plus frappé d'interdit.

L'inventivité qu'un écrivain homosexuel doit développer pour dire ce qui ne se dit pas est plus qu'une nécessité de contournement de l'interdit, c'est aussi une stratégie pour déjouer la normalisation de l'interprétation qu'il peut pressentir, en lui aussi bien que chez son lecteur. L'esthétique est ce lieu stratégique. L'écrivain quitte l'ordre social pour entrer dans l'ordre de l'art, celui qui, tel que le décrit Gaëtan Picon, se fait sensible dans un monde autonome :

Par sa naissance et sa destination, l'œuvre est inséparable d'un certain ensemble, d'un ordre à la fois réel et virtuel : l'ordre de l'art. C'est en fonction de l'existence de cet ordre, et de la représentation variable qu'il s'en forme, que l'écrivain songe à la création. Toute œuvre naît en présence des autres œuvres ; pas de création possible pour celui qui ne sait pas que les autres œuvres existent : le germe d'un livre, ce sont des lectures, plus que des expériences ou des idées.<sup>105</sup>

C'est donc dans l'ordre de l'art qu'un écrivain se place lorsqu'il est en situation de créer, ce qui ne préjuge pas d'une incommunicabilité avec l'ordre social. Au contraire, nous ajouterons que les lectures d'un écrivain homosexuel sont particulièrement importantes puisqu'elles permettent de trouver dans un discours alternatif ce qui n'existe pas dans le discours majoritaire. En l'absence de modèles, il se constitue une bibliothèque qui devient un monde parallèle indispensable. L'opinion selon laquelle un ordre de l'art autonome existe est historiquement située. C'est dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle que l'idée d'une autonomisation de la littérature émerge sur le fondement d'une conception esthétique donnant une primauté de plus en plus évidente à un langage autotélique. Dans cette tendance le rapport du beau à la moralité tend à se dissocier jusqu'à cette date symbolique des procès de Flaubert et de Baudelaire en 1857, véritable point nodal, qu'on a souvent considéré comme le moment d'un divorce entre l'auteur et le monde, et que William Marx décrit en ces termes :

Peu importe l'issue effective de ces procès – acquittement pour l'un, condamnation pour l'autre – ; ce qui fut remis en question avec brutalité, ce fut la capacité des auteurs à imposer unilatéralement au public leurs idéaux esthétiques. L'appel à une instance a priori étrangère aux enjeux littéraires, le tribunal, pour arbitrer un conflit d'ordre esthétique montre que le problème dépassait la littérature proprement dite.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Gaëtan Picon, *L'écrivain et son ombre : Introduction à une esthétique de la littérature I*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1953.

<sup>106</sup> William Marx, *op. cit.*, p. 69.

Il est vrai qu'il y a conflit, comme il y eut toujours conflit et incompréhension lors les procès antérieurs à ces deux exemples célèbres entre l'auteur et les institutions sur la question de l'esthétique. Mais ce conflit ne signifie pas, comme semble le dire William Marx, que l'auteur *souhaite en premier lieu* que la littérature s'autonomise par un choix esthétique. Ce conflit est davantage l'indice d'une mutation dans l'éthique de l'écriture : il est désormais possible de *prétendre* à l'autonomie de la littérature au motif de l'esthétique, pouvant stratégiquement questionner *en second lieu* des zones encore ignorées de l'éthique. J'ajoute que même à déclarer la désaffection des questions d'ordre moral dans l'écriture, la morale est encore en transparence dans la volonté politique d'utiliser un style de la désublimation. Aussi, si nous retenons cette date de 1857 comme une date marquante, c'est davantage parce qu'elle est le moment d'une confrontation de deux personnalités inédites aux attendus sociaux. Elle joue moins comme une cristallisation d'enjeux éthiques déjà opérants que comme une déflagration souveraine et révolutionnaire :

Les grandes révolutions artistiques ne sont le fait ni des dominants (temporellement) qui, ici comme ailleurs, ne trouvent rien à redire à un ordre qui les consacre, ni des dominés tout court, que les conditions d'existence et leurs dispositions condamnent souvent à une pratique routinière de la littérature et qui peuvent fournir des troupes aussi bien aux hérésiarques qu'aux gardiens de l'ordre symbolique. Elles incombent à ces êtres bâtards et inclassables dont les dispositions aristocratiques associées souvent à une origine sociale privilégiée et à la possession d'un grand capital symbolique (dans le cas de Baudelaire et de Flaubert le prestige sulfureux d'emblée assuré par le scandale) soutiennent une profonde « impatience des limites », sociales mais aussi esthétiques, et une intolérance hautaine de toutes les compromissions avec le siècle.<sup>107</sup>

L'ordre de l'art ne se constitue pas de manière homogène (bien qu'on puisse reconnaître des genres, des écoles, des mouvements, etc.) mais par une succession de ruptures. L'autonomie du media littéraire n'est pas le fruit d'une décision concertée, mais le résultat de réactions aux conditions même de l'écriture. Pascal Durand, dans un article déjà ancien, analyse le XIX<sup>ème</sup> siècle comme le moment d'une désaffiliation vis-à-vis de *la* rhétorique qui permet l'ouverture à la pluralité des rhétoriques impliquant la *responsabilité des formes* :

La responsabilité des formes — de quoi s'agit-il ? Pour l'essentiel de ceci : que le dispositif d'expression articulé dans l'œuvre, s'il n'a plus à satisfaire au Code transcendant, ne relève cependant pas d'une pure neutralité instrumentale/ornementale ni d'une pleine et individuelle liberté créatrice. Dans le concret, cela implique en premier

---

<sup>107</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. Points/Essais, 1998 [1992], p. 188-189.

lieu que la forme dont fait “choix” le poète emporte d’autres enjeux qu’esthétiques ou fonctionnels et, d’autre part, que ce choix s’effectue à l’intérieur de certaines limites, liées au statut de l’écrivain et à sa situation socio-historique.<sup>108</sup>

L’écrivain est tenu à une nouvelle responsabilité formelle, qui est celle de la « marque-signature », écrit Durand, régie par la double contrainte de « repérabilité et récurrence ». Le lien entre le rapport au monde et le rapport au langage s’exprime et se resserre dans ce qu’on appelle un *régime rhétorique* véhiculant une idéologie, *lisible à même le texte*, pouvant s’écarter significativement de l’usage.

Dans un monde déserté par la foi, qui pouvait valoir comme valeur commune évidente dans la production du sens, puis déserté par l’idée même d’un progrès constant de l’humanité, qui aurait pu encore donner une plénitude à la recherche de Vérité, l’éthique de l’écrivain ne peut être désormais qu’une éthique individualisée, dans la pensée d’un art aux limites du sens, brisant le sens commun marchand dans un appétit de renouveau de l’économie des échanges :

En choisissant la rupture, l’art se dresse contre une adhésion liée au sens général : il s’en sépare mais avec l’appétit qu’on adhère à son sens particulier au point d’en faire bientôt le nouveau sens général. Ce mouvement de rupture et d’appel est la contradiction qui donne encore un peu de souffle à notre époque.<sup>109</sup>

### ***Structuration de l’étude et définition du corpus***

Cette étude poursuit un objectif double : mettre en évidence la place tenue par l’homosexualité masculine dans le discours décadent afin d’intégrer cette donnée à l’épistémologie de l’homosexualité à la fin du siècle. Dans cette perspective, le *corpus* étudié est majoritairement constitué d’œuvres décadentes, mais pas exclusivement. En effet, si la Décadence est un mouvement avec des critères esthétiques reconnaissables, l’idée de décadence, elle, ignore la frontière des mouvements littéraires ; distinction délicate à laquelle s’ajoute une difficulté : cette esthétique est difficile à définir car elle se structure sur une forte tendance à la fragmentation (la sensation décadente, esthétiquement réinvestie, conduit à la dilution du sens) et à la réécriture (ces fragments d’un sens solide sont souvent identifiés dans les modèles littéraires et artistiques). L’intertextualité décadente fonctionne alors par capture

---

<sup>108</sup> Pascal Durand, « Rhétorique, idéologie et décadence » dans Pierre Citti (dir.), *Fins de siècle*, Colloque de Tours 4-6 juin 1985, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, p. 227.

<sup>109</sup> Bernard Noël, *La Castration mentale*, *op. cit.*, p. 16.

de code et tend à réduire la différence entre les pratiques littéraires. Le statut de certains textes est hybride. Sylvie Thorel-Cailleteau, identifiant la fin-de-siècle comme un deuil du romanesque suivant l'idée que Flaubert glissa à Louise Collet d'écrire « un livre sur rien », propose de rapprocher le naturalisme et la Décadence, aux idéologies pourtant très éloignées. Le modèle scientifique du naturalisme, unifiant, se révèle finalement trop vaste pour nombre d'écrivains naturalistes qui trouvent un renouvellement des inspirations en se concentrant sur des sujets localisés. La théoricienne évoque alors une production déconcertante, aux thématiques parfois saugrenues : *Charlot s'amuse* (roman de la masturbation), Benjamin *Rozes* (roman du vers solitaire), *L'Ennemi* (roman du phylloxéra, maladie des vignes), etc. S'agissant de Décadence, elle propose l'exemple intéressant de *La Marquise de Sade* de Rachilde qui part de présupposés naturalistes avant de les détourner : « Privée du support de l'étude du milieu, l'histoire naturelle de névroses et de monstruosité sexuelle fait insidieusement glisser le roman au fantastique »<sup>110</sup> L'étude des cas hors-norme est une thématique qui, malgré les différences de traitement, est commune aux décadents et à certains naturalistes que Sylvie Thorel-Cailleteau désigne comme des « naturalistes aigus ». L'étude épistémologique que nous proposons en première partie de cette thèse intègre un vaste *corpus* médical et tente de mettre en évidence les échanges de savoirs entre les scientifiques et les littéraires au sujet de l'homosexualité ; cet échange étant une des dynamiques fondamentales du naturalisme, il est apparu nécessaire d'inclure à nos travaux des considérations sur Zola. Le volet épistémologique de notre travail explore plus particulièrement trois identités marquantes ayant désigné des réalités différentes de l'amour entre hommes dans le domaine médical : le pédéraste dans les études médico-légales de Tardieu, Casper et leurs émules fin-de-siècle, l'inverti chez le docteur Laupt, et l'uraniste ou unisexe chez Marc-André Raffalovich. Chacune de ces études est illustrée par l'analyse d'une œuvre littéraire modélisant exemplairement ces identités (Jean-Louis Dubut de Laforest pour la pédérastie, Armand Dubarry pour l'inversion, Achille Essebac pour l'uranisme). Avant l'émergence d'un modèle global de l'homosexualité, dont nous avons signalé le caractère contestable, il y a donc un faisceau d'identités différenciées qui ne recouvrent pas les mêmes réalités comportementales.

Cet aperçu de la nosographie fin-de-siècle sera suivie d'une étude des grands principes de l'esthétique décadente démontrant la prédisposition du mouvement à s'écarter des normes sexuelles et à chercher l'expression de nouvelles sensations érotiques. Ce discours cherchant à contourner les mœurs admises intègre volontiers la question homosexuelle. La première

---

<sup>110</sup> Sylvie Thorel-Cailleteau, *La tentation du livre sur rien. Naturalisme et Décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1994, p. 437.

définition de l'esthétique décadente passe par l'analyse d'une théorie de la Décadence consistant à identifier la répétition cyclique des déclin des civilisations. L'exemple initial de la Décadence romaine est susceptible de se répéter et la fin-de-siècle identifie, sur un mode pessimiste, les signes avant-coureurs de la chute. Nous analysons l'influence de cette donnée sans la considérer comme exclusive. En effet, dans la structure cyclique, l'annonce d'une fin laisse présager un renouveau et l'esthétique décadente, dont l'apparent pessimisme est parfois contrebalancé par un esprit fumiste, semble alors marquée davantage par une structure de la réversibilité ; on peut opposer un pessimisme pragmatique aux optimismes béats, la politesse du rire affiché au désespoir intérieur, l'enchantement du second degré aux lectures univoques. Par ailleurs, l'évolution des mœurs est conditionnée par les données répressives du système juridique et les nouvelles connaissances scientifiques. Dès lors qu'une expression est jugée scandaleuse, elle provoque un mouvement d'opinion, un déplacement potentiel des normes. Les écrivains décadents utilisent le registre transgressif, qui cherche à éprouver les limites du dicible risquant parfois le procès pour outrage aux mœurs. Cependant les peines prononcées sont faibles et les écrivains prennent conscience du bénéfice de l'attitude scandaleuse en termes de nombre d'exemplaires vendus. Au moment où certains interdits semblent se lever, l'autocensure et les lois du marché n'occasionnent-elles pas une réduction du sens ? La question se pose mais jusqu'à un certain point seulement puisque les décadents accordent une grande valeur à la création littéraire qu'ils envisagent comme la recherche d'un langage à la fois autonome et quintessencié. Pour cette raison, la production décadente est régulièrement décrite comme élitiste. L'omniprésence des références implique effectivement une certaine culture littéraire de la part du lecteur, mais nous pensons que cet usage est à intégrer à une conception particulière de l'artifice. En opposition au modèle naturaliste (cette opposition n'étant pas toujours vérifiable dans les textes) les décadents refusent la *mimesis* et développent plus volontiers une écriture fantaisiste et paradoxale, c'est-à-dire allant contre le sens commun. Il en découle des textes marqués par un vocabulaire choisi pour son pouvoir évocateur ou suggestif, par la présence de significations dissimulées sous les vérités apparentes. Ce langage du contournement et/ou de la défamiliarisation se prête alors à l'expression masquée des sexualités minoritaires. Enfin, dès lors que l'usage de l'artifice est généralisé il peut devenir philosophie de vie et conduire à la réflexion sur le dandysme. Mais la conduite décadente glisse parfois de l'artificiel à l'artificieux, excès incontrôlé qui fait toute la différence entre le dandy et le simple esthète.

La troisième et dernière partie de cette thèse est consacrée à l'étude de motifs de premiers plan utilisés par les auteurs décadents pour aborder la question des sexualités en

général, et de l'homosexualité masculine en particulier. Nous nous intéresserons successivement à la figure de l'androgyne, être à la sexualité ambiguë provoquant les désirs, aussi bien homosexuels qu'hétérosexuels, dans un nouveau langage des genres, à la symbolique fin-de-siècle des fleurs, déterminant l'usage d'un langage allusif, et aux reprises du mythe de Narcisse, illustrant exemplairement le fonctionnement d'un langage spéculaire.

Au fil de notre réflexion nous envisager d'évoquer des problématiques annexes et néanmoins importantes. Dans la perspective épistémologique mise en relation avec la question de l'homotexualité que nous avons soulevée (à savoir l'analyse des éventuelles perturbations dans la lecture des intentions), il nous a semblé important de diversifier le *corpus*. En effet, l'insertion de la thématique homosexuelle dans le texte littéraire s'effectue selon des modalités très différenciées, et les effets obtenus sont parfois radicalement opposables. Nous avons donc distingué trois catégories d'œuvres (catégories qui peuvent être poreuses) définies selon les intentions qui les animent : celles qui proposent une émancipation de l'homosexuel (Georges Eekhoud, Achille Essebac), celles qui jouent d'une ambiguïté intentionnelle (Jean Lorrain, Rachilde, Jacques Adelswärd-Fersen), celles qui parlent d'un comportement pour le condamner plus ou moins explicitement (Jean-Louis Dubut de Laforest, Armand Dubarry, Paul Devaux). L'essentiel de nos analyses et du corpus est fondé sur les œuvres témoignant d'une ambiguïté intentionnelle dans la mesure où il s'agit de la modalité d'écriture dominante de l'esthétique décadente. En effet, la complexité de la posture décadente tient à la tentation transgressive formellement atténuée, les artifices textuels étant destinés à intégrer l'image laide sous la forme d'une beauté paradoxale. La thématique homosexuelle peut, sous cette condition, accéder à la dignité littéraire. L'esthétique permet alors de déplacer les normes de lecture en déjouant l'appréciation essentialiste du sexe par une perturbation constante du genre sexuel. Dans la nébuleuse des auteurs décadents qui parcourent cette étude, Jean Lorrain fait l'objet d'une attention particulière. Nous pouvons le considérer, après Philippe Jullian, l'un des premiers critiques à l'avoir étudié, comme l'« ambassadeur de Sodome à Paris »<sup>111</sup>. Il fut en effet un écrivain célèbre de son temps, notamment pour ses activités de chroniqueur mondain et pour sa réputation d'esthète ambigu. Ses œuvres gardent la trace de cet « amour qui n'ose pas dire son nom » ; elles sont marquées par un jeu d'alternance entre révélation et dissimulation, elles affrontent les limites du dicible mais elles se tiennent en-deçà d'un *coming-out* qu'on ne peut jamais certifier. La réputation

---

<sup>111</sup> Philippe Jullian, *Jean Lorrain ou le Satiricon 1900*, Paris, Fayard, 1974, p. 60.



de Jean Lorrain était donc sulfureuse, mais il a su entretenir l'incertitude par un non-dit dont on aperçoit la trace équivoque dans les textes. Ses œuvres sont donc représentatives de la démarche décadente et nous partons régulièrement de leur analyse détaillée pour mettre au jour des principes généraux.

Outre les textes canoniques de la manière décadente, marqués par cette ambiguïté intentionnelle, nous avons abordé certains textes adoptant un point de vue critique sur le personnage homosexuel (œuvres de la troisième catégorie), soit à travers une satire, soit par une tonalité pamphlétaire. Ils abordent la question décadente thématiquement, dans une intention généralement critique, et n'exploitent pas véritablement les codes esthétiques décadents sinon pour les tourner en dérision. Doit-on ou non considérer qu'ils appartiennent au *corpus* décadent ? Le problème semble en réalité assez insoluble et montre les limites des classifications littéraires en termes de genres et de mouvements. Quoi qu'il en soit, le simple fait qu'ils abordent conjointement la question des homosexualités et de la Décadence justifie pleinement qu'ils intègrent cette étude : un point de vue critique donne également des éléments de définition à prendre en compte. Nous étudierons enfin certains auteurs qui sont également acteurs d'une émancipation homosexuelle (première catégorie) et dont les écrits sont souvent marqués par une sentimentalité qui les éloigne de la démarche décadente à l'égard de laquelle ils sont parfois virulents. Là encore, l'évocation d'une démarche contradictoire permet de donner un éclairage nouveau sur notre sujet. Au-delà de la tentative de définition de la Décadence à travers le motif homosexuel, la thèse poursuit un second objectif, au moins aussi important, et qui est de mettre en lumière les étapes importantes d'une épistémologie de l'homosexualité. La première partie de l'étude tente donc de proposer un panorama de la littérature fin-de-siècle tandis que la suite s'attache à décrypter plus précisément les fonctionnements décadents.

La variété des *corpus* exploités (médicaux, juridiques, littéraires) nous a permis d'ouvrir de nombreuses perspectives : relativiser la sensation d'une identité homosexuelle unitaire par l'étude de ses origines multiples, relativiser l'influence d'une multiplication discursive du savoir sur le sexe sur la réalité pesante d'une loi du silence, apercevoir les limites d'une parole scandaleuse potentiellement calculée dans un contexte éditorial de plus en plus soumis aux lois du marché, voir s'affirmer la conception d'une littérature homosexuelle. L'ensemble de ces pistes de réflexions n'ont pas eu vocation à être exhaustivement traitées mais à susciter l'intérêt pour des travaux futurs. Nous pensons que les textes fin-de-siècle, dans leur variété esthétique, participent de la construction des connaissances sur l'homosexualité. En contexte,

ils sont le principal support d'une culture minoritaire encore en construction, et qui a besoin de ces modèles. Pour le lecteur contemporain il seront, nous l'espérons, objet d'intérêt ou de curiosité, et peut-être, l'occasion d'une remise en jeu d'un savoir sexuel qui n'est jamais arrêté.



— **PREMIERE PARTIE** —

**ÉPISTEMOLOGIE DE L’HOMOSEXUALITE DANS  
LES DISCOURS FIN-DE-SIECLE**



## CHAPITRE PREMIER — FORTUNE ET DESHERENCE DE L'EXPERTISE MEDICO-LEGALE

Dans la constellation des écrits médicaux participant de l'émergence d'une véritable *scientia sexualis* au XIX<sup>ème</sup> siècle, la première grande étude sur les comportements homosexuels est sans doute celle d'Ambroise Tardieu (1818-1879). La célèbre *Étude médico-légale sur les attentats aux mœurs* est publiée en 1857 chez Baillière, et rééditée six fois jusqu'à la mort de l'auteur<sup>112</sup>. Cette étude phare fait grand cas du « pédéraste »<sup>113</sup> en illustrant une situation jugée alarmante. Tardieu mentionne très brièvement quelques travaux de ses prédécesseurs (Casper, Parent-Duchâtelet, etc.) mais considère que la pédérastie a été pratiquement ignorée et que son étude, fondée sur l'observation de 212 cas et destinée à l'usage juridique, est pionnière. Le but fixé est d'établir une liste de signes de reconnaissance physique du pédéraste, constituant les données d'une expertise exploitable lors des procès dans un certain nombre de délits qui lui sont liés. L'auscultation minutieuse permet de déterminer la topographie du corps pédéraste sur la base d'une observation scientifique jugée objective, ce qui constitue sans doute la principale nouveauté méthodologique apportée par Tardieu. On peut mentionner en contrepoint le court chapitre accordé par Pierre-Auguste-Olivier Mahon (1752-1801) à la sodomie dans le premier volume de son ouvrage, *Médecine légale et police médicale* (1801). Le médecin y dresse la liste, finalement assez restreinte, des indices observables d'actes sodomitiques et détermine que l'enquête médicale ne peut être utilisée que comme ressource secondaire dans la constatation du crime :

---

<sup>112</sup> Chez le même éditeur en 1858, 1859, 1862, 1867, 1873 et 1878. L'édition de 1857 comporte 176 pages, celle de 1878, 296 pages. L'édition mentionnée dans les pages qui suivent est la troisième : Ambroise Tardieu, *Étude médico-légale sur les attentats aux mœurs*, Paris, Baillière, 1859.

<sup>113</sup> Le médecin relève parfaitement l'origine étymologique du terme lui conférant le sens précis d'« amour des jeunes garçons » et prévient l'éventuelle confusion avec le terme de « sodomie », qui désignera l'acte de pénétration anale quel que soit le sexe des partenaires. Cf. *ibid.*, p. 123. Cependant, la précision dans la définition du « pédéraste » n'empêche pas le médecin de faire à l'occasion un usage commun du terme en désignant l'homosexualité en général, sans distinction d'âge des partenaires.

L'inspection médicale ne sauroit donc suffire seule pour constater l'existence d'un crime que la nature désavoue, et que les hommes honnêtes voudroient croire impossible : mais elle peut servir à confirmer les indices fournis par les autres circonstances de l'instruction juridique.<sup>114</sup>

Tardieu affirme, *a contrario*, l'efficacité de ses connaissances qui sont devenues des ressources indispensables. Il ne semble dorénavant plus possible pour le pédéraste de dissimuler des actes dont le corps garde la trace, mais on ne risque plus non plus de caractériser un délit sur la base d'indices incertains<sup>115</sup>. Preuves médicales à l'appui, Tardieu peut envisager son action comme une véritable entreprise de salubrité publique :

L'objet de cette longue et pénible étude, dans laquelle je n'ai reculé, ni devant l'image de la dégradation morale, ni devant les traits les plus repoussants des déformations physiques qu'entraîne la pédérastie, a été uniquement de donner au médecin légiste les moyens de reconnaître les pédérastes à des signes certains, et de résoudre ainsi, avec plus de sûreté et d'autorité qu'il n'avait pu le faire jusqu'à présent, les questions sur lesquelles la justice invoque son assistance pour poursuivre et extirper, s'il est possible, ce vice honteux.<sup>116</sup>

Luttant contre le sentiment de répulsion provoqué par une « aberration » qui qualifie aussi bien le physique que le mental, le médecin prend conscience de son *autorité* et des responsabilités qui en découlent. Il n'est pas question chez Tardieu d'expliquer le phénomène homosexuel, et encore moins de le comprendre – « Je ne prétends pas faire comprendre ce qui est incompréhensible et pénétrer les causes de la pédérastie.<sup>117</sup> », écrit-il –, mais d'en analyser les conséquences visibles à travers un certain nombre de manifestations physiques. Tardieu s'arrête principalement à l'acte sodomitique, y compris dans un contexte hétérosexuel – les cas qu'il observe sont alors principalement des viols conjugaux –, dont il regrette, avec un dégoût visible, le caractère non procréatif, et à propos duquel il détermine, un peu énigmatiquement, qu'« [i]l n'est pas besoin de longs développements pour établir que les actes de débauche contre nature, auxquels se livrent les pédérastes, doivent inévitablement

---

<sup>114</sup> Pierre-Augustin-Olivier Mahon, *Médecine légale et police médicale*, t. I, Paris, Arthus Bertrand, 1807 [1801], p. 139.

<sup>115</sup> D'après les remarques de Daniel Jousse, les moyens de caractériser le délit au XVIII<sup>ème</sup> siècle demeuraient extrêmement flous : « Enfin, une dernière observation à faire dans cette espèce de crime, c'est qu'il n'est pas nécessaire pour le pouvoir punir, que le corps du délit soit constaté par Experts ; mais seulement par des indices, ainsi qu'il se pratique à l'égard de tous les crimes dont le corps de délit est difficile à prouver, parce qu'ils ne laissent après eux aucune marque qui puisse se constater. » (Daniel Jousse, *Traité de la justice criminelle de France*, t. 4, Paris, Debure, 1771, p. 122).

<sup>116</sup> Ambroise Tardieu, *op. cit.*, p. 156-157.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 133.

altérer la santé générale d'une manière plus ou moins profonde. »<sup>118</sup>. Cette menace de la maladie, déjà en vigueur au XVIII<sup>ème</sup> siècle, avec comme exemple notable *L'onanisme* de Tissot<sup>119</sup>, est un moyen qu'on supposait efficace pour dissuader les débordements sexuels, mais c'est aussi une pensée résiduelle de la culture judéo-chrétienne qui postule que le péché de chair entraîne un châtement. L'idée se perpétue en littérature jusqu'à la fin du siècle comme c'est le cas chez Jean-Louis Dubut de Laforest (1853-1902) :

Aujourd'hui, le duc et le chevalier éprouvaient les symptômes d'une décrépitude prochaine ; on voyait en eux tous les stigmates de la dégradation physique et morale. Vieillard et jeune drôle avaient des bourdonnements, des douleurs dorsales, un relâchement musculaire : une blancheur laiteuse envahissait leurs joues, et tous deux se courbaient, et tous deux se traînaient, l'œil cave, les lèvres détendues, et ils bafouillaient, sinistres victimes des plaisirs prohibés et mortels.<sup>120</sup>

L'étude de Tardieu est donc une étude charnière, entre deux mondes de pensée, séparant la croyance religieuse de la preuve scientifique. Sous la plume du docteur, le discours sur la réalité sexuelle se déploie concrètement, quitte à malmener quelque peu la pudeur du lecteur. Jean-Paul Aron et Roger Kempf, dans un ouvrage important de 1978 intitulé *Le pénis et la démoralisation de l'occident*, analysent les obsessions du docteur et posent une question essentielle : « parler la perversité, n'est-ce pas la légitimer ?<sup>121</sup> ». On met le doigt sur un paradoxe intéressant. En début de siècle, les mots du sexe sont prononcés avec mesure, et l'usage des ressources médico-légales semble s'exercer avec parcimonie. Mahon est frappé par cette discordance qu'il observe entre la nécessité de son rôle et l'aspect avilissant des matières qu'il doit traiter :

Ce délit contre-nature [la sodomie], qui, sans doute, est aussi rare qu'il est honteux, ne devrait pas occuper, je dirois presque salir, un ouvrage de *Médecine légale*, si les tribunaux n'avoient pas quelquefois à punir ceux qui sont surpris à le commettre ; et si, par conséquent, le médecin n'étoit pas obligé de le constater par l'inspection de ceux qui s'y sont prêtés de gré ou de force.<sup>122</sup>

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 139-140.

<sup>119</sup> Samuel Auguste Tissot, *L'onanisme : essai sur les maladies produites par la masturbation*, Paris, Garnier, 1905 [1772].

<sup>120</sup> Jean-Louis Dubut de Laforest, *Esthètes et cambrioleurs, Les derniers scandales de Paris*, t. XIII, Paris, Fayard, s. d. [1890], p. 42-43

<sup>121</sup> Jean-Paul Aron, Roger Kempf, *Le pénis et la démoralisation de l'occident*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1978, p. 26.

<sup>122</sup> Pierre-Augustin-Olivier Mahon, *op. cit.*, p. 138.



Chez Tardieu en revanche, la nécessité de désigner l'homosexualité pour la combattre ne fait aucun doute et l'emporte souvent sur la peur de démocratiser<sup>123</sup> un sujet qui a longtemps été occulté parce que le mutisme était le moyen le plus sûr de se prémunir d'un « mal ». Mais obtient-il l'effet escompté ? À son corps défendant, et au moment où les littéraires sont encore assez silencieux sur le sujet, c'est bien Tardieu qui, l'un des premiers, place l'homosexualité sur le devant de la scène<sup>124</sup>. La spécialisation du discours garantit sans doute la sélection d'un lectorat éclairé, mais moins d'un demi-siècle après la parution de son ouvrage, Tardieu est paraphrasé dans des ouvrages de vulgarisation qui ne s'embarrassent plus de la moindre précaution langagière. Ainsi du docteur Caufeynon (pseudonyme de Fauconney) qui signe en 1905 un court ouvrage synthétisant largement les travaux de Tardieu sur la pédérastie et publié dans la collection « Bibliothèque populaire des connaissances médicales » vendue 1 franc aux éditions Offenstadt<sup>125</sup>. Il est donc indéniable que Tardieu a participé d'une démocratisation du sujet.

Les caractéristiques physiques du pédéraste relevées par Tardieu sont réparties en deux catégories distinctes : les signes de reconnaissance de la pédérastie active et ceux de la pédérastie passive. Ces observations sont en outre précédées d'une étude indiquant certaines données comportementales qui tendent à prouver qu'il existe des accointances entre le pédéraste et le criminel en mettant en lumière une logique comportementale fonctionnant comme une réaction en chaîne, allant de la pédérastie à la prostitution, de la prostitution au chantage, et du chantage à l'homicide<sup>126</sup>. Les analyses se basent sur le caractère spectaculaire d'exemples érigés en vérités générales. Il n'y a aucune raison de remettre en cause la véracité

<sup>123</sup> Hormis l'usage du latin sans doute. À ce sujet, *cf. infra*, p. 130.

<sup>124</sup> Un certain nombre de scandales homosexuels marquèrent le XIX<sup>ème</sup> siècle, rompant la loi du silence sur le sujet. Dans un article très documenté, Marie-Bénédicte Diethelm relate, par exemple, la disgrâce d'Astolphe de Custine (1790-1857) à propos duquel elle écrit « ce qui a été fatal à Custine, c'est que, contrairement à d'autres homosexuels parfaitement intégrés à la société du temps [...], il n'a pas créé et entretenu autour de lui cette zone grise du soupçon, du sous-entendu, du chuchotement, ou même de la quasi certitude, qui permet aux acteurs du monde d'être sourds et aveugles à volonté, tant que l'évidence ne leur a pas crevé les yeux, ou que leur intérêt ne les encourage pas à s'en servir. » (Marie-Bénédicte Diethelm, « La boue de Saint-Denis (1824) : Astolphe de Custine, “un homme marqué de la réprobation” » dans *Sodome et Gomorrhe, Romantisme*, n°159, mars 2013, p. 56). Mais il nous semble que l'ouvrage de Tardieu produit un savoir conséquent.

<sup>125</sup> D<sup>r</sup> Fauconney [pseud. Caufeynon], *La pédérastie : historique, causes, la prostitution pédéraste, mœurs des pédérastes, observations médico-légales*, Paris, Offenstadt, coll. « Bibliothèque populaire des connaissances médicales », s. d. [1905].

<sup>126</sup> « [...] ces habitudes honteuses sont devenues un moyen et comme un procédé particulier du vol, pour lequel se sont formées des associations coupables, dont le personnel a fourni de nombreuses occasions d'examen aux médecins légistes appelés à assister la justice dans ces poursuites ténébreuses. Enfin, dans des circonstances plus graves, la pédérastie a servi de prétexte, et en quel que sorte d'amorce, à l'assassinat, et est venu jeter ainsi un élément nouveau, une complication inattendue, dans les recherches médico-légales auxquelles donnent lieu ces grands crimes. » (Ambroise Tardieu, *op. cit.*, p. 120).

des cas évoqués de crimes liés à l'homosexualité, mais on pourrait en revanche mettre en doute leur importance relativement à la réalité statistique, et plus sûrement encore, estimer que les interprétations du médecin sont clairement biaisées par l'homophobie ambiante. La violence du contenu de cet objet scientifique est telle qu'on ne peut faire l'économie d'une réaction critique, mais au-delà du relevé systématique des incohérences théoriques, nous insisterons également sur le fait qu'il s'agit d'un document de premier plan pour écrire une histoire des représentations de l'homosexualité. Partant, il faut considérer que les études médico-légales qui se multiplient à partir du milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle sont des documents ethnologiques non dépourvus d'intérêt qui, bien qu'ils participent de l'émergence de stéréotypes qui se fixeront pour longtemps dans l'imaginaire commun, sont des ressources scientifiques légitimant l'exploration littéraire du sujet. L'enjeu des lignes qui suivent est de mettre en évidence, à travers l'ouvrage d'Ambroise Tardieu et de ses émules, que le discours médico-légal sur le pédéraste, bien qu'il se construise sur une imagerie dégradante caractéristique motivée par des présupposés idéologiques forts, est une première tentative à opposer à la pesante loi du silence jusqu'alors en vigueur. La volonté de criminalisation du pédéraste est, certes, une opinion qui nous paraît extrêmement virulente parce qu'elle évacue sans ménagement l'éventualité d'un relationnel homosexuel équilibré, mais l'étude du docteur Tardieu reste d'une grande utilité dans l'histoire des sexualités car elle est l'une des premières à proposer un regard sur les mœurs homosexuelles.

Tardieu justifie cette grande entreprise de révélation qu'est l'*Étude médico-légale* par son aspect pratique. Mais outre les connaissances purement médicales (reconnaissance des signes de pédérastie, protocole à suivre pour poser un diagnostic, observations de cas, planches illustratives, etc.), le scientifique propose également des réflexions d'ordre juridique et social. Michel Foucault remarque alors que la nécessité exprimée par Tardieu de surmonter une pudeur pour libérer une parole trop longtemps ignorée, ne correspond pas seulement à un besoin de partage entre le licite et l'illicite, mais également à la conscience d'une responsabilité particulière dans la gestion du désordre :

Du sexe, on doit parler, on doit parler publiquement et d'une manière qui ne soit pas ordonnée au partage du licite ou de l'illicite, même si le locuteur en maintient pour lui la distinction [...] ; on doit en parler comme d'une chose qu'on n'a pas simplement à condamner ou à tolérer, mais à gérer, à insérer dans des systèmes d'utilité, à régler pour

le plus grand bien de tous, à faire fonctionner selon un optimum. Le sexe, ça ne se juge pas seulement, ça s'administre.<sup>127</sup>

Cette volonté d'encadrer les comportements (de gérer, d'administrer) conduit Tardieu à réfléchir aux moyens policiers et juridiques d'agir avec efficacité, d'optimiser ses connaissances. Il est alors amené à discuter notamment la notion d'outrage public à la pudeur qui, nous le verrons, est une faille permettant d'imposer un contrôle des actes malgré l'absence juridique concernant la pédérastie.

### ***1.1 — L'outrage public à la pudeur***

Il faut attendre la fin de l'Ancien Régime pour que le « crime de sodomie », passible de la peine capitale<sup>128</sup>, disparaisse de l'arsenal juridique. Le code pénal révolutionnaire de 1791 ne mentionne plus l'acte de sodomie et la décision est entérinée par le code pénal de 1810<sup>129</sup>. Les comportements homosexuels sont donc *de jure* dépénalisés et la France serait donc plus tolérante que ses voisins européens. À titre comparatif, retenons que le Code Pénal allemand, à partir de 1871 et jusqu'en 1994, condamne dans son paragraphe 175 les hommes coupables d'« actes contre-nature » à l'emprisonnement avec travaux forcés (de trois mois à dix ans) et à la perte des droits civiques, tandis qu'en Angleterre le *Criminal Law Amendment Act* (Amendement Labouchère) de 1885, aboli en 1967, peut condamner jusqu'à deux ans de *Hard Labour* (c'est ce qui est arrivé à Oscar Wilde) tout homme coupable « d'outrage aux

---

<sup>127</sup> Michel Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 34-35.

<sup>128</sup> La date du 6 juillet 1750 est ordinairement mentionnée comme celle de la dernière exécution publique par décision de justice pour crime de sodomie en France. Bruno Lenoir et Jean Diot sont condamnés à être brûlés vifs en place de Grève. Pierre Hahn, dans l'introduction à son étude sur les homosexuels sous le Second Empire, relève un cas qui relativise, sources à l'appui, le consensus à propos de cette datation pour la « dernière exécution pour crime de sodomie ». Un dénommé Pascal, « capucin défroqué », écrit Pierre Hahn, est brûlé vif pour le même motif le 1<sup>er</sup> octobre 1783. Cependant, le cas diffère du précédent puisqu'il est aggravé d'un viol et d'un meurtre sur un adolescent de 17 ans. La lecture de l'événement ne peut donc nous permettre d'affirmer avec certitude que c'est bien la sodomie qui conduit ici au bûcher. Cf. Pierre Hahn, *Nos ancêtres les pervers. La vie des homosexuels sous le Second Empire*, Béziers, H&O, coll. « Histoire », 2006 [1979], p. 30. Ajoutons en outre que les traités juridiques continuent d'affirmer que le crime de sodomie mérite la peine de mort, comme c'est le cas chez Muyart de Vouglans qui considère que « la punition d'un si grand crime ne saurait être moins que celle de la mort (*Instruction criminelle suivant les lois et ordonnances du royaume*, t. III, Paris, 1762, p. 366), tandis que Daniel Jousse évoque explicitement en 1771 que « la peine de ce crime est de condamner à être brûlés vifs tous ceux qui en sont coupables *tam agentem quam patientem* [aussi bien l'actif que le passif] » (*op. cit.*, p. 118). Pour un descriptif de la loi concernant la sodomie avant le XVIII<sup>ème</sup> siècle cf. Marc Daniel, « Histoire de la législation pénale française concernant l'homosexualité », *Arcadie*, n° 96, 1961, p. 618 *sqq.*

<sup>129</sup> Régis Révenin mentionne les différentes hypothèses permettant d'expliquer cette dépénalisation, Cf. *Homosexualité et prostitution masculine à Paris, 1870-1918*, Paris, l'Harmattan, 2005, p. 147-148. Contrairement à ce qui est parfois avancé, à tort, c'est bien le code pénal de 1810 qui décriminalise l'homosexualité et non le code Napoléon (1804) qui est un code civil, et ne règle donc que les litiges entre particuliers. La confusion s'explique peut-être par l'influence supposée de Jean-Jacques-Régis de Cambacérès (notoirement homosexuel), ce qui est une erreur puisqu'il n'eut aucun rôle dans la constitution du code pénal.

mœurs » ou de « tentative d'actes contre-nature »<sup>130</sup>. Cependant, cette tolérance apparente de la loi française ne signifie pas acceptation : l'homosexuel a mauvaise presse et la morale réproouve ce que la loi ignore. Sans souhaiter le retour de peines lourdes, Tardieu signale sans ambages l'urgence à combler un manque juridique, non pas tant parce que les actes évoqués provoquent la répulsion (bien que l'influence des préjugés contrarie à maints égards l'objectivité scientifique), mais parce que la pédérastie entretiendrait un rapport étroit avec la criminalité. Il est assez commun à l'époque d'associer la pédérastie à la prostitution, au chantage et au meurtre. Nous évoquerons en fin de chapitre les détails de cette pensée de la criminalisation, mais il est intéressant avant toute chose d'analyser les ressources légales dont les juristes disposent et dont Tardieu rend compte.

Si l'acte pédérastique n'est pas condamné en lui-même, son caractère public tombe en revanche sous le coup de la loi à travers le motif de « l'outrage public à la pudeur ». Depuis la Révolution Française nous fonctionnons sur un régime d'exception ; dès lors que les actes sexuels ont lieu sans violence et sur une personne majeure, le champ d'intervention de la loi s'exerce moins sur leur nature que sur la distinction entre leur caractère privé ou public. La protection de la vie privée est donc un enjeu majeur en France. Seule la violence sexuelle faite aux personnes justifie l'intervention dans un cadre privé. Le code pénal prévoit alors un certain nombre de délits qui sont analysés par Tardieu : les attentats à la pudeur sur mineur (article 331 du code pénal) ou le viol qui se caractérise par la pénétration (article 332 du code pénal) qu'il évoque notamment à travers la sodomie pratiquée dans le cadre du mariage<sup>131</sup>. On voit bien que la violence de ces actes justifie pleinement qu'ils soient durement condamnés et qu'une enquête médicale soit entreprise pour reconstituer les faits lorsqu'ils ont eu lieu en l'absence de témoins extérieurs<sup>132</sup>. Mais, dès lors qu'il s'agit d'actes sexuels consentis entre deux personnes majeures, la loi ne peut intervenir qu'en cas d'offense publique.

---

<sup>130</sup> Le texte est énoncé dans les termes les plus vagues et concerne autant les actes publics que privés, ce qui donne un grand potentiel répressif à cette loi : « Outrages on decency – Any male person who, in public or private, commits, or is a party to the commission of, or procures, or attempts to procure the commission by any male person of any act of gross indecency with another male person, shall be guilty of a misdemeanour, and being convicted thereof shall be liable at the discretion of the Court to be imprisoned for any term not exceeding two years, with or without hard labour ». Il est à noter que la peine capitale pour « sodomie » perdure en Angleterre jusqu'en 1861.

<sup>131</sup> Les critères observés pour qualifier les délits sont donc la présence ou l'absence de violence et l'âge de la victime. Le fait que le criminel ait autorité sur la victime est un facteur aggravant (article 333 du code pénal).

<sup>132</sup> Jean-Louis Dubut de Laforest exploite le motif de l'attentat à la pudeur pour imaginer le machiavélisme de ses personnages : « Chose monstrueuse, et devant laquelle l'esprit recule, Valérie avait laissé déflorer Jeanne par Barnabé, afin de justifier l'accusation d'attentat à la pudeur et de viol contre d'Esbly et d'aider l'expertise des médecins légistes ! » (Jean-Louis Dubut de Laforest, *La vierge du trottoir, Les Derniers scandales de Paris*, t. I, *op. cit.*, p.155).

C'est à cet effet que le code pénal français de 1810 a introduit la notion nouvelle d'outrage public à la pudeur énoncée à l'article 330 et modifiée par la loi du 13 mai 1863, allongeant la peine maximale d'emprisonnement à deux ans afin de prévenir la récidive, et dont voici le texte : *Toute personne qui aura commis un outrage public à la pudeur sera punie d'un emprisonnement de trois mois à deux ans et d'une amende de seize à deux cent francs.* Compte tenu du caractère laconique du texte de loi, la cour de cassation (26 mars 1813 – 5 juillet 1838) a entrepris d'en clarifier le sens :

Les outrages à la pudeur prévus et punis par l'art. 330, sont ceux qui, n'ayant pas été accompagnés de violence ou de contrainte, n'ont pu blesser la pudeur de la personne sur laquelle des actes déshonnêtes peuvent avoir été exercés, mais qui, par leur licence et leur publicité, ont été ou ont pu être l'occasion d'un scandale public pour l'honnêteté et la pudeur de ceux qui, fortuitement, ont pu en être témoins.<sup>133</sup>

Cette notion se distingue de l'attentat à la pudeur en ce sens qu'elle ne blesse pas une personne déterminée mais bien la pudeur sociale dans sa dimension la plus large et la plus abstraite. Elle est comparable à l'outrage aux mœurs, également lié à la *publicité*, mais s'en distingue par la proximité avec la ou les personne(s) outragée(s) : l'outrage public à la pudeur concerne des cas d'exhibition ou de gestes obscènes impliquant corporellement l'inculpé tandis que l'outrage aux mœurs<sup>134</sup> condamne les écrits, gravures, peintures et dessins contraires aux mœurs. Le terme de « publicité » implique un acte et les propos obscènes ou injures ne constituent donc pas un outrage public à la pudeur.

La formulation de l'outrage public à la pudeur laisse apparemment pressentir un usage clairement délimité, cependant le caractère vague de ce qui s'apparente à une *publicité* impudique autorise en fait un large champ d'application. Dans un ouvrage récent<sup>135</sup>, Marcela Iacub détermine que l'enjeu de l'outrage public à la pudeur, qui concerne les corps et non les pensées, est moins de distinguer les actes sexuels et leur valeur symbolique, que de spatialiser ces comportements. La pudeur se froisse vite et impose que les corps soient maîtrisés, dégagés de tout spectacle de nature sexuelle que ce soit. La libération que constitue la

---

<sup>133</sup> Cité par D<sup>r</sup> Alexandre Lacassagne, *Précis de médecine judiciaire*, Paris, G. Masson, 1878, p. 452.

<sup>134</sup> L'outrage aux mœurs est à l'origine puni par l'article 287 du code pénal (emprisonnement d'un mois à un an et amende de 16 à 500 francs). La loi du 17 mai 1918 renforce le champ d'action en mentionnant dans son article 1<sup>er</sup> que sont condamnables les paroles, écrits, imprimés, dessins, emblèmes ou placards contraires aux bonnes mœurs.

<sup>135</sup> Marcela Iacub, *Par le trou de la serrure. Une histoire de la pudeur publique XIX<sup>ème</sup>-XXI<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2008

reconnaissance d'une sphère privée dans laquelle l'érotique est autorisée à se déployer dans les limites du consentement mutuel, implique un corollaire selon lequel chacun doit veiller à rester caché. Le confinement continue d'affirmer l'importance des interdits sexuels. Un certain nombre d'exemples témoignent de la sévérité de la loi qui relève une infraction lorsqu'elle observe des actes sexuels caractérisés sur la voie publique, bien entendu, mais également lorsqu'il s'agit de comportements se rattachant à l'acte sexuel par contiguïté directe (exhibition des parties sexuelles, y compris si l'intention n'est pas sexuelle, comme dans le fait d'uriner en public) et même pour les comportements se rattachant à l'acte sexuel par contiguïté indirecte (gestes obscènes sans exhibition)<sup>136</sup>. Est donc réprouvé, le fait de faire la *publicité* du corps sexualisé, le fait que la pudeur d'autrui soit, ou même puisse être choquée. Il n'est pas nécessaire qu'un acte obscène ait été *effectivement* constaté par un tiers outragé, il suffit qu'il y ait eu possibilité de scandale<sup>137</sup>. C'est ainsi qu'un acte sexuel pratiqué dans un contexte privé peut être qualifié d'outrage public à la pudeur si toutes les précautions n'ont pas été prises pour le dissimuler au regard public. Fermer ses rideaux était une précaution indispensable... Dans son *Précis de médecine légale* le docteur Henry Coutagne dresse une liste d'exemples illustrant ce large champ d'application du délit :

La jurisprudence pousse très loin l'application de cet élément d'appréciation [la publicité], et estime ce délit constitué non-seulement [*sic*] dans un lieu public, mais dans un appartement percé de fenêtres compatibles avec une observation du dehors, dans un wagon de chemin de fer, et même, en cas d'occlusion hermétique des ouvertures du local, lorsque un [*sic*] acte indécent a été accompli devant plus d'une personne.<sup>138</sup>

La loi s'engage à garantir l'intégrité de l'espace social et impose à l'individu d'être en capacité de dissimuler le corps sexualisé (en ce sens l'exhibitionniste est plus suspect que le voyeur)<sup>139</sup>.

---

<sup>136</sup> À ce sujet cf. Marcela Iacob, *ibid.*, p. 52-58.

<sup>137</sup> Le docteur Thoinot rapporte la définition proposée par Briand et Chaudé émanant des arrêts de la cour de cassation des 26 mars 1813 et 5 juillet 1838 insistant sur l'aspect virtuel et non effectif du scandale : « Les outrages à la pudeur, prévus et punis par l'article 330, sont ceux qui, n'ayant pas été accompagnés de violence ou de contrainte, n'ont pu blesser la pudeur de la personne sur laquelle les actes déshonnêtes peuvent avoir été exercés, mais qui, par leur *licence* et leur *publicité*, ont été ou ont pu être l'occasion d'un scandale public pour l'honnêteté et la pudeur de ceux qui fortuitement en ont pu être témoins. » (cité par le D<sup>r</sup> Thoinot, *op. cit.*, p. 3).

<sup>138</sup> D<sup>r</sup> Henry Coutagne, *Précis de médecine légale*, Lyon/Paris, Storck/Masson, coll. « Bibliothèque de criminologie », 1896, p. 384.

<sup>139</sup> Outre les analyses de Marcela Iacob, nous tirons les subtilités d'analyse du contenu de l'outrage public à la pudeur du chapitre que René Garraud lui consacre dans son *Traité théorique et pratique du droit pénal français*, t. V, Paris, L. Larose, 1901 [seconde édition].

On peut s'étonner que ce délit figure en tête de l'ouvrage de Tardieu, qui consacre quelques pages à la question. En effet, le motif d'inculpation d'outrage public à la pudeur ne nécessite *a priori* aucun secours de l'expertise médicale pour être constaté puisque le délit n'est censément pas directement lié à la nature d'actes sexuels qu'il faudrait déterminer. La nécessité d'une intervention de l'expert médical est en fait justifiée par la mise en lumière d'exemples choisis : la peine peut être commuée si l'inculpé est diagnostiqué comme dément, il peut être relaxé si la sénilité le contraint à exhiber ses « parties honteuses » de manière involontaire. Deux cas exemplaires d'exhibition involontaire sont alors convoqués : celui d'une extrême démangeaison ou celui d'une incontinence. Ces exemples, observés avec une régularité suffisante pour qu'ils aient été identifiés comme remarquables, servent régulièrement, nous dit-on, de prétexte aux personnes incriminées dont le médecin doit alors déjouer la ruse. L'expertise est le moyen de caractériser le délit en déterminant son degré d'intentionnalité. Il est entendu qu'un individu satisfaisant une passion sur la voie publique n'a pas nécessairement eu la volonté de choquer la pudeur, mais il est en revanche responsable de son absence de prévoyance, ce qui constitue la part intentionnelle du délit. L'outrage n'est donc excusable que dans les seuls cas d'irresponsabilité (liée à une cause physique ou mentale) du prévenu, ou dans les cas d'une *nécessité* de l'accomplissement d'un acte constituant l'outrage (se retrouver contraint à s'exposer nu dans la rue en fuyant un incendie, par exemple<sup>140</sup>). Le docteur Thoinot insiste donc à raison sur l'importance de la notion de responsabilité :

Ce qu'on demandera au médecin, c'est de dire si le délinquant est *responsable*, s'il jouit de la plénitude de ses facultés mentales. On lui demandera encore de dire si telle excuse que le délinquant allègue pour sa décharge, excuse tirée par exemple d'un état pathologique local, est bien réelle.<sup>141</sup>

L'importance accordée à la notion de responsabilité mentale, susceptible de jouer sur toute décision de justice, place les compétences médicales au centre du processus. En contexte romanesque, Jean-Louis Dubut de Laforest amplifie cette réalité en déterminant statistiquement que la criminalité est réduite, la plupart des cas pouvant être révisés du fait d'une irresponsabilité liée à des causes physiques :

---

<sup>140</sup> Cet exemple est mentionné par René Garraud, *op. cit.*, p. 61.

<sup>141</sup> D<sup>r</sup> Thoinot, *op. cit.*, p. 4. À titre d'exemple, on peut citer le cas rapporté par M. Laugier d'un homme de 56 ans incontinent reconnu non responsable d'outrage à la pudeur, *cf. ibid.*, p. 270-271.

Sur cent individus, – hommes et femmes, – condamnés par les cours d’assises, il y a quatre-vingt malades, malades PHYSIQUEMENT. Donc, un individu sain de corps a quatre-vingt chances sur cent de ne pas être un criminel ; la proportion est inverse pour tout être qui souffre. En ajoutant au calcul la déchéance intellectuelle, en somme très minime : un individu sur cent, la responsabilité humaine s’établit ainsi :

CENT CRIMINELS

1. Quatre-vingt irresponsables par suite de maux physiques ;
2. Un aliéné ;
3. Dix-neuf individus seulement jouissant de leur libre-arbitre.<sup>142</sup>

Selon Dubut de Laforest le gâtisme expliquerait nombre de crimes, opinion qui, aussi exagérée qu’elle soit, n’est pas à mésestimer tant elle est révélatrice de l’esprit fin-de-siècle. En milieu de siècle cependant, les études de Lombroso n’ayant pas encore joué sur les conceptions de la criminologie, la prise en compte de la question de la responsabilité criminelle n’atteignait sans doute pas ces proportions. S’agissant de l’outrage public à la pudeur les cas d’irresponsabilité, potentiellement litigieux, sont finalement peu nombreux. Comment expliquer alors que Tardieu considère qu’une expertise médicale est primordiale pour de tels motifs d’inculpation? Outrepassant le simple fait d’aider les hommes de loi dans les décisions de justice, le docteur endosse le costume du moraliste en insistant sur le fait que l’outrage public à la pudeur est la seule occasion de pénaliser les comportements pédérastiques :

Celui-ci [l’expert médico-légal] ne devra jamais du reste négliger de rechercher s’il existe des traces d’habitude de pédérastie chez les individus inculpés d’outrage public à la pudeur ; il ne faut pas oublier en effet que cette qualification légale est presque la seule sous laquelle s’exerce, lorsqu’elle est possible, la répression de ce vice honteux.<sup>143</sup>

Si la juridiction semble respecter l’intimité des personnes à travers la constitution d’une sphère privée, cela ne signifie pas pour autant que la loi renonce à l’exercice d’un contrôle des sexualités cherchant à différencier la prise en considération des comportements sexuels jugés normaux ou pathologiques. Le dispositif de pouvoir se complexifie, son fonctionnement est plus subtil et son influence est moins immédiatement lisible que sous l’Ancien Régime, mais il demeure néanmoins efficace. En l’absence d’un arsenal juridique adéquat, des motifs annexes sont utilisés pour condamner par des voies indirectes. Daniel Borrillo souligne le caractère volontaire d’une utilisation détournée des textes de loi :

---

<sup>142</sup> Jean-Louis Dubut de Laforest, *Belle-Maman*, Paris, Dentu, 1884, p. 174.

<sup>143</sup> Ambroise Tardieu, *op. cit.*, p. 5-6.



L'analyse jurisprudentielle prouve qu'en l'absence même de textes légaux réprimant l'homosexualité en France, les juges ont organisé des mécanismes répressifs sur la base d'une utilisation discriminatoire des catégories juridiques de portée générale, telle que la notion de concubinage, l'adoption individuelle, l'attentat à la pudeur ou l'excitation des mineurs à la débauche...<sup>144</sup>

Ces « catégories juridiques de portée générale » ayant été conçues pour régler les rapports entre hommes et femmes, une intention bien loin d'être neutre est à l'origine de la conception des lois dans l'esprit desquelles le concubinage homosexuel, par exemple, n'est pas une catégorie pensable<sup>145</sup>. Cette absence voyante dans la juridiction – la norme juridique étant censée rendre compte des normes sociales – contribue de manière plus active qu'il n'y paraît à maintenir l'invisibilité de l'homosexualité dans les représentations collectives. Des lois comme celle édictée par le premier ministre anglais en 1896 (*Publication of Indecent Evidence Bill*) interdisant la publication des procès évoquant l'homosexualité, ou le *Vagrancy Act* de 1898 réprimant le racolage à des fins immorales, interdisant alors toute possibilité de « drague » homosexuelle, ou encore le *Code Hays* de 1930, signé par les producteurs et distributeurs américains, qui contraint les scénaristes hollywoodiens à faire disparaître toute allusion positive à l'homosexualité sur les écrans, sont autant d'exemples qui témoignent d'une efficacité du dispositif de silence imposé supérieure à celle du dispositif répressif, dont l'inconvénient majeur est de mettre en lumière le comportement qu'on veut punir. En 1863 le Littré définit le droit comme « ensemble des règles qui régissent la conduite de l'homme en société, les rapports sociaux » ; dans cet ensemble régissant le permis et le défendu (et non le bien et le mal, ce qui distingue le droit de la morale) force est de constater qu'il y a un vide juridique, une volonté de ne pas prendre en compte une sociabilisation homosexuelle qu'on peut pourtant constater. N'était l'insatiable curiosité des médecins qui, depuis Tardieu, analysèrent minutieusement les comportements sexuels, une loi du silence aurait pu perdurer efficacement.

Bien que le fait ne soit pas explicitement mentionné chez Tardieu, on devine que la découverte d'un comportement pédérastique jouera comme facteur aggravant<sup>146</sup> lors d'une

---

<sup>144</sup> Daniel Borrillo (dir.), *Homosexualités et droit*, Paris, PUF, coll. « Les Voies du droit », 1998, p. 5.

<sup>145</sup> Au point que paradoxalement, précise Marc Daniel, « le délit d'adultère qui fait l'objet de plusieurs articles du Code ne concerne pas l'homosexualité. » (*art. cit.*, p. 619).

<sup>146</sup> Ce que souligne Malick Briki lorsqu'il écrit que « La médecine légale est en quelque sorte employée par le système judiciaire afin de dépister les preuves de criminalité sodomitique. En France, si la sodomie n'est pas pénalisée en tant que telle, elle est tout de même recherchée car elle peut servir de facteur aggravant le délit initial en cause. » (*Psychiatrie et homosexualité. Lectures médicales et juridiques de l'homosexualité dans les*

condamnation. Par ailleurs, et de l'aveu même de Tardieu, la police des mœurs est particulièrement zélée :

[...] la surveillance plus active de l'autorité, excitée par des scandales publics dont on aurait peine à se faire une idée, a amené une répression plus fréquente et plus sévère de la pédérastie.<sup>147</sup>

Cette répression accrue s'explique peut-être par une prise de conscience de l'ampleur du phénomène du fait de scandales qu'une police discrète, au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, suffisait encore à camoufler. Michael Sibalís, analysant les politiques napoléoniennes en matière de sexualité, remarque que « les gouvernements consulaire puis impérial renâclent à poursuivre en justice des sodomites ou pédérastes, de crainte d'exciter la curiosité publique en dévoilant des actes qu'il vaut mieux laisser cachés.<sup>148</sup> » Dès lors que certains lieux publics sont identifiés comme spécifiquement dédiés aux rencontres homosexuelles (mentionnons l'affaire des Bains de Penthievre en 1891, par exemple), la répression gagne en efficacité et l'on a recours aux rafles policières. Selon Régis Revenin ces rafles s'atténuent sous la III<sup>ème</sup> République et la persécution est moindre<sup>149</sup> mais au moment où Tardieu énonce ses conceptions, et bien qu'elle use de moyens détournés, la répression des comportements homosexuels bat son plein. Cette tendance répressive s'atténuera, semble-t-il, à mesure que les connaissances psychopathologiques évolueront jusqu'à déterminer que l'homosexualité, lorsqu'elle est congénitale, s'explique par une prédisposition morbide anormale liée à une

---

*sociétés occidentales de 1850 à nos jours*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. « Thesis », 2009, p. 41).

<sup>147</sup> Ambroise Tardieu, *op. cit.*, p. 120. Félix Carlier qui dirige le bureau des mœurs à partir de 1860, fait la même constatation. Il situe la vague répressive de 1850 à 1870 : « de 1850 à 1870, la répression fut tellement sévère qu'il y eut des moments de véritable panique. La plus violente de toutes fut celle qui se produisit dans le cours de l'année 1864, et qui dura pendant toute l'année 1865. Elle fut la conséquence de mesures rigoureuses prises contre les membres d'une association qui se réunissait dans un local du quartier de Grenelle, loué par l'un d'eux. Cette répression avait été si rigoureuse, que les pédérastes étrangers regagnaient, tous, leurs pays en même temps que certains Français, en assez grand nombre, appartenant à la haute société, quittaient la France pour laisser passer l'orage. » (Félix Carlier, *Les deux prostitutions*, Paris, Dentu, 1887, p. 446-447).

<sup>148</sup> Michael Sibalís, « Une subculture d'efféminés ? L'homosexualité masculine sous Napoléon 1<sup>er</sup> » dans Régis Revenin (dir.), *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires/Histoire », 2007, p. 78.

<sup>149</sup> « [...] la Belle Époque est marquée par une relative tolérance à l'égard des homosexuels, en dépit de la publication d'un flot d'ouvrages et de la diffusion de mythes et de peurs antihomosexuels, puisque les descentes et les rafles policières sont rarissimes, et les arrestations pour outrage public à la pudeur ou pour excitation de mineurs à la débauche (les deux infractions pénales les plus répandues chez les gays parisiens) relativement peu fréquentes, bien que très sévèrement réprimées par la justice (peines d'emprisonnement et amendes). » (Régis Revenin, « Paris gay : 1870-1918 », *ibid.*, p. 31). L'ouvrage de Pierre Hahn tend également à confirmer ce changement paradigmatique du Second Empire à la III<sup>ème</sup> République. Cf. Pierre Hahn, *op. cit.* Sans contester ces faits, il faut sans doute mesurer l'impact inquantifiable d'une réprobation sociale généralisée, y compris sur les individus eux-mêmes, en position d'intérioriser inconsciemment leur comportement sexuel comme une tare. Aujourd'hui encore, le taux de suicides chez les jeunes homosexuels est bien plus élevé que celui observé chez les jeunes hétérosexuels.

dégénérescence. La détermination de la responsabilité du pervers, qu'on juge malade, est délicate au regard de la loi. De manière générale la sphère médicale tend à réfuter le bien-fondé des usages punitifs, manière également d'imposer la justesse de son expertise et l'efficacité dont elle fait montre dans l'encadrement des comportements. En 1896, le docteur Saint-Paul en fait la démonstration dans un extrait de *Tares et poisons. Perversions et perversité sexuelles* :

L'instinct génital est un des besoins organiques les plus puissants. Aucune législation ne trouve répréhensible en elle-même la satisfaction sexuelle en dehors du mariage ; si l'uraniste a un sentiment pervers, ce n'est pas sa faute, mais celle d'une prédisposition anormale. [...] On ne peut contester que cette malheureuse prédisposition morbide crée des cas de contrainte et de force majeure. La société et la loi devraient tenir compte de ces faits : la première, en plaignant ces malheureux au lieu de les mépriser ; la dernière, en ne les punissant pas, tant qu'ils restent dans les limites tracées en général pour la manifestation de l'amour génital.<sup>150</sup>

S'agissant des minorités sexuelles, l'évolution des connaissances induit une transition des outils de contrôle d'une pensée de la criminalisation vers une pensée de la médicalisation. Mais en milieu de siècle il est encore d'usage de déterminer les utilisations possibles de la loi en matière de pédérastie, et l'expertise médico-légale, telle qu'elle est présentée par Tardieu, est une coopération indispensable avec la justice visant à endiguer le phénomène.

## ***2.2 — Le physique ambivalent du pédéraste : entre préciosité suspecte et animalité***

À l'époque de Tardieu, et même si l'on se rend bien compte que la médecine est en avance sur la littérature quant à l'interrogation autour de l'homosexualité – elle aborde le thème frontalement alors que les littéraires n'osent traiter d'un sujet aussi réprouvé que de manière oblique –, le personnage du pédéraste n'a absolument rien de charmant. Il est généralement reconnaissable à une multitude de signes distinctifs aussi peu flatteurs qu'abracadabrants, mais statistiquement justifiés par Tardieu qui prétend observer les stigmates d'une habitude passive de pédérastie dans 117 cas sur les 212 constituant l'étude. Dans les écrits du médecin l'on croise des fesses proéminentes, des anus plus ou moins malmenés par des infections et des lésions plus ou moins avouables, des sphincters relâchés,

---

<sup>150</sup> D<sup>r</sup> Lauppts, *Tares et poisons. Perversions et perversité sexuelles*, Paris, G. Carré, 1896, p. 228-229.

marqués par des déformations infundibuliformes<sup>151</sup> – une trouvaille du vocabulaire scientifique signifiant « en entonnoir » et qui joue comme indice lexical d'une certaine technicité... –, l'ensemble étant accompagné de planches illustratives reportées en fin d'ouvrage. Du côté de la pédérastie active, dont les signes s'observent dans 92 cas sur 212, c'est l'aspect de la verge qui concentre toute les attentions. Tardieu détermine qu'elle est remarquable par ses proportions, ou trop grêle (le plus souvent), ou surdimensionnée. Un rapide calcul permet de déterminer que dans 120 cas observés, la taille de la verge est comprise entre ces deux extrémités. En fait de signe caractéristique, Tardieu a donc découvert qu'il existait chez les pédérastes des conformations variées des organes génitaux : la belle affaire... Mais il détermine pourtant un critère distinctif à part entière qu'il nomme le *canum more* et qui désigne une déformation du pénis dont la base est épaisse et qui s'effile au bout comme celui des chiens<sup>152</sup>. Pour que l'identification soit complète, il faudrait encore ajouter que le docteur voit se dessiner le museau du chien dans cette morphologie<sup>153</sup>. Dans une conjonction monstrueuse, rétrécissement du sexe et évasement anal s'influencent mutuellement entraînant une déformation conjointe. Quelque chose se rejoue, de manière déviée et mécanique, de la réversibilité de l'appareil sexuel masculin (extérieur) et féminin (intérieur) tel qu'il est présent chez Galien dans ce que Thomas Laqueur a analysé comme une donnée du modèle unisexe<sup>154</sup>. Comparée à l'acte sexuel régulier se déroulant harmonieusement et sans résistance, la sodomie serait une violence faite aux lois de la Nature, marquant une torsion, dont la conséquence se doit d'apparaître en symptômes physiques idoines :

Parmi ces déformations du pénis, les unes, telles que l'amincissement, l'étranglement et l'élongation du gland, répondent très exactement à la disposition infundibuliforme de l'anus sur lequel elles se moulent en quelque sorte ; de même que la torsion et le changement de direction de la verge s'expliquent par la résistance de l'orifice anal

<sup>151</sup> Le docteur Georges Camuset (1840-1885) emploiera le terme dans « Médecine légale », poème paru en 1884 dans les fameux *Sonnets du docteur* : « Là rôde encor cet être hybride dont la forme / A des rondeurs de femme et des maigreurs d'enfant ; / Dont le col découvert et le veston bouffant / Trahissent un organe infundibuliforme. » (Germain Ampéclas (dir.), *L'œuvre libertine des poètes du XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Bibliothèque des curieux, 1910, p. 171.

<sup>152</sup> Ce qui n'est pas sans nous rappeler le poème de Théophile Gautier « Que les chiens sont heureux » (renommer « Bonheur parfait » en 1873) à propos duquel l'hypothèse pédérastique n'est pas écarter : « Que les chiens sont heureux ! / Dans leur humeur badine, / Ils se sucent la pine, / Ils s'enculent entre eux ! / Que les chiens sont heureux ! » (*Le Parnasse satyrique du XIX<sup>ème</sup> siècle. Recueil de vers piquants et gaillards...*, t. 1, Rome [Bruxelles], À l'enseigne des sept péchés capitaux [Poulet-Malassis], s. d. [1864], p. 139). La rime « badine/pine » ne semble pas innocente. En effet, le substantif « badine » qui désigne une baguette fine et flexible comparable à une cravache, active l'image du pénis effilé du chien.

<sup>153</sup> Cf. Ambroise Tardieu, *op. cit.*, p. 155.

<sup>154</sup> Cf. Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf essais », 1992 [1990].

proportionnée au volume du membre et exigeant pour l'intromission une sorte de mouvement de vis ou de tire-bouchon, qui à la longue s'imprime sur l'organe tout entier.<sup>155</sup>

Une logique mécanique préside à la déformation des organes et le pédéraste, aux désirs tordus, se transforme, métaphoriquement, en cochon. Cette malléabilité des organes, susceptibles d'être travaillés par un mouvement répété, est prouvée ailleurs par l'analogie. Tardieu mentionne une observation intégrée à un article rédigé en 1849 pour les *Annales d'hygiène et de médecine légale*, « Mémoire sur les modifications que détermine dans certaines parties du corps l'exercice des diverses professions », dans lequel il rapporte des cas de déformations des lèvres chez certains instrumentistes<sup>156</sup>. La thèse est donc soutenue par des travaux de longue date et s'utilise comme une base théorique constante. On ne sera pas surpris outre mesure que le docteur observe des déformations liées à d'autres pratiques homosexuelles, telles que la fellation :

**Signes spéciaux de certaines habitudes obscènes** — Comme je ne veux rien omettre de ce qui peut servir à caractériser les diverses formes de la pédérastie et les moindres traces qui peuvent les faire reconnaître, je mentionnerai la conformation particulière que peut offrir la bouche de certains individus qui descendent aux plus abjectes complaisances. J'ai noté, de la manière la plus positive, chez deux d'entre eux, une bouche de travers, des dents très-courtes, des lèvres épaisses, renversées, déformées, complètement en rapport avec l'usage infâme auquel elles servaient.<sup>157</sup>

Cette pratique sexuelle, moins glosée que la sodomie qui a motivé la diatribe de générations de gardiens de la morale, est tout de même à l'origine d'un roman de Paul Devaux, signé du pseudonyme de D<sup>r</sup> Luiz et intitulé *Fellatores, mœurs de la décadence* (1888). L'auteur est méconnu, Patrick Cardon mentionne dans la préface qu'il donne pour la réédition du roman<sup>158</sup>, certains de ses articles, abordant les sujets les plus hétéroclites, aussi bien les courses hippiques, que la société mondaine ou encore un ouvrage au contenu

---

<sup>155</sup> Ambroise Tardieu, *op. cit.*, p. 156.

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> Ambroise Tardieu, *op. cit.*, p. 152. Souligné par l'auteur. Quelques années plus tard, dans les leçons qu'il donne à la faculté de médecine, le docteur Thoinot remettra nettement en cause ces déformations de l'imaginaire médical : « L'usure des dents, le renversement des lèvres par l'onanisme buccal actif, cela paraît dépasser la mesure de l'imagination permise en médecine légale ! » (D<sup>r</sup> Thoinot, *Attentats aux mœurs et perversions du sens génital. Leçons professées à la faculté de médecine*, Paris, Octave Doin, 1898, p. 225). La critique de Thoinot, qui concerne nombre de signes de pédérastie mis à jour par Tardieu, permet d'apercevoir les rapides progrès des connaissances médico-légales.

<sup>158</sup> Paul Devaux, *Les Fellatores. Mœurs de la décadence* suivi de *Côté des dames* et *La vierge-réclame*, Lille, GayKitschCamp, 2011 [1888]. Nous citerons à partir de l'édition originale.

antisémite<sup>159</sup>. Quoi qu'il en soit, et comme l'étymologie du titre l'indique, l'œuvre mentionne à quelques reprises les détails du comportement fellateur et ses conséquences. Le vice appelé le vice et la fellation est prise dans un ensemble de comportements déviants qui semblent se multiplier de manière incontrôlable. Ainsi du personnage d'Ivan Boïard, riche marchand russe et juif (juif donc pédéraste, ou bien l'inverse, les logiques de stigmatisation se complètent dans la description de Devaux), dont la prédisposition vicieuse est sensée expliquer le désir homosexuel. Il souffre d'une manie de collectionneur, typiquement décadente, gravant le nombre de ses conquêtes masculines (de ses « victimes ») sur une canne, à l'allure phallique évidente, trônant au milieu de son salon, et amassant les textes et dessins obscènes. Puis, la collection s'apparente à une forme de fétichisme exaspérant les désirs contraires et créant une excitabilité permanente pour tout ce qui est phallique. Ivan Boïard abime alors tous les objets plus ou moins oblongs qu'il touche de son regard malade et que son imagination torve détourne de leur fonction première :

Il éprouvait des sensations à voir les objets les plus innocents : les manches de couteau, les étuis, les bougies d'un lustre. Dans la rue, il se pâmait devant les brancards de voitures, les timons d'omnibus, et s'écrasait dans la contemplation bestiale des réverbères. Enfin, les images les plus licencieuses ne valaient pas pour lui la vue monstrueuse de la colonne Vendôme.<sup>160</sup>

L'image hyperbolique de la colonne Vendôme n'est d'ailleurs pas sans rappeler « Le godemichet de la gloire », poème érotique de Théophile Gautier dont Devaux se souvient peut-être :

Un vit, sur la place Vendôme,  
Gamahuché par l'Aquilon  
Décalotte son large dôme  
Ayant pour gland... Napoléon ! (v. 1-4)<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup> Joseph et Mardochée, *étude critique sur l'hégémonie sémitique précédée d'une lettre-préface d'Édouard Drumont*, Paris, Union des bibliophiles, 1887.

<sup>160</sup> D<sup>r</sup> Luiz [Paul Devaux], *Les Fellatores. Mœurs de la décadence*, Paris, Union des bibliophiles, 1888, p. 42.

<sup>161</sup> Théophile Gautier, « Le godemichet de la gloire » dans *Le Parnasse satyrique du XIX<sup>ème</sup> siècle. Recueil de vers piquants et gaillards...*, t. 1, *op. cit.*, p. 139. Une obsession comparable est également mentionnée au chapitre IV de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert : « Anciennement, les tours, les pyramides, les cierges, les bornes des routes, et même les arbres avaient la signification de phallus, et pour Bouvard et Pécuchet, tout devint phallus. Ils recueillirent des palonniers de voiture, des jambes de fauteuil, des verrous de cave, des pilons de pharmacien. Quand on venait les voir, ils demandaient :

— À qui trouvez-vous que cela ressemble ?

Puis confiaient le mystère, et, si l'on se récriait, ils levaient de pitié les épaules. » (Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* dans *Œuvres Complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1952 [1881, posthume], p. 810).

La lecture du descriptif de la perversion d'Ivan Boïard déclenche évidemment le rire – mention spéciale au regard concupiscent qu'un éclairage public suggestif est en mesure de provoquer –, ce qui entre, nous osons l'espérer, dans les intentions de l'auteur, mais il s'agit d'un rire satirique qui comporte une part morale indéniable. L'évocation amusée de ce comportement fétichiste sexualisant les objets du quotidien, est placée exactement sur le même plan que celle du comportement fellateur qui en découle :

Dans l'assouissance quotidienne de sa honteuse passion, ses lèvres s'étaient hyperesthésiées, et le plaisir qu'il ressentait à étreindre chez ses victimes l'orgasme qu'il avait provoqué dépassait les ivresses de l'amour naturel.<sup>162</sup>

On retrouve, à travers la mention de l'hyperesthésie, l'idée d'une corruption mécanique (atténuée cependant, si nous la comparons à la description de Tardieu). Le désir vicieux, dès lors qu'il est assouvi une fois, semble créer un terrain propice : ce n'est plus la volonté de l'individu qui décide de ses désirs, mais ses lèvres, désormais plus sensibles que la normale, qui agissent de manière autonome<sup>163</sup>. Mais, plus curieux, l'extrait du roman de Paul Devaux que nous venons de citer est utilisé en 1896 par le docteur Saint-Paul (utilisant le pseudonyme de Laupts)<sup>164</sup> qui lie explicitement le comportement fellateur à ce qu'il appelle le *passivisme*. Il écrit :

On ne peut expliquer cette perversion fellatorienne sans invoquer un autre état pathologique, le *passivisme*. Il paraît, en effet, que tous les fellateurs ne sont que des passivistes intervertis, dont la volupté consiste à recevoir des humiliations et des injures de la part de leurs amants.<sup>165</sup>

Bien qu'il ne le mentionne pas, on peut supposer sans peine que Saint-Paul qui est un grand lecteur, a certainement eu connaissance de l'article de Dimitry Stefanovsky, substitut du procureur, pour les *Archives de l'Anthropologie Criminelle et des sciences pénales* – pour lesquelles il a également été contributeur – et précisément intitulé « Le passivisme ». Le terme est un néologisme de Stefanovsky qui l'utilise pour décrire le masochisme<sup>166</sup>. Le passivisme indique le fait d'éprouver une sensation voluptueuse dans le martyr ou

---

<sup>162</sup> D<sup>r</sup> Luiz [Paul Devaux], *op. cit.*, p. 43.

<sup>163</sup> On peut lire à la fin du même roman : « Six mois durant, il contenta les plus exigeants, garda des abonnés et s'habitua tellement à leurs manœuvres que la vue d'une bouche provoquait chez lui le désir. » (*ibid.*, p. 222)

<sup>164</sup> Nous détaillons en *infra* p. 129 *sqq.* les thèses de Saint-Paul.

<sup>165</sup> D<sup>r</sup> Laupts, *op. cit.*, p. 198.

<sup>166</sup> Stefanovsky connaît parfaitement le terme de « masochisme » inventé par Krafft-Ebing, mais il croit devoir l'éviter car il pourrait être préjudiciable pour l'écrivain Sacher-Masoch dont il provient.

l'humiliation qui peuvent être physique ou moral. Le fond de l'article de Stefanovsky est illustré par des cas d'hommes asservis par des femmes – l'article s'ouvre sur le célèbre épisode de la fessée administrée par M<sup>lle</sup> Lamercier et éveillant la sensualité dans les *Confessions* de Rousseau et s'arrête, sans trop de surprise, sur *La Vénus à la fourrure* (1870) de l'écrivain allemand Léopold von Sacher-Masoch – mais il mentionne également l'existence d'un passivisme dans des cas d'inversion du sens génital (comprendre : homosexualité) en citant Tardieu et en faisant référence à Paul Devaux, la fellation étant l'indicateur le plus sûr de ces tendances :

Le D<sup>r</sup> Luiz, dans un livre intitulé *Les fellatores. Mœurs de la décadence* [...] a merveilleusement décrit cette variété des passivistes, dont le plus grand plaisir consiste dans une humiliation inouïe et presque incroyable. Je renvoie le lecteur à cette étude du D<sup>r</sup> Luiz, à laquelle je puis ajouter deux exemples de ma connaissances, d'un officier et d'un gentilhomme russe qui prodiguaient ces sales caresses à des nouveaux conscrits et à de jeunes paysans.<sup>167</sup>

De Tardieu (en 1856) à Saint-Paul (en 1896), en passant par Paul Devaux (en 1888), l'évolution des connaissances quant aux fellateurs se révèle exemplaire de l'évolution générale du paradigme de la médicalisation de l'homosexualité. L'individu est physiquement atteint par la déviance chez Tardieu, imaginant une déformation d'un élément ou d'un autre de la cavité buccale, puis psychiquement travaillé par une sensibilité physique chez Paul Devaux, et le comportement est enfin psychiquement expliqué par le passivisme chez Saint-Paul et Stefanovsky. On observe donc une tendance générale consistant à déplacer la lecture des indices d'homosexualité des marques physiques aux marques mentales. Mais il n'en demeure pas moins que les réciprocitys sont de mise : les déformations mentales se devinent aux stigmates physiques dans les études médico-légales, tandis que la perversion mentale s'explique encore par les thèses de la dégénérescence en fin de siècle. Ce qui nous importe ici, c'est de remarquer que dans les écrits fin-de-siècle, et notamment dans les écrits décadents, le personnage de l'homosexuel est caractérisé par cette dualité : il est à la fois proche de la bête et d'une psychologie complexe, souvent raffinée.

Au-delà de la prétendue observation morphologique objective des études médico-légales s'ajoute une lourde charge symbolique. Le pédéraste est un chien, un cochon, une bête crasseuse peu ragoûtante. Mais c'est en outre une bête camouflée qui tente de dissimuler les

---

<sup>167</sup> Dimitry Stefanovsky, « Le passivisme », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 7, 1892, p. 296.



marques de l'abjection sous des dehors féminins. Jean-Paul Aron et Roger Kempf remarquent que « la stigmatologie de Tardieu fait la part belle au sexe et à l'anus, négligeant ce qui la dérange : la barbe, la pilosité, la musculature. »<sup>168</sup>. L'idée qu'un pédéraste puisse être parfaitement masculin et viril n'est qu'incidemment émise<sup>169</sup>. Avant que l'enquête n'ait pu déterminer la preuve intime d'une monstruosité, le docteur démasque sans peine le pédéraste à son allure extérieure, faite de parures, de préciosités, de détails féminins qui trahissent sa vraie nature :

Les cheveux frisés, le teint fardé, le col découvert, la taille serrée de manière à faire saillir les formes, les doigts, les oreilles, la poitrine chargés de bijoux, toute la personne exhalant les odeurs des parfums les plus pénétrants, et dans la main un mouchoir, une fleur, ou quelque travail d'aiguille, telle est la physionomie étrange, repoussante, et à bon droit suspecte, qui trahit les pédérastes.<sup>170</sup>

On distingue visiblement un « type » principal, l'efféminé, dont l'allure apprêtée ne laisse apparemment guère soupçonner la réalité crasseuse. Cependant, l'apparence extérieure est également repoussante dans la mesure où elle correspond à un écart inadmissible par rapport à la norme genrée que véhicule l'habillement. En réalité, le personnage nie doublement les codes sociaux, en se plaçant aux antipodes des attentes habituelles : il représente l'amalgame d'une élégance artificielle dissimulant une malpropreté essentielle. L'apparence de l'efféminé, en vertu des codes propres à la physiognomonie, est l'indicateur de sa corruption morale. Les sciences physiognomoniques et phrénologiques, qui voient leur heure de gloire avec Johann Kaspar Lavater<sup>171</sup> (1740-1801), auteur Suisse de langue allemande, le médecin allemand Franz Joseph Gall (1758-1828), et après eux Isidore Bourdon (1795-1861) en France, ont été régulièrement utilisées dans les descriptions littéraires de Balzac comme modèle caractérologique. Elles sont bien connues des premiers criminologues, notamment Cesare Lombroso (1835-1909), et on peut considérer qu'elles préparent à bien des

---

<sup>168</sup> Jean-Paul Aron, Roger Kempf, *op. cit.*, p. 66.

<sup>169</sup> Par contraste, il faut dire quelques mots des études médico-légales fin-de-siècle telle que celle du docteur Thoinot. Reprenant la classification de Krafft-Ebing Thoinot distingue non seulement le caractère acquis ou inné du comportement homosexuel, mais dans l'ordre de ce qu'il appelle l'inversion congénitale (nous discutons cette terminologie dans le chapitre suivant), il distingue quatre classes : l'hermaphrodisme, l'homosexualité, l'effémination (ou la viraginité) et l'androgynie (ou la gynandrie). Or cette classification rend caduque l'idée selon laquelle le type efféminé serait dominant. Thoinot écrit à propos de la catégorie qu'il qualifie d'homosexualité : « Dans ce groupe [...] le penchant sexuel de l'inverti vise exclusivement les individus du même sexe et toute trace de penchant hétérosexuel a disparu. Mais contrairement à ce que nous verrons dans le groupe suivant [l'effémination], l'anomalie reste purement sexuelle : le caractère, les goûts, l'habitus extérieur demeurent ceux d'un homme normal. » (D<sup>r</sup> Thoinot, *op. cit.*, p. 329).

<sup>170</sup> Ambroise Tardieu, *op. cit.*, p. 138.

<sup>171</sup> Cf. Johann Kaspar Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, L. Prudhomme, 1806 [1775-1778].

égards les méthodes employées par Tardieu. Isidore Bourdon, dans l'ouvrage intitulé *La physiognomonie et la phrénologie : connaissance de l'homme d'après les traits du visage et les reliefs du crâne*, caractérise physiologiquement l'homosexuel en des termes fort comparables à ceux de Tardieu :

D'autres fois c'est l'homme qui offre les traits efféminés de l'autre sexe ; ce qui se reconnaît à son teint pâle ou doucement rosé, à sa physionomie fade ou délicate, à son menton sans barbe, à son regard doux et timide, à sa voix faible ou mal assurée. Un tel homme a tous les vices moraux dont une pareille ambiguïté physique est l'indice ou plutôt la menace. L'homme ainsi fait est femme en tout hormis les qualités, les agréments, et les vertus.<sup>172</sup>

Cette vision de l'homosexuel efféminé semble être un stigmatisme constant qui continue de s'imposer dans l'imaginaire commun, sans doute aujourd'hui encore. Mais la figure du pédéraste, tel qu'il est décrit chez Tardieu, est un modèle de référence auquel s'adjoignent d'autres modèles, dont le nombre s'accroît à mesure que les connaissances évoluent. En 1896, pour le docteur Coutagne, les signes de reconnaissance du pédéraste à travers l'efféminement ne peuvent être utilisés que dans des contextes précis :

TARDIEU a laissé de la pédérastie un tableau classique qui s'applique encore aujourd'hui à la *prostitution pédérastique* des capitales, mais qu'il est nécessaire de modifier si l'on veut y faire entrer les modalités de ce vice que nous ont fait connaître les travaux publiés ces dernières années. Les particularités tirées de l'aspect général, du maintien, des vêtements, des allures extérieures, que cet auteur a assignées à ces pédérastes, ne peuvent s'appliquer aux variétés nombreuses des *invertis sexuels* qui ont été signalés par WESTPHAL, et étudiés depuis lui par de nombreux psychopathes. Les signes en question de TARDIEU sont trop marqués pour se rencontrer dans les conditions sociales multiples où s'observe la pédérastie. Ils ne peuvent revêtir le caractère de preuves qu'à un point de vue plus policier que scientifique.<sup>173</sup>

Par ailleurs, malgré la permanence de la figure de l'efféminé, les réactions des observateurs ne sont pas uniformes. Tandis qu'aux yeux de Tardieu, dans le jeu du rapport entre la réalité du corps et son apparence, le pédéraste sort des limites de la normalité en adoptant un costume outrancier dissimulant tant bien que mal sa nature bestiale, le dandy homosexuel fin-de-siècle maîtrise les règles de l'artifice et la réaction qu'il provoque n'est plus nécessairement celle du dégoût. La fascination pour la perversion peut éventuellement entrer en ligne de compte. L'attitude de l'écrivain décadent est alors tout à fait ambiguë car

---

<sup>172</sup> Isidore Bourdon, *La physiognomonie et la phrénologie : connaissance de l'homme d'après les traits du visage et les reliefs du crâne*, Paris, Gosselin, 1842, p. 40.

<sup>173</sup> D<sup>r</sup> Henry Coutagne, *op. cit.*, p. 412-413.

son positionnement éthique est inconstant. L'exemple est particulièrement frappant chez Jean Lorrain – qui peut servir de parangon – dont l'intention oscille sans cesse entre une rigueur morale, à travers laquelle écrire est un moyen d'éviter la Décadence en désignant son foyer d'action, et (dans la plupart des cas, il faut quand même le dire) une complaisance à l'endroit de ce qui est moralement douteux, à travers une écriture qui *fait* la Décadence, qui *incarne* ce foyer d'action. Dans les œuvres de fiction, plus encore que dans la littérature médicale, l'épistémologie de l'homosexualité se construit par l'ajout de strates de savoirs qui se cumulent sans se remplacer tout à fait. On a donc, malgré l'évolution des connaissances dans le domaine des sciences médicales, un terrain d'analyse hétérogène en littérature. Lorrain qui, rappelons-le, était lui-même homosexuel, se laisse parfois aller à entretenir, dans sa description des milieux interlopes, l'image stéréotypée de l'efféminé répugnant dans la plus pure tradition tardieusienne :

Et l'odieux, le fâcheux travesti, le travesti fessu aux jambes héronnières, au torse corseté, opprimant à regarder, des laiderons primés des boîtes du boulevard, les faux Saxe de Nina Grandière et l'esthétique de bocal de pharmacie, l'aspect spectral et réclame à la fois de Mlle Guilbert et des ses longs gants noirs !...<sup>174</sup>

Mais il peut également suggérer nettement le désir homosexuel qui se glisse dans des descriptions grisées par le charme gracile des éphèbes androgynes :

C'était une forme jolie et svelte, vêtue, comme les âniers fellahs, d'une gandoura bleue, avec des anneaux d'or aux chevilles, la forme adolescente ou d'un prince ou d'un esclave, car l'attitude de ce sommeil offert était à la fois royale et servile : royale de confiance, servile de complaisance et de savant abandon.<sup>175</sup>

D'un extrait à l'autre, on ne relève pas de véritable contradiction, mais davantage une multiplication des manières possibles d'envisager l'homosexualité. Le regard posé sur le mélange des genres peut aussi bien conduire à la satire, lorsqu'il s'agit d'un travesti se réappropriant outrancièrement les codes féminins, qu'à l'éloge lorsque l'ambiguïté est plus indiscernable. La réprobation morale ne concerne donc pas le fait de brouiller en soi les délimitations entre le masculin et le féminin, mais vient arbitrer la qualité de ce mélange relevant du bon usage de l'artifice. Autrement dit, la littérature décadente prône le critère esthétique avant toute considération morale, mais cette amoralité apparente, loin de dénier le rôle de la littérature dans l'évolution des mœurs, crée la possibilité d'une ouverture discursive

---

<sup>174</sup> Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, Ollendorff, 1901, p. 29.

<sup>175</sup> *Ibid.* p. 217.

changeante au gré des éthiques individuelles. La prévalence des recherches esthétiques conduit sans doute à négliger la pensée d'une responsabilité de l'écrivain, ce qui pourrait conduire au regret nostalgique du rôle éducateur du « Grand écrivain » guidant le peuple et laisser penser à un aveu d'impuissance littéraire, mais c'est paradoxalement à cette occasion que la littérature s'empare de la question des sexualités minoritaires, anormales, réprouvées, pour en arpenter la géographie accidentée et en baliser les contours. À cet égard on observe une différence de traitement, parfois radicale, d'un sujet aussi épineux que la prostitution, entre les institutions médicales et juridique et la littérature. Tardieu réserve une grande part de ses analyses à la pratique prostitutionnelle à laquelle il associe directement le pédéraste. La prise en charge du paria est un enjeu majeur de la littérature scientifique qui s'efforce d'établir un territoire normatif clairement délimité. Mais par nature, le paria ne peut réintégrer la norme et son aura malsaine en fait un sujet de choix alimentant la fiction littéraire. La confrontation des discours d'autorité (scientifique ou littéraire) permet donc de dresser un portrait contrasté du dissident sexuel.

### ***1.3 — La prostituée et le pédéraste***

Au XIX<sup>ème</sup> siècle, le premier ouvrage mettant en œuvre une réflexion conséquente sur la prostitution est sans doute celui de Parent-Duchâtelet, publié posthume en 1836 sous le titre *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*<sup>176</sup>. Il remarque que depuis la loi du 22 juillet 1791 le système de répression de la prostitution tombe en désuétude<sup>177</sup> malgré certaines tentatives pour légiférer, notamment sous le Directoire en 1796, qui ne sont pas suivies d'effets. La France adopte le système des maisons closes : les prostituées doivent donc travailler dans des lieux réglementés qui ne sont pas exactement légitimés mais tolérés (d'où le nom de « maison de tolérance ») et elles ne sont pas autorisées à racoler publiquement. Au XIX<sup>ème</sup> siècle en France, le racolage ne constitue pas un délit en soi<sup>178</sup>, mais il existe cependant une législation

---

<sup>176</sup> Alexandre-Jean-Baptiste Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, Paris, Baillière, 1836 [deux tomes].

<sup>177</sup> Cf. le chapitre « Législation concernant les prostituées » paragraphe III « État de cette police et de cette législation, depuis 1791 jusqu'à l'époque actuelle », Alexandre-Jean-Baptiste Parent-Duchâtelet, *op. cit.*, t. 2, p. 468 *sqq.*

<sup>178</sup> Le *Vagrancy Act*, loi du Parlement britannique régulant la présence des sans-abris dans les rues depuis 1824, étend en 1898 la répression des mœurs au racolage à des fins immorales pour les deux sexes. On y lit : « C'est un

concernant le vagabondage (articles 269 à 273 du code pénal) et la mendicité (article 274 à 276) permettant d'encadrer la présence des prostitué(e)s dans l'espace public<sup>179</sup>. Ces textes prévoient en outre des sanctions plus lourdes pour les mendiants qui sont trouvés ailleurs que sur leur lieu de naissance (article 275) et la possibilité de rapatriement dans leur commune de naissance pour les vagabonds, ce qui laisse comprendre qu'une vigilance particulière est accordée à l'itinérance, qu'il y a une peur latente de l'essaimage des indésirables. Dans les dispositions communes aux mendiants et aux vagabonds (articles 277 à 282), un emprisonnement de deux à cinq ans est prévu pour les individus s'ils sont porteurs d'une arme, crochet ou lime ou s'ils sont travestis (article 277).

Par ailleurs, les administrations (à Paris, la préfecture de Police, depuis le 17 février 1800) ont le droit d'exercer un contrôle, parfois plus théorique qu'effectif, sur les lieux de plaisir par l'obligation d'un accès autorisé permanent aux chambres. Depuis 1802 les prostituées sont recensées<sup>180</sup> et une visite sanitaire régulière est obligatoire<sup>181</sup>. Enfin, l'État profite de ce commerce lucratif en ponctionnant 50 à 60 % des bénéfices de ces lieux de plaisirs. Mais la « pierreuse », celle qui arpente les rues à la recherche de clients, échappe au contrôle administratif et tombe sous le coup d'une répression policière parfois arbitraire. Face aux filles qui n'exercent pas en maisons, celles que l'on appelle les « insoumises » par opposition aux prostituées dites « en carte », la police des mœurs est dans une position inconfortable, à la fois responsable du bien-être commun et incapable d'agir avec raison faute de lois adéquates :

Cet état de chose a placé l'administration de la police dans une situation telle que, si le rigorisme est en droit de taxer d'arbitraire une partie de ce qu'elle a fait et de ce qu'elle

---

crime pour l'homme de solliciter ou d'importuner dans un endroit public un autre homme pour des buts immoraux ». On notera également la création de la notion de « racolage passif » inscrite dans la loi sur la sécurité intérieure de 2003 à l'article 225-10-1 : « Le fait, par tout moyen, y compris par une attitude même passive, de procéder publiquement au racolage d'autrui en vue de l'inciter à des relations sexuelles en échange d'une rémunération ou d'une promesse de rémunération est puni de deux mois d'emprisonnement et de 3 750 euros d'amende. »

<sup>179</sup> À noter toutefois que, s'agissant de pédérastie, le principal motif d'inculpation est, statistiquement, celui de l'outrage public à la pudeur. D'après les conclusions de Régis Révenin qui rend compte de ses relevés dans les *Archives de la Préfecture de police de Paris*, les inculpations de pédérastes se font au motif de l'outrage public à la pudeur dans 216 cas observés contre 12 seulement pour vagabondage. 18 inculpations mentionnent le « racolage », activité qui n'est pas punie par la loi et donc muée en outrage public à la pudeur ou en vagabondage selon les cas. Cf. Régis Révenin, *op. cit.*, p. 167.

<sup>180</sup> 1798. L'idée d'un recensement général des prostituées et d'une visite sanitaire obligatoire est émise en 1798 et appliquée en 1802, entraînant des résistances et une prostitution clandestine. Cf. Félix Carlier, *op. cit.*, p. 17 *sqq.* L'enregistrement est d'abord désordonné, du fait de l'usage des pseudonymes par les filles, d'imprécisions quant à leur âge, d'enregistrements hâtifs sans que la prostitution n'ait été avérée (*ibid.*, p. 41). Le service des mœurs est créé en 1828 et le respect des mesures de 1802 s'organise sous l'influence de M. Debellaime (*ibid.*, p. 52).

<sup>181</sup> Cf. Alain Corbin, *Les filles de noce*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1978, p. 134 *sqq.*

fait encore, la société, qui reçoit tous les jours les outrages et les insultes des impudicités, peut l'accuser d'être encore au-dessous de ce qu'elle attend de son ministère. Reconnaissons donc la nécessité d'une loi, pour que cette administration achève sa mission [...] <sup>182</sup>

La « pierreuse » et le pédéraste font partie des parias <sup>183</sup>, mis au ban de la société ils ne sont pas officiellement poursuivis par la justice, mais officieusement traqués par une police plus ou moins présente selon les périodes qui, nous affirme l'auteur, agit conformément à la demande sociale. Parent-Duchâtelet n'évoque qu'incidemment le pédéraste en remarquant une coopération des déclassés. Les prostituées vagabondes « s'entendent avec les malfaiteurs, et sont souvent de connivence avec les pédérastes. » <sup>184</sup>, affirme-t-il. On imagine assez bien le danger qu'une telle connivence annonce ; si l'organisation des parias ne peut être fondée que sur la coopération qu'implique la nécessité de demeurer invisible, l'invisibilité même de ces organisations est désignée comme le foyer de la menace. Si Parent-Duchâtelet passe très vite sur la prostitution masculine, Tardieu, et après lui Félix Carlier, réservent quant à eux d'amples développements au sujet. Incapables d'imaginer la possibilité d'une relation amoureuse entre deux hommes, ils conçoivent presque invariablement la pédérastie comme une manifestation particulière de la prostitution. Ces phénomènes sont assimilables l'un à l'autre, au point d'être presque indissociables :

[...] les conditions les plus communes et aussi les plus dangereuses dans lesquelles s'exerce la pédérastie sont celles d'une véritable prostitution, qui, si elle ne s'abrite pas sous la tolérance qui protège la prostitution féminine, n'en est pas moins comme elle très répandue, organisée en quelque sorte, et en constitue dans certaines grandes villes comme le complément nécessaire. <sup>185</sup>

[...] il existe un tel concert entre la pédérastie et la prostitution, ces deux choses sont tellement deux parties d'un même tout, que souvent les dangers qu'elles offrent, les scandales qu'elles occasionnent, sont le résultat d'une alliance commune. <sup>186</sup>

Selon Tardieu, cette prostitution du pédéraste ressemble, dans son organisation, à la prostitution féminine, bien qu'elle ne puisse bénéficier d'une quelconque officialisation : soit les pédérastes sont considérés comme des rôdeurs se regroupant dans des lieux de rencontre connus du milieu (le jardin des Tuileries, les Champs-Élysées, les Invalides, le Champ de

---

<sup>182</sup> Jean-Baptiste Parent-Duchâtelet, *op. cit.*, t. 2, p. 500.

<sup>183</sup> Le terme se popularise au XIX<sup>ème</sup> par l'intermédiaire du succès de la pièce de Casimir Delavigne (1793-1843) intitulée *Le Paria* (1821).

<sup>184</sup> Alexandre-Jean-Baptiste Parent-Duchâtelet, *op. cit.*, t. 1, p. 181.

<sup>185</sup> Ambroise Tardieu, *op. cit.*, p. 125.

<sup>186</sup> Félix Carlier, *op. cit.*, p. 274.

Mars, etc.<sup>187</sup>) ou agissant en *apaches* en faisant chanter leurs victimes, soit ils œuvrent clandestinement dans des établissements tenus par des tenancières et des tenanciers coopérants. S'agissant de la description des mœurs prostitutionnelles homosexuelles, l'étude de Félix Carlier est bien plus complète que celle de Tardieu. De par sa position de chef de la brigade des mœurs entre 1850 et 1870, il a acquis de sérieuses connaissances sur le sujet, qui apparaissent notamment à travers l'usage d'un vocabulaire d'une grande richesse en ce qui concerne les milieux de la pègre et de la prostitution. Les raccrocheurs ou *persilleuses* agissent en plein jour, jouant parfois d'une ambiguïté sexuelle (on les appelle alors *petits Jésus*<sup>188</sup>), se rassemblent dans les mêmes territoires que les femmes dont ils adoptent la désignation (*filles galantes* pour les prostitués des grands-quartiers, *pierreuses* pour ceux dont le commerce s'établit sous les ponts et sur les bords de Seine). La *tante*, terme générique comme le rappelle Carlier, désigne une catégorie particulière d'individus dès lors qu'on l'emploie entre initiés : c'est celui qui aime autant la femme que l'homme avec qui il adopte un rôle passif. Le pédéraste appelé *tante* est décrit comme un criminel redoutable exclusivement motivé par l'appât du gain, en étroite relation avec la prostituée dont il est souvent le souteneur tandis qu'elle lui ramène à l'occasion des clients. L'ensemble de ces termes désigne une prostitution masculine exclusivement délictueuse ; la prostitution masculine ne bénéficie pas, bien entendu, de la même possibilité d'officialisation que la prostitution féminine. Et pourtant, Ambroise Tardieu et Félix Carlier attestent la présence de l'homosexualité (féminine aussi bien que masculine) dans les maisons closes, fait qui peut entrer en ligne de compte dans le débat autour du bien fondé de ces lieux du vice : faut-il, pour lutter contre un nomadisme prostitutionnel, que le vice soit concentré dans des espaces contrôlables, ou bien est-ce au contraire une méthode à éviter car cette concentration risquerait de favoriser sa prolifération ?

Comme leur nom l'indique les maisons closes sont des espaces fermés sur eux-mêmes, sous surveillance policière, qui signalent la reconnaissance du caractère inévitable de la logique prostitutionnelle tout en proposant d'en circonscrire la pratique pour mieux la surveiller. En France, le courant de pensée du réglementarisme a encouragé les réflexions sur

---

<sup>187</sup> À propos de ces lieux de rencontres cf. Régis Révenin, *Homosexualité et prostitution masculine à Paris (1870-1918)*, Paris, L'Harmattan, p. 28 sqq.

<sup>188</sup> « Le Jésus, le petit-Jésus, a succédé dans la terminologie spéciale au Ganymède de l'antique Olympe à propos duquel Junon, selon Lucien et Martial, querrellait son époux, non sans motif. La pédérastie contemporaine va chercher impudemment ses vocables dans la mythologie judaïco-chrétienne [sic]. » (Louis Fiaux, *Les maisons de tolérance, leur fermeture*, Paris, G. Carré, 1892, p. 151-152)

l'encadrement de la prostitution plutôt que sur sa répression. Parent-Duchâtelet, déjà, théorise et propose des réglementations pour l'usage des espaces dédiés à la prostitution, révélant une stratégie de clôture et de concentration du vice, en quartiers réservés et en maisons. Alain Corbin, reprenant le dispositif de Samuel Bentham conceptualisé par Michel Foucault (*Surveiller et punir*, 1975), décrit effectivement les maisons de tolérance comme un système de surveillance panoptique<sup>189</sup> : ce sont des espaces qui doivent demeurer dissimulés au regard public, et notamment à la jeunesse (ces établissements ne peuvent, par exemple, être implantés à proximité des écoles), mais doivent également offrir une transparence au regard policier, raison pour laquelle ces lieux sont équipés de doubles portes qui les séparent de l'extérieur tandis que les portes intérieures sont vitrées et sans verrous. Les maisons closes semblent constituer un système efficace pour lutter contre la prostitution clandestine. Elles sont en plein essor jusqu'au milieu du siècle avant qu'un déclin ne s'annonce pourtant, selon Alain Corbin, à partir de 1856<sup>190</sup>. À partir de cette date, il semble que les maisons encore ouvertes se soient peu à peu spécialisées pour satisfaire la lubricité d'une clientèle étrangère fortunée (ce qui s'appelle faire la « tournée des grands ducs »<sup>191</sup>). L'historien n'hésite pas à décrire les établissements encore en activité à la fin du siècle par leur débauche caractéristique :

[...] l'institution se perpétue mais elle ne correspond plus au projet réglementariste qui prévoyait des maisons sans grand luxe où les individus en période d'excitation génésique pourraient satisfaire, simplement, leurs désirs. La maison close fin de siècle subsiste parce qu'elle est devenue une véritable maison de débauche, voire un temple des perversions, destinée à satisfaire une clientèle aristocratique ou bourgeoise, en grande partie constituée d'étrangers et assoiffés d'érotisme raffiné.<sup>192</sup>

La capacité d'encadrement des pratiques prostitutionnelles émanant du projet réglementariste semble donc s'étioler dans le temps, la réduction du nombre de maisons occasionnant débauches et risques de scandales non seulement parce que les maisons encore en activité se spécialisent dans des plaisirs de moins en moins avouables, mais aussi parce que la prostitution de rue augmente. Une tendance abolitionniste s'impose donc, notamment chez

<sup>189</sup> Cf. Alain Corbin, *op. cit.*, p. 26-27.

<sup>190</sup> Sur les raisons multiples de ce déclin cf. *ibid.*, p. 174-175. La tradition du règlementarisme s'arrête définitivement avec la loi « Marthe Richard » (qui était elle-même prostituée), promulguée le 13 avril 1946, imposant la fermeture des maisons closes et permettant la suppression du fichage prostitutionnel par la brigade des mœurs.

<sup>191</sup> Cf. la chronique de Jean Lorrain, « La Tournée des Grands-Ducs », *Je sais tout*, n° 1-6, février-Juillet 1905, p. 717-726 et l'un des derniers romans de Jean-Louis Dubut de Laforest, *La Tournée des Grands-Ducs*, Paris, Flammarion, 1901.

<sup>192</sup> Alain Corbin, *op. cit.*, p. 182.



le médecin Louis Fiaux qui consacre un ouvrage entier à la description des maisons closes comme véritables foyers vicieux :

La maison en effet n'est pas seulement le mazas des femmes en même temps que la grande raccrocheuse des hommes ; elle est le repaire de tous les vices contre-nature : ils y naissent, s'y cultivent, y pullulent, offrent toutes les variétés de floraisons comme sur un fumier tout préparé.<sup>193</sup>

Léo Taxil, quant à lui, s'insurge contre l'organisation d'un proxénétisme d'État à l'origine d'une véritable traite des blanches<sup>194</sup>. Il réfute l'idée selon laquelle la maison de tolérance s'affirmerait comme un moyen de réguler efficacement le vice. Sous des dehors d'apparente organisation, Léo Taxil signale que ces maisons recrutent activement, sous l'œil souvent complaisant d'une police des mœurs corrompue. Il s'insurge contre l'existence d'une prime octroyée aux agents lors des inscriptions des prostituées, ce qui entraîne nombre de cas d'arrestation de femmes honnêtes. Cette configuration sera utilisée comme trame principale de l'intrigue des *Derniers Scandales de Paris* de Dubut de Laforest, grande fresque du roman populaire de la fin de siècle, à travers le personnage de Cloé de Haut-Brion, principale héroïne de l'œuvre. Dans *La Vierge du trottoir*, premier tome de l'ensemble, Mlle de Haut-Brion est manipulée et inscrite de force sur les registres prostitutionnels – « Elle entrera chez vous sous le nom de ma nièce...Berthe Vernier... J'ai les papiers en règle... D'ailleurs la Police ne voudrait pas, sans enquête, inscrire une demoiselle de Haut-Brion »<sup>195</sup> – avant d'être retenue de force dans un lupanar, « l'un des mieux achalandés de Paris, avec une élite de clients sérieux ne regardant pas à la dépense »<sup>196</sup> et finalement enfermée à l'hôpital-prison de Saint-Lazare<sup>197</sup>. Nous passons sur les détails de l'intrigue de Dubut de Laforest qui enchaîne les événements de manière complexe, mais il est tout à fait curieux de remarquer la réciprocité entre l'œuvre romanesque et l'ouvrage théorique de Léo Taxil. Ce dernier détaille en effet les cas d'enlèvements et de séquestrations de jeunes filles prostituées de force, la rédaction de faux actes de naissance (pour les mineures), les pots de vin versés par les filles

---

<sup>193</sup> Louis Fiaux, *op. cit.*, p. 134.

<sup>194</sup> Cf. Léo Taxil, *La corruption fin-de-siècle*, Paris, Georges Carré, 1894 [1891], p. 3 *sqq.* L'expression sera reprise pour titre d'un roman de Jean-Louis Dubut de Laforest, *La Traite des blanches*, Paris, Fayard, 1900.

<sup>195</sup> Jean-Louis Dubut de Laforest, *La Vierge du trottoir, Les Derniers Scandales de Paris*, t. 1, Paris, Fayard, 1898-1900, p. 37-38.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>197</sup> Cf. chapitre « À Saint-Lazare », *ibid.*, p. 135 *sqq.* Léo Taxil parle également de ce lieu dans son ouvrage, *op. cit.*, p. 367 *sqq.*

aux agents, les pudeurs froissées lors des examens médicaux obligatoires<sup>198</sup>, les incarcérations qui sont le fruit d'une détention administrative arrogée sans débat contradictoire, autant d'éléments également exploités dans la fiction.

Louis Fiaux insiste particulièrement sur la « folie tribadique » des prostituées qui, contraintes à une trop grande promiscuité, et en réponse aux demandes de plus en plus particulières des clients, cèdent aux vices « contre-nature ». Mais il évoque également l'homosexualité masculine à travers des exemples qui, s'ils pourraient nous paraître pittoresques ou anecdotiques, sont cependant colportés depuis Tardieu et Carlier. Ainsi d'un proxénétisme des tenancières de bordels prostituant de jeunes garçons<sup>199</sup> en les travestissant :

Pour avoir et livrer des enfants [...] la tenancière du centre a recours aux plus grossières comédies. Celle de telle maison, afin de tromper l'œil des boutiquiers voisins devant lesquels il faut faire passer enfants et adolescents, tantôt les travestit en femmes, tantôt les vieillit par l'application de petites barbes postiches.<sup>200</sup>

Ou encore la mise en œuvre d'une coopération stratégique entre les sexes permettant d'abriter la prostitution masculine au sein des maisons de tolérance :

Sous prétexte de *parties carrées*, deux hommes entrés ensemble (ce qui ne saurait donner l'éveil) choisissent chacun une pensionnaire, demandent la *chambre à deux lits* [...] et, après quelque menue débauche naturelle, renvoient les femmes pour rester seuls. Le truc — qu'on nous passe l'expression — est usuel dans les tolérances.<sup>201</sup>

Ce dernier procédé est suffisamment rusé pour inspirer la verve de Jean Lorrain qui connaissait parfaitement le milieu de la prostitution. Il s'en inspire pour écrire un épisode non dénué d'humour de *La Maison Philibert*, œuvre tardive dont l'intérêt réside en partie dans l'usage pittoresque d'un langage argotique :

---

<sup>198</sup> À l'appui de ses thèses, Léo Taxil cite sans en mentionner la source, un texte d'Armand Dubarry (dont nous parlons en *infra*, p. 147 *sqq.*), dans une scène décrivant la résistance d'une jeune fille au speculum d'un médecin indifférent à son sentiment de honte.

<sup>199</sup> Dès 1882 le législateur s'intéresse à la question des mineurs dans la prostitution masculine. Des propositions de lois concernant la prostitution de mineurs de seize ans de l'un ou l'autre sexe sont déposés devant le Parlement. La loi du 11 avril 1908 impose que les jeunes prostitués soient rendus à leurs parents où placés dans un établissement spécialisé. Ce placement peut intervenir à la demande des parents.

<sup>200</sup> Louis Fiaux, *op. cit.*, p. 152. Des descriptifs comparables sont évoqués par Tardieu et Carlier : « Une maîtresse d'hôtel garni, qui a été comprise dans les poursuites commencées dans la rue du Rempart en 1845, faisait venir un jeune homme chez elle, et l'affublait de vêtements de femmes avant de le livrer à un individu qui accomplissait avec lui des actes effrénés de débauche. » (Ambroise Tardieu, *op. cit.*, p. 129) ; « Elle poussait le zèle jusqu'à flatter la manie de sa clientèle. C'est ainsi qu'elle affublait de ses propres vêtements, de son chapeau et de sa voilette, un tout jeune homme auquel elle avait fait ajuster préalablement, par un coiffeur, une perruque de femme. Une fois dans cet équipage, elle le livrait à un vieillard, qui le désirait ainsi attifé. » (Félix Carlier, *op. cit.*, p. 426).

<sup>201</sup> Louis Fiaux, *op. cit.*, p. 152-153.

[...] quand le duc s'est amené, il y a treize mois, à ma taule avec toute une bande de galopins dont l'ainé n'avait pas plus de vingt ans et qu'ils ont demandé un salon particulier, j'ai tout de suite vu de quoi il retournait. Comme ils ont demandé des dames, j'ai pas pu refuser la taule ; et pour de la dépense, il en ont fait : champagne et tout. Mais, au bout d'une heure, les gonzesses sont redescendues en se marrant et m'ont dit : – Patron, pour ce qui se passe là-haut on n'a pas besoin de nous.<sup>202</sup>

#### 1.4 — Le « vice aristocratique » soumis au chantage

« Mais le chantage..., il est embusqué dans tous les coins de Paris et je ne parle que du chantage spécial qui repose sur l'échange de deux fantaisies et le frottement de deux épidermes... »<sup>203</sup>

Comme on peut l'entrevoir dans l'exemple précédent, la pression sociale est si forte à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle qu'une bonne dose de ruse et un portefeuille bien fourni sont les atouts nécessaires à qui voudrait assouvir un désir homosexuel. Dans un climat de fortes pressions sociales, les rapports tarifés étaient sans doute la manière la plus coutumière d'assouvir des fantasmes homosexuels (même si nous supposons que les médecins exagèrent volontiers leur ampleur) et les maisons closes attiraient une aristocratie fortunée dans un environnement plus sécurisant que la prostitution de rue. Louis Fiaux remarque en effet que « [...] plus la maison publique est riche, luxueuse, au prix d'entrée élevé, et la clientèle socialement choisie, — plus les habitudes et les mœurs vénériennes y sont perverties et la sodomie, les folies antisexuelles, développées<sup>204</sup>. » Dans un court opuscule d'une quinzaine de pages, le docteur Cox-Algit utilise quant à lui un discours marqué par l'imagerie décadente en invoquant notamment le modèle romain pour décrire la prostitution masculine. Le docteur, embarrassé par un langage qui se refuse à écrire les mots du sexe, contourne la difficulté par une analogie commode :

Je ne vous dirai pas [les] monstruosité dont sont le théâtre les maisons somptueuses au fond desquelles se donnent rendez-vous les acrobates de la lubricité. Ma plume se refuse à les décrire, et le cœur se soulève rien qu'à la pensée de ces ignominieuses débauches. Tibère et Néron n'étaient que des enfants à côté de ces hommes.<sup>205</sup>

---

<sup>202</sup> Jean Lorrain, *La Maison Philibert*, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Les classiques interdits », 1979 [1904], p. 166.

<sup>203</sup> Jean Lorrain, « Preuves à l'appui », *Fards et poisons*, Paris, Ollendorff, 1903, p. 279.

<sup>204</sup> Louis Fiaux, *op. cit.*, p. 159-160.

<sup>205</sup> D<sup>r</sup> Cox-Algit, *Anthrophilie ou étude sur la prostitution masculine à notre époque*, Nantes, Morel, 1881, p. 8. Cité par Jean-Paul Aron et Roger Kempf, *op. cit.*, p. 25. On pourra noter le néologisme d'anthrophilie

Le débauché, en acrobate du sexe, recherche des plaisirs inouïs dont la réalisation spectaculaire motive le rapprochement avec un autre contexte historique, la Rome des empereurs vicieux, des Tibère et des Néron dont la cruauté réputée laisse penser à des activités peu recommandables... Ce débauché fin-de-siècle d'un nouveau genre est un représentant du « vice aristocratique », ce qui veut dire que, tandis qu'il subit le poids de la dégénérescence, son statut social et le patrimoine qu'il possède l'autorisent à assouvir ses fantasmes les plus incongrus en profitant du prostitué, déclassé et désargenté. Le docteur Thoinot nous rappelle lui aussi, dans l'étude historique de l'homosexualité qu'il intègre à son ouvrage, la longue liste des empereurs romains dépravés par le vice. Il est en outre notable de remarquer que la prostitution masculine, qui était courante à Rome<sup>206</sup>, était fortement conditionnée par un différentiel social induisant un rapport de pouvoir nécessaire entre le prostitué-esclave et les classes dominantes, et impliquant l'interdiction des relations sexuelles entre citoyens :

Dans la Rome antique, avant les Césars comme sous leur règne, la prostitution pédéraste fleurissait librement. Nulle loi ne s'y opposait que la loi scatinienne promue lors de la seconde guerre punique, loi qui interdisait et punissait l'outrage pédérastique fait à un homme libre. Aussi les prostitués pédérastes étaient-ils tous des enfants d'esclaves, des esclaves, des affranchis, des étrangers.<sup>207</sup>

Du contexte romain au contexte fin-de-siècle, il semble que cette question d'une différence de classe sociale dans les rapports homosexuels continue de se poser avec acuité, favorisant les comparaisons. Tardieu recueille des exemples dans lesquels le choc dû aux formes de l'avilissement sexuel est redoublé par l'observation d'un différentiel social :

Un de ces hommes descendu d'une position élevée au dernier rang de la dépravation, attirait chez lui de sordides enfants des rues devant lesquels il s'agenouillait, dont il baisait les pieds avec une soumission passionnée avant de leur demander de plus infâmes jouissances. Un autre trouvait une volupté singulière à se faire donner par derrière de violents coups de pied par un être de la plus vile espèce.<sup>208</sup>

---

qui, dans le sens actuel, signifie le fait de vivre à proximité de l'homme pour une espèce animale ou végétale (à notre connaissance l'ouvrage contient les seules occurrences de ce terme dans le sens d'homosexualité).

<sup>206</sup> Parent-Duchâtelet rappelle l'existence d'une taxe dans la Rome antique, l'*aurum lustrale* (« argent qui purifie ») : « Alexandre-Sévère conserva l'impôt qu'il trouva établi à son avènement au trône ; mais, craignant que le trésor public ne fût souillé par l'argent qui en provenait, il ordonna que cet argent serait mis à part, et qu'on l'emploierait à l'entretien des égouts et des cloaques de Rome. » (Alexandre-Jean-Baptiste Parent-Duchâtelet, *op. cit.*, t. 2, p. 365.

<sup>207</sup> D<sup>r</sup> L. Thoinot, *op. cit.*, p. 288.

<sup>208</sup> Ambroise Tardieu, *op. cit.*, p. 134-135.

Le comportement pédérastique est ici aggravé d'un besoin de soumission qui ne coïncide pas avec la position sociale. L'idée d'une corruption des élites se fonde de manière complexe sur la vision bipartite de la pédérastie selon qu'elle est innée ou acquise et selon qu'elle est active ou passive. Léo Taxil remarque ainsi que « le vice de pédérastie se rencontre assez fréquemment dans les hautes classes de la société. Un certain nombre de sadistes, lorsque leur cerveau détraqué est à bout d'inventions libidineuses, lorsqu'ils sont blasés de la sodomie accomplie avec la femme, deviennent sodomites exclusivement masculins, c'est-à-dire pédérastes.<sup>209</sup> ». L'auteur considère qu'une pédérastie acquise et active est caractéristique d'une population vieillissante et appartenant aux plus hautes sphères de la société. Il classe alors les pédérastes selon leur catégorie socio-professionnelle, généralisant des données imparfaitement vérifiées, jusqu'à déterminer la passivité des garçons coiffeurs, valets de chambres, garçons de café... La décadence des élites jouera sans cesse dans la composition des personnages romanesques, de cet écart de classes créant des rapports de pouvoir fondés sur l'alliance corruptrice du sexe et de l'argent. Certains auteurs distinguent assez peu les femmes vénales et manipulatrices du demi-monde, entretenues par un amant ou un autre, des prostituées proprement dites<sup>210</sup>. L'avènement du monde bourgeois crée des porosités entre les classes aristocratiques et les classes populaires jusqu'alors étanches. Dans ce monde en perte de repères, les réputations se font et se défont au gré des scandales, et les individus s'élèvent ou chutent sous le regard tour à tour amusé ou moralisant des auteurs. Cette prostitution mondaine qui ne dit pas son nom concerne d'ailleurs aussi bien les femmes que les hommes, et les cocottes ont leurs équivalents masculins, ce qui constitue sans doute une particularité décadente, haussant d'un cran la description d'un monde en perdition. Les mignons s'imposent avec autant de force que leurs homologues féminines, depuis le jeune Jacques Silvert, fleuriste au caractère efféminé asservi par la mâle Raoule de Vénérande appartenant à l'aristocratie dans le *Monsieur Vénus* (1884) de Rachilde, jusqu'au personnage d'Arthur dans *Les Fellatores* (1888) de Paul Devaux, dont l'oisiveté est confortée par un pouvoir de séduction et un caractère peu farouche le mettant à l'abri du besoin en entrant sous la protection de riches et vieux messieurs. On voit, à travers ces exemples, l'extraordinaire inflation des configurations fictionnelles possibles : le sexe et la position sociale de celui qui domine et de celui qui est dominé sont interchangeable, seul compte le jeu mouvementé des emprises qu'une hypocrisie sociale autorise. Mais une particularité se dégage encore de ces

---

<sup>209</sup> Léo Taxil, *op. cit.*, p. 375.

<sup>210</sup> À ce propos cf. Alain Corbin, *op. cit.*, p. 192 *sqq.*

configurations qui, par le truchement de l'esthétique décadente, quittent très souvent le terrain du réalisme social au travers notamment d'un pygmalionisme mâtiné de fantastique<sup>211</sup>. Le parti-pris d'une fiction poussée dans ses retranchements chimériques, indifférente au réalisme, pourrait alors se révéler un moyen efficace de se réapproprier la question sexuelle accaparée par le champ médical. Pourtant, les traités médicaux et les essais usent eux aussi, à l'occasion, de motifs légendaires à travers lesquels on aperçoit des obsessions fantasmatiques ne relevant pas de l'argumentation scientifique. Pour ne prendre qu'un exemple parmi d'autres, nous pouvons relever la terminologie utilisée par Léo Taxil pour décrire la prostitution pédéraste :

Au moyen des succubes, qui sont les prostitués pédérastes, la police dite des mœurs connaît les incubes, qui sont les pédérastes clients [...]<sup>212</sup>

Tel un mauvais rêve, l'intemporelle parade nuptiale entre l'éraсте et l'éromène, entre l'actif et le passif, se rejoue dans la polarité démonique de l'incube et de la succube, ignorant en outre le réel contenu de la légende qui veut que ces démons séduisent leurs innocentes victimes en investissant leurs songes et en les étouffant dans leur sommeil.

Le contexte finisécularisé correspond au moment d'émergence de connaissances récentes sur les fonctionnements psychologiques de l'homosexuel, mais avant que ces connaissances ne soient largement admises et partagées, l'emprise de l'imagerie du pédéraste continue de peser sur les discours. Or, la pédérastie est d'autant plus effrayante qu'on ne lui trouve pas d'explication satisfaisante sinon celle d'un instinct monstrueux et/ou criminel mal compris conduisant à la plus grande indifférence aux lois sociales et aux lois du désir. On s'aperçoit cependant qu'il ne s'agit pas d'un phénomène isolé, ni ponctuel, mais d'une véritable société organisée et plus ou moins occulte : « Il existe des sociétés de pédérastes comme il y a des sociétés de gymnastique. Nombreuses sont les associations ! Nombreux en sont les membres.<sup>213</sup> » Malgré l'absence de pénalisation, l'injonction à se cacher reste très forte et la pression sociale est telle que la dissimulation, loin de suffire à la tranquillité des esprits, est encore analysée comme une menace supplémentaire.

Par un effet de retournement, l'abolition des barrières sociales dans les relations homosexuelles qui pourrait être lue comme une solidarité communautaire, crée également

---

<sup>211</sup> À ce sujet, *cf. infra* p. 303 *sqq.*

<sup>212</sup> Léo Taxil, *op. cit.*, p. 376.

<sup>213</sup> D<sup>r</sup> Cox-Algit, *op. cit.*, p. 6.

l'occasion d'un chantage fondé sur la menace de la révélation, de l'*outing* forcé. Le maintien de sa réputation se paie en monnaie sonnante et trébuchante et l'intérêt libidinal passe sous l'intérêt pécuniaire :

Leur commerce impur et inavouable devint un lieu puissant qui enchaînait à jamais les uns aux autres tous ceux qui faisaient partie de cette coterie lubrique. Ce lien devint un moyen de chantage permanent pour les pauvres au détriment des riches, et Prudence ne se fit pas faute d'en user et de s'en faire des rentes.<sup>214</sup>

L'amateur mondain de garçons du peuple, celui que l'argot a fixé sous le nom de *rivette*<sup>215</sup>, est également victime de ce statut sous la forme du chantage.

Et cet homme, qui eût donné de lui-même dix et vingt francs à une rôdeuse des rues, extorquait des sommes et des sommes de cette fine et hautaine créature, parce que coupable d'être millionnaire... Et c'est là la revanche du pauvre, la vengeance inique et pourtant nécessaire de l'Indigence et de la Faiblesse contre la Force et la Tyrannie de l'Argent, que ce chantage éternellement embusqué dans les rapports sexuels du *sans le sou* et du capitaliste.<sup>216</sup>

Tardieu donne une raison d'être fondamentale à la constitution de réseaux de la prostitution masculine : l'organisation d'un chantage rançonnant la honte des pédérastes. Les maîtres chanteurs prostituent de jeunes hommes, qu'il nomme *Tantes* dans une acception plus commune que celle employée par Carlier<sup>217</sup>, qui servent d'appâts. Tardieu donne alors un descriptif précis du mode opératoire :

Lorsqu'ils ont réussi à se faire accoster, les individus avec qui ils marchent se présentent tout à coup, et usurpant la qualité et le langage d'agents de police chargés de faire respecter la morale outragée, finissent par se faire payer leur indulgence, et ne rendent les dupes à la liberté que moyennant la rançon d'une somme souvent considérable.<sup>218</sup>

Nul doute que ce genre de récit, qu'il corresponde à une pratique commune avérée ou qu'il soit le résultat d'une extrapolation de la part de Tardieu, aura un effet nettement dissuasif sur le lecteur. On dépeint les dangers auxquels s'expose celui qui sort de la logique d'encadrement des rapports sexuels, qui par ses goûts est amené à se risquer hors du lit conjugal. Le bourgeois naïf est une proie facile pour le pédéraste embusqué, prêt à surgir tel

---

<sup>214</sup> Paul Devaux, *Les Fellatores*, Paris, Union des bibliophiles, 1888, p. 94.

<sup>215</sup> Cf. Louis Fiaux, op. cit., p. 152.

<sup>216</sup> Jean Lorrain, *Fards et poisons*, op. cit., p. 283.

<sup>217</sup> Cf. *supra*, p. 94.

<sup>218</sup> Ambroise Tardieu, op. cit., p. 126-127.

une bête. Et l'épisode est un morceau de choix pour la fiction ; Dubut de Laforest, dont les romans recourent constamment au mouvement des réputations qui se font et se défont, l'utilise presque tel quel :

[...] dissimulé, la nuit, dans les urinoirs, et l'œil aux aguets, il attendait ses victimes, un étranger, un provincial ou un bourgeois parisien, sortant de bien dîner. Alors, il surgissait et faisait carrément des propositions honteuses. Si l'homme ne consentait pas à « marcher », il élevait la voix, menaçait d'un scandale et presque toujours, le noctambule filait, sans rien dire, laissant entre les mains du guetteur son porte-monnaie, et quelque fois ses bagues et sa montre.<sup>219</sup>

### 1.5 — *Le charme des assassins*

« Oh ! le poignant émoi des guet-apens et des rixes, les veillées d'effarement et de sueurs dans les meublés coupe-gorge du boulevard Ornano et des Quatre-Chemins, et le coup de couteau final au bout de tout cela, peut-être ! »<sup>220</sup>

Parmi les questions que le médecin doit se poser pour une enquête médico-légale efficace, Tardieu envisage celle du meurtre : « L'assassinat a-t-il été précédé ou favorisé par des actes contre nature ?<sup>221</sup> » La question semble curieuse puisqu'elle pourrait laisser supposer une tendance homicide spécifiquement liée à l'homosexualité. Il est certain que les conditions clandestines du rapport homosexuel produisent une criminalité particulière, mais le médecin souhaite-t-il en donner une explication psychopathologique à part entière ? Ambroise Tardieu, tenu par un rôle concret consistant à apporter une analyse de légiste aux homicides, ne pousse pas son raisonnement aussi loin, et de manière générale, la pensée d'un lien entre homosexualité et pulsion meurtrière est rare dans les études. On relève cependant quelques exceptions. Dans un ouvrage du docteur Dallemagne, par exemple, l'analyse réservée à l'homosexualité (qu'il désigne par le terme d'uranisme) est significativement accolée à l'étude sur le sadisme, ce qui, du reste, semble être l'organisation de pensée la plus commune tant cette configuration est récurrente. Mais Dallemagne croit voir un trait signifiant lorsqu'il insiste sur le fait que « Le sadisme se manifeste rarement seul dans l'aberration sexuelle. Il est

---

<sup>219</sup> Jean-Louis Dubut de Laforest, *Les Derniers Scandales de Paris* [1885-1900], t. XIII, *Esthètes et cambrioleurs*, Paris, Fayard, s. d., p. 7-8.

<sup>220</sup> Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 284

<sup>221</sup> Ambroise Tardieu, *op. cit.*, p. 157.



fréquemment compliqué d'uranisme. Le marquis de Sade était à la fois sadique et pédéraste.<sup>222</sup> » Les thèses de la dégénérescence sont coutumières d'une enquête étiologique, elles s'échafaudent sur la révélation de tares héréditaires. Divers facteurs tels que l'alcoolisme, l'hystérie ou encore l'épilepsie identifiés chez les ascendants sont jugés pertinents pour expliquer les troubles de la descendance, parmi lesquels l'homosexualité. La présence même du désir homosexuel est susceptible de se transmettre à la génération suivante ; c'est la thèse que défend Charles Feré, médecin à Bicêtre, dans un article des *Archives de Neurologie* dans lequel il observe la tare d'un père de famille transmise à son fils épileptique :

La pathogénie s'est éclaircie, il y a quelques mois. Notre jeune impulsif était devenu depuis quelque temps singulièrement attentionné pour son frère cadet [...] dès l'âge de six ans, il [son père] avait plaisir à voir les hommes, principalement les hommes munis des caractères sexuels accessoires bien marqués, barbus, à voix forte [...]<sup>223</sup>

Dans ces conditions, le danger ne concerne plus seulement l'individu, mais également la cellule familiale. La pensée d'une transmissibilité des tares et d'une porosité entre les différents types de maux qui se conditionnent les uns les autres à travers les générations, tend à imposer, non sans pessimisme, une irrémédiable dégradation humaine. Les thèses de Lombroso sur *L'Homme criminel* (1876)<sup>224</sup> s'inscrivent dans ce même schéma de l'atavisme, postulant l'inévitable expansion criminelle. Cependant, l'ouvrage refuse d'établir un rapport direct entre pulsion homicide et homosexualité, thème qu'il n'aborde guère hormis dans le chapitre consacré aux tatouages. Lombroso considère que le tatouage est issu des peuples primitifs décrits comme « sauvages », et que sa pratique dans le monde contemporain concerne principalement les classes inférieures de la société. Des analyses statistiques lui permettent alors de déterminer que la présence des tatouages est particulièrement remarquable chez les criminels, et parmi eux chez les pédérastes. Mais ce que les signes extérieurs trahissent de prédispositions criminelles n'est pas complété par une enquête approfondie. Le docteur Paul Garnier, quant à lui, va plus loin dans la recherche de ces liens lorsqu'il accrédite la thèse d'une jalousie criminelle spécifique du pédéraste dont l'origine serait héréditaire. Il expose le cas de Gustave L., jeune homme de constitution physique normale mais épileptique

---

<sup>222</sup> D<sup>r</sup> Dallemagne, *Dégénérés et déséquilibrés*, Bruxelles/Paris, Henri Lamertin/Félix Alcan, 1896, p. 517-518.

<sup>223</sup> Charles Feré, « Contribution à l'étude de la descendance des invertis », *Archives de Neurologie*, n° 28, 1898, p. 7.

<sup>224</sup> Cesare Lombroso, *L'homme criminel : criminel-né, fou moral, épileptique. Étude anthropologique et médico-légale*, Paris, Félix Alcan, 1887 [1876].

et de tempérament nerveux, souffrant d'énurésie jusqu'à l'adolescence et pour lequel des antécédents héréditaires le prédisposant à la folie ont été identifiés. Son père, mort dans un asile d'aliénés, son frère, également épileptique, son cousin germain, aliéné mental, constituent un terrain propice à la dégénérescence. L'histoire de Gustave L. est assez banale : éprouvant un amour passionnel pour un homme qui fréquente les femmes et se refuse à lui, il conçoit une vengeance homicide qui ne demeurera qu'une tentative. Le jeune homme commente son geste dans les termes les plus vibrants :

« J'étais au désespoir, dit-il ; j'aurais préféré à son indifférence un coup de poignard... C'était fini, je le voyais bien... Il ne voulait plus de moi. Je lui écrivis des lettres où je lui disais que j'allais mourir et j'eus, en effet, bien des fois, l'idée de me pendre. Je lui ai fait des menaces de vengeance. Enfin, je pris une décision énergique. Je résolus d'abimer cette jolie figure que j'ai tant aimée et qui se livre à d'autres. Le jour où je l'ai poursuivi avec un rasoir dans le but de lui taillader le visage, de le défigurer plutôt que de le tuer, j'avais pris deux verres d'absinthe pour m'exciter et me donner le courage nécessaire. »<sup>225</sup>

Loin de considérer l'événement comme le témoignage d'une jalousie passionnelle, le docteur Garnier souligne un état d'exaltation trahissant une anomalie morale résultant d'un état de dégénérescence mentale explicable par l'enquête chez les ascendants. La jalousie est alors considérée comme le produit d'une aberration sexuelle, et non comme un sentiment susceptible d'atteindre également les individus hétérosexuels. Gustave L. sera finalement jugé irresponsable de ses actes et bénéficiera d'un non-lieu. Dans la majeure partie des cas, l'ensemble des thèses médicales tendent à expliquer les cas d'homicides liés à l'homosexualité par une défaillance de la sociabilité (créant des liens de cause à effet entre la prostitution, le vol et le meurtre) et non par des facteurs physiques et mentaux de dégénérescence. De manière intéressante, Georges Eekhoud, qui met régulièrement en scène des figures d'homosexuels meurtriers, renverse ces hypothèses en révélant l'humanité des parias à travers des scènes de rédemption marquantes. La nouvelle intitulée « Le Tribunal au chauffoir » propose le récit d'un personnage d'homosexuel emprisonné pour tentative d'homicide. Les éléments le conduisant à l'état de crise passionnels rappellent curieusement le cas de Gustave L. :

Je songeai aussi à l'assassiner avec sa maîtresse, quitte à me suicider ensuite. [...] au moment où je m'emparais du revolver, je me représentai une larme, un regard de ses beaux yeux, un de ses cajoleurs et mutins sourires d'autrefois, et cette évocation me navra

---

<sup>225</sup> D<sup>r</sup> Paul Garnier, *La folie à Paris : Étude statistique, clinique et médico-légale*, Paris, J.-B. Baillière, 1890, p. 389.

à tel point que laissant choir l'instrument homicide, je m'effondrai dans un fauteuil d'où je m'abattis sur le plancher en proie à une crise de nerfs voisine de l'épilepsie, et ne cessant d'appeler l'absent avec des râles exaspérés par l'horrible certitude de l'irréparable...<sup>226</sup>

L'analyse du dispositif de cette nouvelle nous semble intéressant d'un point de vue métatextuel. Le chauffoir, pièce humide et crépusculaire de la prison, mais également munie d'un poêle autour duquel se réchauffer, est le lieu stratégique d'un rassemblement de la mauvaise engeance. Les prisonniers, de toutes extractions et fort différents les uns des autres quant à la gravité des crimes commis, sont réunis autour d'une homme, Jacques La Veine, qui les engage à raconter leur histoire et qui est désigné comme le juge bienveillant de ce tribunal improvisé. L'enjeu de cette scénographie est d'atténuer les plaies par la confession, les mots qui sont échangés n'ont pas vocation à juger un crime, mais à organiser une absolution collective prenant la forme d'un amour universel :

En ce lazaret des démonteurs de la patraque sociale, cette pactisation des plaies eût troublé le plus égoïste partisan du règne des repus et peut-être eût-il perçu quelque présage de l'amour suprême, en voyant toutes ces blessures se baiser mutuellement comme des lèvres !<sup>227</sup>

Dans cette espace-temps mort de la prison, la solidarité inconditionnelle vient atténuer la dure réalité des peines individuelles prononcées par la justice des hommes. Les récits se succèdent en une série de portraits, celui du forgeron volant pour nourrir sa famille, honni et réduit à la mendicité, celui du maçon enivré qui, accompagné d'acolytes peu fréquentables, viole une jeune citadine égarée, celui de l'aiguilleur de trains amoureux qui, trop occupé par son amie, oublie sa tâche et laisse mourir un vieux couple sur les voies, jusqu'à celui de l'aristocrate homosexuel s'exprimant sur les tumultes de la passion amoureuse envers l'ami marié ignorant ces désirs intimes. Tous obtiennent l'assentiment de la communauté, mais Georges Eekhoud réserve une place à part à celui qui se décrit comme « l'amoureux maudit, né sous le signe d'Uranie »<sup>228</sup>. Il est celui qui rassemble les inconciliables, son récit émeut ses auditeurs qui acceptent d'un même élan les différences sociales et sexuelles. Jacques La Veine est alors le porte-parole d'un sentiment commun :

---

<sup>226</sup> Georges Eekhoud, « Le tribunal au chauffoir », dans *Le Cycle patibulaire*, Paris, Mercure de France, 1897 [Bruxelles Kistemaekers, 1892], p. 217.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 209. On reconnaîtra dans le terme « uranie » (dérivé de « Ourania », surnom de la déesse Aphrodite) la racine étymologique d'« uraniste ».

« Oui, il a le droit d'aimer qui bon lui semble celui qui se livre avec cette sublime ardeur... Donc sois des nôtres, demeure sans crainte au milieu de nous, et peut-être rencontreras-tu un jour dans nos refuges cet amour réciproque qui t'aura été refusé toute ta vie... »<sup>229</sup>

Cette unanimité est cependant contredite par le rejet d'un individu qui, dans ce contexte hors-norme, incarne la voix majoritaire en exprimant sa violente réprobation : « Ah non, par exemple ! Non jamais je ne pousserai l'esprit de tolérance jusqu'à frayer avec ce saligaud ... Pouah ! Il me dégoûte ! Et cependant je ne suis pas prude...<sup>230</sup> » C'est sur le récit de cet homme, usurier sans scrupule prostituant les jeunes femmes débitrices à son désir, dont l'absence de morale contraste avec la pureté des sentiments de l'uraniste, que s'achève les audiences du « tribunal au chauffoir ». Il sera le seul à être explicitement condamné par la communauté du double point de vue sexuel et social, dans une exacte réversibilité avec le cas précédent :

Eux, remplis d'indulgence pour tous les écarts, pour les violences sanguinaires, les trouées et les incendies des crimes passionnels puisant leur origine dans la générosité [...] se détournent avec horreur de ce lâche vicieux, de ce pressureur de la chair enfantine et timide, de ce minotaure sournois. Il leur incarnait l'affreuse omnipotence de l'argent ; les maléfices et les envoûtements du métal maudit drainé et manipulé par la bourgeoisie.<sup>231</sup>

Au pouvoir compassionnel produit par la parole de l'uraniste s'oppose la parole repoussante de l'usurier. À mesure qu'il parle, les prisonniers s'écartent de ce foyer nocif jusqu'à se précipiter contre la porte de la pièce dans l'intention d'échapper à son influence. En l'absence d'issue, une folie homicide les envahit, tempérée par la parole du juge Jacques La Veine. Les gardiens, alertés par ces mouvements inhabituels, finiront par pénétrer dans la pièce pour retrouver l'usurier mort...d'épouvante. Il est évident qu'Eekhoud introduit ici un élément plus démonstratif que crédible qui nous permet de déceler l'intention réellement didactique de la nouvelle. Il s'agit de démontrer tout à la fois la coopération des parias quelle que soit la préférence sexuelle et la possibilité d'une sagesse populaire opposant l'universalité de la passion amoureuse à la vindicte de la justice. Lier le militantisme homosexuel à la rédemption des criminels de tout ordre – ce qui relève également d'une pensée anarchiste – est un motif récurrent dans l'Œuvre d'Eekhoud. C'est à ce titre qu'il décrit la rencontre entre un jeune rôdeur séduisant et dangereux et Léonce de Mauxgraves, dandy homosexuel en violente

---

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 226-227.

rupture avec le monde bourgeois dont il est issu, dans une nouvelle portant le titre antiphrastique, « Une mauvaise rencontre ». En effet, si la rencontre est initiée par de mauvaises intentions – le jeune marlou entend tuer ce riche dandy tandis que ce dernier, conscient du triste rôle qui l’attend, envisage le sublime d’une telle mort, adopte un comportement suicidaire – l’issue de la nouvelle mettra en scène un revirement inattendu faisant de cette rencontre un heureux coup du sort. Le comportement de Léonce de Mauxgraves est donc initialement conforme au descriptif qu’on peut lire, par exemple, chez Ambroise Tardieu :

Les exemples d’assassinats commis sur des pédérastes ne sont pas très-rares [*sic*] ; et les circonstances dans lesquelles ils se produisent ont cela de caractéristique que la victime va d’elle-même en quelque sorte au-devant du meurtrier.<sup>232</sup>

Une telle proposition semble faite pour dissuader la concrétisation d’un désir homosexuel mais Eekhoud s’en empare dans une intention toute différente. La relation qu’il dessine entre ses personnages ne cède à aucun fatalisme. Elle se module au gré de sentiments subtils conduisant aux revirements les plus surprenants pour aboutir à l’expression d’une rédemption exemplaire. La logique meurtrière du jeune homme est d’abord contredite par une nature foncièrement sentimentale :

Contrairement à ses appréhensions de tout à l’heure, Mauxgraves s’aperçut avec une joie réelle que les sentiments de bonté native reprenaient peu à peu le dessus sur l’éducation et l’entraînement de bête de proie du jeune escarpe.<sup>233</sup>

Luttant contre une affection naissante, la conscience d’un rôle asocial à tenir s’affirme alors :

Soudain, regimbant contre l’inopportune sympathie que lui inspirait un ennemi social, afin de rendre même toute conciliation impossible, il se mit en devoir d’escamoter la chaîne et la montre du particulier.<sup>234</sup>

Mais le postulat d’une efficacité de l’éducation criminelle vole en éclats sous l’influence d’une nature amoureuse dont l’expression spectaculaire, presque épiphanique, oppose un démenti cinglant à l’hypothèse d’une criminalité congénitale :

---

<sup>232</sup> Ambroise Tardieu, *op. cit.*, p. 133.

<sup>233</sup> Georges Eekhoud, « Une mauvaise rencontre » dans *Mes Communions*, Paris, Mercure de France, 1897 [Bruxelles, Kistemaekers, 1895], p. 352.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 353

Au lieu de frapper, avec un mouvement d'enfant gâté et boudeur qui se ravise, l'escarpe a refoulé rageusement le couteau sous sa veste, et, cédant à un transport divin il saute au cou de la victime, il l'étreint à bras le corps, tout éperdu, contre sa poitrine, éclatant en sanglots, le couvrant de larmes et de baisers, les lèvres aussi balsamiques, aussi fraîches et gourmandes que celles que goûtait sa mère !<sup>235</sup>

Une telle configuration, outre les ressources fantasmatiques qu'elle mobilise, donne surtout à Eekhoud l'occasion de laisser libre cours à un discours libertaire. Mirande Lucien attire notre attention sur un article de Sander Pierron, jeune amant d'Eekhoud, dans la *Revue Rouge* révélant que le titre original du recueil devait être « Subversion »<sup>236</sup>, et le contenu d'une nouvelle comme « Une nouvelle rencontre », qui fut prépubliée dans la *Société Nouvelle*<sup>237</sup>, revue de Fernand Brouez mélangeant les tendances de gauche (colinsistes, proudhonnistes, anarchistes et socialistes s'y côtoient), bouscule en effet nombre d'habitudes de pensées. Dans un mouvement d'échange permanent, la conduite politique et l'émancipation homosexuelle s'appuient réciproquement. Dès lors que Léonce Mauxgraves pactise intimement avec l'« adorable meurtrier », comme il le nomme lui-même, il lui enseigne l'amour de l'individu (dans une forme de culte du moi) à préserver devant le moralisme de la société, jusqu'à identifier le souffle anarchiste qui peut découler d'un désir homosexuel :

Crois-moi, les réfractaires, les révoltés ont raison ! Le voleur a raison... Ils ont raison les assassins !... Mais il s'agirait de voler et de tuer encore plus à propos ; et pour de bon, pour en finir, en s'attaquant aux Chefs des riches !... Voilà déjà que je te parle de meurtre et tu viens à peine de laisser choir ton couteau. Tu crois enfin à l'amour et je ravivais tes haines !... Oh non, comprends-moi bien, mon doux enfant... C'est la société empoisonneuse et avorteuse, cette société d'affameurs qu'il nous faut saigner !...<sup>238</sup>

Finalement séparés par l'irruption d'agents de police, les protagonistes se perdent de vue jusqu'à ce que Léonce apprenne par les journaux l'exécution prochaine d'un jeune anarchiste belge, Daniel Thévenot, ayant lancé une bombe lors d'une réunion d'administrateurs et d'actionnaires de la Compagnie des charbonnages de Qualzin. Il pressent qu'il s'agit bien du jeune homme qu'il a rencontré, achète un permis pour assister, malgré sa répugnance, à l'exécution du criminel sur la place de la Roquette à Paris, tente sans succès de se dénoncer à sa place et tombe mort au moment où la guillotine se déclenche. La conclusion de la nouvelle est donc en demi-teinte : elle décrit les personnages comme des martyrs, conduit imperceptiblement le lecteur à accréditer les thèses anarchistes disséminées dans le texte,

---

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 357.

<sup>236</sup> Cf. Mirande Lucien, *Eekhoud le rauque*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, p. 82.

<sup>237</sup> *La Société Nouvelle*, 10<sup>ème</sup> année, t. 2, 1894, p. 101.

<sup>238</sup> Georges Eekhoud, « Une mauvaise rencontre », *op. cit.*, p. 359.

mais les maintient dans un registre utopique en mettant en scène une justice sociale incontournable.

Quoi qu'il en soit, Georges Eekhoud redonne au portrait de l'homosexuel criminel une charge émotionnelle éloignée de toute vision manichéenne (qui pourrait être celle des études médico-légales), et tente d'apporter les nuances d'une philosophie individualiste<sup>239</sup> à opposer aux raideurs du fonctionnement social qu'il juge inique à bien des égards.

Dans cette nouvelle, les propos polémiques tenus par Léonce de Mauxgraves sont également guidés par une culture esthétique et littéraire bien spécifique. Baudelaire est présent en intertexte à travers la pièce condamnée « Femmes damnées – Delphine et Hippolyte » à partir duquel Eekhoud se positionne quant à la morale de l'art :

Il fut païen et au delà, réfutant le fameux argument des moralistes de l'économie politique et domestique : *la conservation de l'espèce*, par de spécieuses et sataniques paraphrases de la strophe baudelairienne :

*Maudit soit à jamais le rêveur inutile  
Qui voulut le premier dans sa stupidité,  
S'éprenant d'un problème insoluble et stérile  
Aux choses de l'amour mêler l'honnêteté !*

L'art pour l'art, l'amour pour l'amour !<sup>240</sup>

Une analogie est envisagée entre la conception autotélique de l'art, qui ne devrait plus être soumis aux obligations d'une transmission des valeurs morales en vigueur, et la privatisation des relations amoureuses, qui ne devraient plus être contraintes aux logiques du mariage et de la procréation. Ce double affranchissement peut être considéré comme une louange faite à l'individualisme mais non à l'égotisme, l'idée dominante étant qu'une liberté inconditionnelle accordée aux expressions humaines les plus intimes favorisera la cohésion sociale. L'art et l'amour étant, par essence, des valeurs collectives vécues sur un mode

---

<sup>239</sup> En ce sens il s'approche de certaines vues exposées par Oscar Wilde dans *The Soul of the Man under Socialism* : « A man cannot always be estimated by what he does. He may keep the law, and yet be worthless. He may break the law, and yet be fine. He may be bad, without ever doing anything bad. He may commit a sin against society, and yet realise through that sin his true perfection » (dans *The collected works of Oscar Wilde*, London, Wordsworth, 2007, p. 1048). « Un homme ne peut être toujours évalué selon ce qu'il fait. Il peut obéir aux lois, tout en ne valant rien. Il peut les transgresser en étant homme de bien. Il peut être mauvais sans jamais faire le mal. Il peut commettre un péché contre la société et, par ce péché, aboutir à sa véritable perfection. » (*L'âme humaine*, Paris, Arléa, 2006 [*Pall Mall Gazette*, 1891], p. 32) Le titre ici choisi par les traducteurs est fondé sur le titre définitif de l'édition de 1905, *The Soul of Man*.

<sup>240</sup> Georges Eekhoud, « Une mauvaise rencontre », *op. cit.*, p. 335-336.

individuel, chacun devrait pouvoir acquiescer à la différence qu'il observe chez autrui et qui lui signale sa liberté :

With the abolition of private property, marriage in its present form must disappear. This is part of the programme. Individualism accepts this and makes it fine. It converts the abolition of legal restraint into a form of freedom that will help the full development of personality and make the love of man and woman more wonderful, more beautiful, and more ennobling.<sup>241</sup>

A work of art is the unique result of a unique temperament. Its beauty comes from the fact that the author is what he is. It has nothing to do with the fact that other people want what they want. Indeed, the moment that an artist takes notice of what people want, and tries to supply the demand, he ceases to be an artist.<sup>242</sup>

La nouvelle de Georges Eekhoud n'est pas sans contenu moral, le personnage de l'anarchiste est un idéaliste dont la pensée est portée jusqu'à ses extrêmes et dramatiques conséquences, mais qui porte en lui la certitude de rendre le monde meilleur. Il est le type parfait du criminel agissant par pureté de sentiments, romantique en diable et certainement sympathique au lecteur. Il permet à Eekhoud, nous semble-t-il, de penser l'utopie sociale et l'évolution des mœurs de manière subversive ; mais cette subversion agit dans les cadres d'une éthique individuelle, opposant des valeurs positives à des systèmes jugés nocifs.

Partant d'un même principe esthétique selon lequel l'art doit se suffire à lui-même sans qu'il soit nécessaire d'y apposer des intentions morales explicites, certains auteurs suivent des voies toutes différentes de celles empruntées par l'auteur belge. La fascination pour le personnage de l'homosexuel assassin n'est pas toujours liée à la possibilité fantasmatique d'une rédemption, cette possibilité excitante d'être en mesure de révéler la pureté dans le criminel de la pire espèce par le seul pouvoir amoureux, mais peut également trahir une simple séduction du mal. Jean Lorrain n'hésite pas à faire l'apologie du meurtrier – dans un mouvement qui annonce déjà les fantasmes de Jean Genêt – en s'attardant ostensiblement sur le magnétisme sexuel des parias :

L'énigme de son charme était peut-être même dans son crime. Une atmosphère d'épouvante et de beauté enveloppait toujours l'homme qui a tué, et les yeux des grands

---

<sup>241</sup> Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 1048. « Avec l'abolition de la propriété privée, le mariage, sous sa forme actuelle, est condamné. Cela fait partie du programme. L'individualisme l'accepte et y puise une vertu. Il convertit la disparition d'une pression légale en une forme de liberté qui favorisera le plein développement de la personnalité et rendra l'amour entre un homme et une femme plus merveilleux, plus beau, plus noble. » (Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 33).

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 1052. « Une œuvre d'art est le produit unique d'un tempérament unique. Sa beauté vient de ce que son auteur est ce qu'il est. En aucun cas de ce que les autres veulent. À la vérité, dès qu'un artiste prend conscience de ce que désirent les autres et s'applique à les satisfaire, il cesse d'être un artiste. » (*Ibid.*, p. 41-42).



meurtriers dardent à travers l'histoire d'hallucinantes lueurs, dont s'auréolent leurs figures, et ce sont encore les cadavres qui piédestalisent le mieux les héros.<sup>243</sup>

L'auteur est familier des descriptifs dans lesquels des femmes, d'une moralité apparemment insoupçonnable, assistent les yeux brillants aux exécutions de la place de la Roquette, se provoquant des sensations érotiques peu avouables...et parfaitement légales. Prudent, l'auteur n'aborde qu'à mots couverts l'équivalent homosexuel de ces configurations perverses. Le motif du crime homosexuel apparaît dans *Monsieur de Phocas* à travers le personnage de M. de Burdhes dont les mœurs troubles entraînent la perdition. M. de Burdhes est assassiné dans des circonstances mystérieuses et sa mort compromet la trop parfaite moralité de Welcôme, son légataire :

M. de Burdhes réalisait toutes les conditions requises pour intéresser et même garder la faveur de Londres, quoique naturalisé Français ; mais se permettre de mourir assassiné, et, du même coup, faire millionnaire un irlandais sans fortune et d'une compromettante beauté de pâtre grec...<sup>244</sup>

Ces indications allusives, suggestion de l'apophore aidant, semblent bel et bien signaler l'existence d'une relation homosexuelle. D'ailleurs pourquoi se faire naturaliser en France si ce n'est pour échapper aux lois plus sévères en Angleterre ? Mais ce qui peut surprendre est la description du mort qui, à force de détails morbides, pourrait se lire comme l'envie d'afficher un contre-exemple dissuasif. Lorrain décrit les habitudes de la victime, coutumier des virées nocturnes dans les coupe-gorges parisiens, sombres et peu passagers, son goût du risque qui provoqua sa perdition. Puis, les objets hétéroclites de la chambre du mort sont soigneusement inventoriés, participant du climat délétère de la scène. Enfin, la position du corps gisant est détaillée avec une minutie telle qu'elle nous rappelle, de par la neutralité de ton, le contenu des observations médico-légales : « il était tombé en arrière, les genoux plus hauts que le buste, et sa tête exsangue, aux narines déjà pincées, avait roulé de côté, mettant en saillie l'arrête des maxillaires et la pomme d'Adam. [...] au cou, à la place où la chair est plus douce et plus blanche, une ecchymose violacée tournant au brun jaunâtre, comme une morsure ou la succion d'un baiser long et lent.<sup>245</sup> » Ce genre de descriptif n'a rien à envier à ceux proposés par Ambroise Tardieu :

---

<sup>243</sup> Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 275.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 272.

Presque toujours il sera couché au lit, ou, s'il y a eu lutte, précipité à terre près du lit, nu ou à peine vêtu. Le médecin, appelé au premier moment à constater l'état du cadavre de Richeux, faisait remarquer qu'il était étendu sur le côté dans la pose de l'hermaphrodite antique, situation dans laquelle il s'offrait aux approches immondes de l'assassin qui lui avait coupé la gorge.<sup>246</sup>

Jean Lorrain accrédite-t-il la valeur des cas présentés dans la littérature médicale et juridique ? La réponse ne peut être tranchée. L'auteur propose en réalité deux hypothèses qui s'affrontent sans s'exclure quant à l'élucidation du meurtre : la mort de M. de Burdhes est un mélange de réalisme, si nous considérons l'hypothèse d'un criminel intéressé d'une quelconque manière par la mort de Burdhes, et de fantastique, si nous formulons l'hypothèse d'un vampire comme le suggèrent les traces sur le cou de la victime. C'est ainsi qu'au réalisme descriptif de la scène s'ajoute une part fantastique, d'autant plus intéressante qu'on connaît bien toute la fascination sexuelle exercée par la figure du vampire. On peut donc considérer que l'imaginaire littéraire permet de sublimer la relation homosexuelle et de contrebalancer les simples vues réalistes de la justice.

Finalement, l'auteur décadent intègre à la fiction des éléments comparables à ceux que les médecins utilisent dans les observations qui parcourent leurs études, mais ces éléments sont singulièrement dénaturés par un imaginaire qui se projette au-delà des simples vues réalistes. En ce sens, et malgré les accointances qu'on peut leur trouver, les décadents et les naturalistes ne poursuivent pas les mêmes objectifs. Le personnage de Léonce Mouxgraves de Georges Eekhoud qui affirme vouloir être « *Anywhere else out of this world* »<sup>247</sup> cherche, sous le patronage de Baudelaire, un ailleurs inaccessible, et lorsqu'il se mêle à la foule d'un bal de barrière dans lequel il rencontrera Daniel Thévenot, il y trouve un charme que ses lectures n'avaient pas su rendre :

C'est à peine s'il avait lu dans les romans naturalistes des descriptions de bals de barrière, mais aucun de ces antipathiques procès-verbaux, grossoyés par des commissaires-priseurs ou des camelots d'écrits, ne lui avaient transmis le fluide, l'aimantation, de ces milieux.<sup>248</sup>

Eekhoud décrit l'investigation naturaliste comme un recensement mécanique du réel, indifférente à la réalité fluctuante de la vie, ce qui nous donne une indication précieuse sur sa démarche. Les personnages de criminels qu'il campe ne sont pas conformes aux attentes, ils

---

<sup>246</sup> Ambroise Tardieu, *op. cit.*, p. 168.

<sup>247</sup> Georges Eekhoud, « Une mauvaise rencontre », *op. cit.*, p. 338.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 340-341.

sont parcourus d'idéaux et peuvent être touchés, comme chacun d'entre nous, par des sentiments amoureux qu'une intention poétique souligne constamment. Les parias, eux aussi, ont un langage amoureux, que la médecine relève, intriguée. Occasionnellement, il arrive qu'un médecin ou un autre rende compte de la passion amoureuse chez des individus homosexuels. Tardieu reconnaîtra l'existence de cette expression de passion qui le déconcerte certainement et à laquelle il donne des interprétations médicales. Pourtant, le lecteur saura apprécier cette trêve salvatrice dans un discours attaché à décrire l'abjection :

J'ai eu d'un autre côté l'occasion fréquente de lire la correspondance de pédérastes avoués et j'ai trouvé, sous les formes de langage les plus passionnées, des épithètes et des images empruntées aux plus ardents transports du véritable amour.<sup>249</sup>

---

<sup>249</sup> Ambroise Tardieu, *op. cit.*, p. 134.

## MODELISATION FICTIONNELLE — JEAN-LOUIS DUBUT DE LAFOREST : LA PATHOLOGIE A L'ŒUVRE

Il serait peu prudent d'affirmer que les œuvres de Jean-Louis Dubut de Laforest peuvent être lues comme une application des thèses médico-légales, sans préciser la nature de cette intégration d'éléments théoriques à la fiction littéraire. En contexte romanesque, un discours relevant de l'essai sera toujours lu au-delà ou en deçà de sa visée première, les éléments de connaissances n'étant plus utilisés pour leur seule dimension informative mais également, par effet de resémantisation et comme valeur ajoutée, pour leur participation à l'efficacité narrative. La confrontation intertextuelle – c'est-à-dire, pour reprendre la définition de Gérard Genette, la relation de coprésence créée par l'intégration « à la lettre » d'un texte dans un autre<sup>250</sup> – module nécessairement, du fait d'une décontextualisation, l'intention du texte original. La zone péri-textuelle est souvent l'occasion pour Dubut de Laforest de décrire un protocole d'écriture qui serait entièrement voué à modéliser, au travers de personnages marqués par des tares exceptionnelles (voire monstrueuses), les découvertes scientifiques les plus récentes dans la fiction. Mais un tel protocole est-il respecté, ou même tenable ? Il n'est pas certain que le mélange des méthodologies, littéraires et scientifiques, permette toujours d'obtenir un rendu convaincant, et dans le cas particulier de Dubut de Laforest, Jean de Palacio relève un certain nombre d'écueils possibles:

Menacé de l'extérieur par la digression et la clinique, le roman chez Dubut court un double risque : celui de n'être plus que le *prétexte* d'une thèse médicale ; et celui – menace cette fois de l'intérieur, – de perdre sa cohésion et de se fragmenter. Le premier risque s'illustre par la reprise de textes romanesques dans des ouvrages théoriques, à l'appui de la démonstration. Le second, par la délégation à un personnage secondaire de l'activité romanesque, et l'usage fréquent, nécessairement discursif, de la forme du journal intime et de l'éphéméride.<sup>251</sup>

---

<sup>250</sup> Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992 [1982].

<sup>251</sup> Jean de Palacio, *Configurations décadentes*, Leuven, Peeters, 2007, p. 244.

Le critique insiste sur le terme « prétexte » (on suppose qu'il lui garde une polysémie) qui indique aussi bien le risque d'inachèvement d'un texte en devenir (cohésion, fragmentation) qu'un fort besoin de se mesurer à la science, de s'y exercer, avec les moyens de la littérature. Les analyses qui suivent examineront l'usage très particulier que Dubut de Laforest fait de ces connaissances médicales, relativement à l'intégration de l'homosexualité à l'enquête tératologique : les connaissances utilisées sont-elles précises, s'agit-il d'une utilisation documentée, systématique, qui permettrait de qualifier la démarche de naturaliste ? Sont-elles transformées par leur intégration au texte littéraire ? La confrontation des discours, enfin, vise-t-elle à asseoir une autorité, ou à garantir une moralité ?

L'influence la plus claire de la littérature médico-légale sur l'Œuvre de l'auteur se décèle dans les références directes, intégrées dans des apartés théoriques<sup>252</sup>, comme c'est le cas dans les premières pages d'*Esthètes et cambrioleurs*, treizième tome sur les trente-sept composant la grande saga des *Derniers Scandales de Paris* :

[...] de nos jours, le « troisième sexe », ressuscité à Londres avec les vieux lords et les petits télégraphistes, menace d'envahir Paris, et Tardieu le constate en son *Étude médico-légale sur les attentats aux mœurs* : « À Paris, dit-il, la p... a pris dans l'ombre un accroissement presque incroyable et a reçu une organisation clandestine destinée surtout à favoriser le chantage. »<sup>253</sup>

Tardieu est cité textuellement (excepté la modification graphique atténuant la crudité du terme « pédérastie ») au milieu d'un paragraphe retraçant l'historique des amours homosexuelles depuis l'antiquité jusqu'à la période la plus contemporaine, et le contenu de la citation s'annonce programmatique. Ce choix d'un incipit théorique, du plus curieux effet dans une œuvre relevant de la littérature dite populaire, pourrait être destiné tout à la fois à édifier le lecteur sur la réalité des faits évoqués dans une intention didactique autant que morale, et à se prémunir de tout risque de procès. Méfiance bien légitime eu égard aux précédents juridiques. Il faut en effet rappeler que *Le Gaga, mœurs parisiennes*, roman publié en 1885 chez Dentu, avait été poursuivi pour outrage aux bonnes mœurs, condamnant l'auteur à deux mois

---

<sup>252</sup> Le cas est loin d'être isolé. D'après les analyses que Jean de Palacio donne du *Gaga. Mœurs contemporaines*, Jean-Louis Dubut de Laforest intègre systématiquement des références médicales destinées à soutenir son discours, au point de constituer une véritable bibliothèque matérialisée dans le roman. Le critique écrit à propos de Sombreuse, personnage principal comparé à un nouveau des Esseintes : « tout commence bien par la bibliothèque à laquelle le roman consacre une place inusitée : non moins de quinze pages pour cette « bibliothèque d'homme sensuel ». » (*ibid.*, p. 228).

<sup>253</sup> Jean-Louis Dubut de Laforest, *Esthètes et cambrioleurs, Les Derniers Scandales de Paris*, t. XIII, Paris, Fayard, 1898-1900, p. 4.

d'emprisonnement et à 1000 francs d'amende<sup>254</sup> tandis qu'Edmond Hippeau, directeur des éditions Dentu, était acquitté<sup>255</sup>. Suite à un appel en cassation la peine fut commuée en amende et les droits civiques de l'auteur maintenus. Or, le premier chapitre d'*Esthètes et cambrioleurs*, dont le titre « Chez "Maman" » ne peut laisser deviner son contenu, évoque par le menu les relations pédérastiques, sujet brûlant justifiant pleinement l'usage de certaines mesures de précaution, parmi lesquelles la convocation d'une armature théorique plaidant en faveur du sérieux littéraire paraît à première vue efficace. Chaque lecteur est en mesure d'identifier dès l'incipit que la pédérastie est étudiée de longue date par les hommes de sciences, qu'il s'agit d'un sujet digne d'intérêt, mais qu'il s'agit également d'une tare à condamner sans transiger. Cependant, hormis cette synthèse liminaire, l'auteur ne définit pas son projet comme une tentative scientifique mais comme un texte à caractère essentiellement romanesque, ce qui le différencie de certaines entreprises passées :

Ainsi que nous l'avons déclaré plusieurs fois au cours de cet ouvrage, notre intention n'est pas de faire œuvre de docteur comme dans *Pathologie sociale*, mais bien de romancier, comme dans nos autres livres. Nous cherchons donc – pour les sujets scabreux – à abrégé nos études cliniques, et nous ne dirons que les choses essentielles au drame.<sup>256</sup>

Est-ce à dire que l'écrivain considère, à ce moment de sa carrière, que la littérature – ou, du moins, sa littérature – a suffisamment évolué pour garantir, de manière autonome, la moralité et les mœurs ? Un tel positionnement n'est pas dénué de risque, à ce moment encore, il est même d'autant plus risqué que l'homosexualité masculine fait indéniablement partie des « sujets scabreux » dont il conviendra de traiter avec prudence. Quelle place Dubut attribue-t-il à l'homosexualité masculine dans l'économie narrative et dans l'ensemble de l'Œuvre ? Le sujet est-il effectivement réduit à l'essentiel et évoqué pour les stricts besoins d'une action qu'on peut juger primordiale dans le roman populaire ? Qui croira, sans l'ombre d'une inquiétude, que le lecteur néophyte sera apte à trouver le recul nécessaire ? En lisant certains passages d'*Esthètes et cambrioleurs*, on pourra se convaincre que Dubut de Laforest fait toute confiance au discernement de son lecteur et qu'il n'approuve pas l'idée d'une littérature corrompant les mœurs – ceci correspond, du reste, à une vision émergente de l'éthique

<sup>254</sup> Cf. *L'Écho de Paris*, n° 735, 17 mars 1886, p. 3. Le bref encart précise, et comme le signale également Jean de Palacio, que le procès ayant eu lieu à huis-clos, les journaux n'ont pu rendre compte des débats.

<sup>255</sup> Selon Jean de Palacio l'ouvrage qu'il publia la même année (*L'Affaire du « Gaga »*, Paris, Dentu, 1886) n'y est pas étranger. Le critique signale et analyse par ailleurs la lettre-manifeste de Dubut de Laforest adressée au juge d'instruction le 12 décembre 1885 et reproduite par Hippeau en tête de son ouvrage. Cf. Jean de Palacio, *op. cit.*, p. 225 *sqq.*

<sup>256</sup> Jean-Louis Dubut de Laforest, *Esthètes et cambrioleurs*, *op. cit.*, p. 3-4.

littéraire que nous admettons communément aujourd'hui. Il écrit :

Jetons un voile sur toutes ces horreurs ; méprisons les pharisiens, et admirons que tous les braves gens, d'abord, un peu inquiets de ce titre : LES DERNIERS SCANDALES DE PARIS, aient entendu vibrer le fouet de la satire et compris l'utilité de notre œuvre !<sup>257</sup>

Le pharisien<sup>258</sup>, celui qui s'est spécialisé dans la vertu ostentatoire aux dépens d'une objectivité critique, ne saurait discerner aussi bien que l'amateur éclairé, les qualités d'une œuvre qui, sous l'espèce de la satire, doit s'avérer aussi légère que combattive. Nous ne demandons qu'à croire Dubut mais ce ton vindicatif trouve ses limites dans certaines formulations ultérieures. Notamment lorsqu'à nouveau confronté à la justice, il écrira un plaidoyer *pro domo* destiné à être prononcé devant la neuvième chambre correctionnelle de Paris pour défendre son roman *La traite des blanches* (publié en deux volumes chez Fayard en 1900 et 1901) dans lequel des opinions contradictoires sont émises. Face à la menace d'un procès, pour lequel l'auteur fut finalement mis hors de cause par un non-lieu, la confiance placée dans le lecteur n'est plus si facilement accordée :

Il y a en moi deux écrivains – je dirais presque un savant, si je m'en rapportais aux maîtres bienveillants de la science – et un auteur populaire. Quand je m'adresse au grand public, je voile les monstres, et lorsque j'aborde des études de médecine, le prix des ouvrages éloigne les curiosités inutiles et dangereuses : ainsi *Pathologie Sociale* est à dix francs, chez l'éditeur Paul Dupont ; *Les Derniers Scandales de Paris*, en volumes à soixante centimes et en fascicules à dix centimes, chez les éditeurs Fayard frères ; et *La Traite des blanches*, dans le *Journal*, à un sou.<sup>259</sup>

Avec toute la prudence requise dans l'analyse d'un texte rédigé dans des circonstances urgentes – et dont le contenu n'est probablement pas exempt d'une feintise stratégique –, une telle affirmation montre sans ambiguïté que l'auteur admet bel et bien la nécessité d'une différenciation des publics. Les indications quant à la rationalisation des prix pratiqués et du choix des supports éditoriaux tendent à prouver l'importance de cette considération. D'après l'échelle indiquée, une différence qualitative distingue *La traite des blanches* (roman accessible pour un sou, soit cinq centimes) et la série des *Derniers scandales de Paris*, relevant du genre populaire vendus à une somme modique, des textes du recueil *Pathologie*

---

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>258</sup> Un bel exemple pourrait être celui de Louis Bethléem. Il écrit à propos de Dubut de Laforest : « Il s'attacha surtout à exciter la curiosité publique, en peignant les mauvaises mœurs, les dessous répugnants de Paris et les cas tératologiques. » (*Romans à lire, romans à proscrire. Essai de classification morale des principaux romans et romanciers de notre époque (1800-1914)*, Lille, Romans-revue, 1914 [1904], p. 89).

<sup>259</sup> Jean-Louis Dubut de Laforest, *La traite des blanches*, t. 1, Paris, Fayard, 1900, p. X.

*sociale*, plus exigeants et vendus à un prix dissuasif. Cependant, ces textes réunis dans un seul volume vendu dix francs, ont été publiés indépendamment au préalable, ce qui limite quelque peu l'argument. Nous pourrions en effet vérifier l'ensemble des textes-sources et relever de grande variations dans les prix pratiqués : le recueil des *Contes à Panurge* (1891), par exemple, comprenant quelques-uns des textes-sources de *Pathologie sociale*, est vendu chez le même éditeur trois francs et cinquante centimes. Quoi qu'il en soit, ce qui retient particulièrement notre attention c'est que Dubut de Laforest distingue les écrits populaires, épurés des évocations qui pourraient être trop subversives – « nous ne dirons que les choses essentielles au drame », « je voile les monstres » –, des écrits savants apparentés à une clinique des mœurs adressée aux initiés – « faire œuvre de docteur », « j'aborde des études de médecine » –, en laissant deviner que le discours théorique est considéré comme potentiellement plus corrupteur que le discours fictionnel. L'hypothèse d'un usage du discours médical comme caution théorique permettant de justifier la subversion des écrits doit donc être écartée, *a priori*. Il s'agit plus vraisemblablement d'un moyen de donner des assises aux pouvoirs de l'auctorialité.

L'auteur des *Derniers scandales de Paris* emploie d'autres stratégies pour ménager son lecteur. Elles sont d'abord liées à ce qu'il annonce d'intentions satiriques. Dubut condamne très clairement la pédérastie en dressant, par l'intermédiaire d'un narrateur omniscient, le portrait, volontiers caricatural, des personnages du « Bal des Tatas »<sup>260</sup> situé rue d'Aboukir. S'il emploie le même lexique que celui des études médico-légales – on croise le « passif », la « pierreuse », le « Petit-Jésus », l'« esthète » et l'« éphèbe », sans oublier les surnoms plus ou moins parlants, « Bath-au-pieu », « le Frisé », « Maman » –, mais les descriptions du romancier sont autrement plus répulsives que celles de Tardieu ou Carlier :

[...] le tenancier, un ignoble personnage, imberbe et gras, d'une graisse flasque et malsaine ; ses petits yeux gris, qu'il s'efforce de rendre langoureux, vont et viennent des consommateurs aux danseurs, et ses lèvres lippues et retombantes osent des sourires ; vraiment, il est impossible de déterminer l'âge et même le sexe de cet être, tant l'accoutrement et les allures paraissent incertaines et bizarres [...]<sup>261</sup>

<sup>260</sup> Lieu de rencontre célèbre dont on parle encore dans la période d'entre-deux guerres : « Allez donc un soir au Bal des Tatas et au Bal des Gousses. C'est tout un monde qui grouille, c'est tout « le monde » de l'après-guerre : théâtraux en renom, figurantes des Folies bergères, financiers côtés, parlementaires honorables, ladies en rut et Carmen des grands bars, rastaquouères et métallurgistes millionnaires, mannequins de la rue de la Paix et bourgeois dans le train, professionnels camouflés entretenus par Lesbos et par Sodome. » (Lionel d'Autrec, *L'Outrage aux mœurs*, Éditions de Cupidon, 1923).

<sup>261</sup> Jean-Louis Dubut de Laforest, *Esthètes et cambrioleurs*, *op. cit.*, p. 5.



Le corps pédéraste est déliquescent, ce qui pourrait être un *topos* décadent, la graisse en signale l'opulence et la mollesse, indices d'une dérélition irréversible. Le tenancier, surnommé « Maman », et dont le ventre et les hanches « accusent le gras « spécial » des femmes enceintes »<sup>262</sup>, est une figure archétypale autour de laquelle se rassemble une progéniture malsaine et antinaturelle.

Ce que Dubut ose introduire d'ignoble dans le descriptif, il le camoufle au contraire dès lors que le récit reprend ses droits. Il suit alors les logiques annoncées d'un voile pudique jeté sur les actions par trop condamnables, au moyen d'ellipses matérialisées par des points de suspension. C'est ainsi qu'il interrompt brusquement la description des couples de danseurs :

.....  
Des gestes et des paroles abominables...  
Passons !...  
.....  
.....<sup>263</sup>  
.....

ou encore le déroulé d'un dialogue dont la tournure devient un peu trop leste :

Mme de Trébizonde émit, ne déguisant plus sa voix que l'enfant trouva formidable :  
— Eh bien, moi, je vous donnerai de l'argent, beaucoup d'argent !...  
.....  
.....  
.....  
Gaston fuyait, éperdu ; le libertin le relançait à travers la chambre, et la foudre du ciel ne tomba pas sur lui pour l'exterminer !<sup>264</sup>

Lord Réginald Fenwick, personnage récurrent des *Derniers scandales de Paris*<sup>265</sup> travesti en princesse de Trébizonde et passablement ivre, tente de jouer de ses charmes auprès d'un jeune télégraphe, Gaston, encore mineur. La confusion classique entre le comportement homosexuel et la pédophilie, confusion que le terme « pédéraste » entretient, est le moyen idéal de fustiger l'homosexualité masculine en l'affiliant à d'autres comportements qui lui sont tout à fait étrangers. Dès lors qu'il s'agit d'en décrire les manifestations, Dubut

---

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>265</sup> On le voit apparaître dans la majeure partie des volumes. Pour un détail de son rôle dans l'intrigue nous renvoyons à la première partie de la thèse de François Salaün, *Jean-Louis Dubut de Laforest : Un romancier populaire*, thèse de doctorat en Littérature Française soutenue le 22 janvier 2014, sous la direction de Daniel Compère, Paris, Université Sorbonne nouvelle - Paris 3, p. 130-197.

condamne explicitement l'homosexualité masculine<sup>266</sup> et ses personnages ne peuvent qu'occasionnellement dépasser les stéréotypes qui leur collent à la peau. La structure narrative dans son ensemble propose une vision souvent manichéenne du monde : l'auteur prévoit toujours d'opposer les personnages douteux à des personnages qui sont d'une irréprochable moralité, construisant ainsi des récits exemplaires. On peut remarquer notamment la constante utilisation d'un héroïsme féminin<sup>267</sup> – dans l'œuvre qui nous occupe, ce rôle est tenu par Cloé de Haut-Brion – faisant face à l'adversité sans jamais renier ses principes. Il arrive cependant que des alliances inattendues se créent. Lord Réginald Fenwick, notamment, n'est pas un personnage fait d'une pièce ; outre la « tare » dont on fait grand cas dans *Esthètes et cambrioleurs*, il peut également jouer un rôle positif dans l'économie narrative, si nous nous plaçons à l'échelle de la saga, puisque c'est par son intermédiaire que Cloé de Haut-Brion retrouve son statut aristocrate et quitte le monde de la prostitution.

On le voit donc, la structure des *Derniers scandales de Paris*, bien que l'intrigue en soit extrêmement complexe, permet à l'auteur d'afficher par des procédés simples une attitude hostile à l'homosexualité masculine, très clairement condamnée. Pourtant, on peut toujours soupçonner l'obscurité des intentions sous l'apparente clarté des partis-pris. En effet, la condamnation morale explicite n'empêche pas, ou même autorise, certaines tentatives sulfureuses. La scène entre la princesse de Trébizonde et Gaston, quant bien même elle serait destinée à démontrer l'abjection du pédéraste, et bien qu'elle progresse par ellipses, dans un renoncement descriptif, est suffisamment grinçante pour qu'on soupçonne un certain plaisir ambigu à choquer le lecteur. Dans l'exercice du roman, Dubut de Laforest prend visiblement plaisir à mettre en scène des monstres imaginaires dont il compense la malfaisance par l'insertion régulière (et parfois mécanique) d'une condamnation morale qui est une stratégie indispensable, au regard des lois sur le livre, mais peut-être encombrante, d'un point de vue stylistique. Partant de cette constatation on peut mettre en cause la véracité de cette classification de Dubut, selon laquelle le roman scientifique serait plus dangereux pour le lecteur que le roman populaire.

---

<sup>266</sup> À l'inverse, et comme on pouvait sans doute le deviner, l'homosexualité féminine bénéficie d'un traitement à la fois bien plus large et bien plus nuancé. François Salaün écrit : « chez Dubut de Laforest, l'homosexualité, en particulier féminine, est aussi l'occasion de descriptions voluptueuses, bien davantage que la prostitution. C'est principalement dans les scènes de relations homosexuelles qu'on décèle parfois un certain érotisme. En d'autres termes, l'écrivain oscille entre deux attitudes : condamnation d'une part, dans le droit fil des préjugés dominants, et fascination d'autre part, en particulier des amours saphiques. » (*op. cit.*, p. 318)

<sup>267</sup> Jean de Palacio insiste sur ce point. *Cf. op. cit.*, p. 242-243.

L'épigraphe de *Pathologie sociale*, citant Diderot, est en complète contradiction avec cette idée :

...j'ai fait apprendre l'anatomie à ma fille, et c'est ainsi que j'ai coupé racine à la curiosité. Quand elle a tout su, elle n'a plus rien cherché à savoir. Son imagination s'est assouplie et ses mœurs n'en sont restées que plus pures. C'est ainsi qu'elle a été instruite sur le péril et les suites de l'approche de l'homme. C'est ainsi qu'elle a apprécié la valeur de tous les propos séducteurs qu'on a pu lui tenir. C'est ainsi qu'elle a été préparée au devoir conjugal et à la naissance d'un fils ou d'une fille.<sup>268</sup>

Est-ce à dire que la sexualité démystifiée par la science ne représente plus de danger, pas même pour les jeunes filles habituellement considérées comme les plus susceptibles d'être, par naïveté sans doute, atteintes par les corruptions en tout genre ? Certainement. Dubut place toute sa confiance dans les vertus lumineuses d'un progrès scientifique dont le romancier doit se saisir s'il veut espérer donner cohérence et épaisseur à ses personnages. Il est assez commun d'estimer que l'écrivain ne crée pas l'œuvre *ex nihilo*, mais fonde sa pratique sur la lecture assidue des textes qui ont marqué sa pensée. Cependant, Dubut a ceci d'original qu'il a choisi le patronage de figures bien connues de la médecine, Charcot et Lombroso en premier lieu, qui sont respectivement les dédicataires de *Mademoiselle Tantale* (1885) et *Morphine* (1891), deux romans republiés dans *Pathologie Sociale*. Au-delà du simple goût, Dubut cherche à se construire un statut d'écrivain-scientifique qu'il considère être celui de l'écrivain moderne : « Tout est à la science, et les romanciers qui veulent du « nouveau », les romanciers, étant nés architectes, sont obligés de devenir chimistes et même physiciens.<sup>269</sup> » Le passage de l'image du romancier architecte à celle du chimiste signale une modification dans la conception du travail de romancier, promis à un intérêt nouveau pour les psychologies individuelles. Tel le médecin muni de son scalpel, l'écrivain doit entrer toujours plus profondément dans la découverte de ce qui se passe sous la peau, et peut-être plus précisément encore dans les circonvolutions du cerveau, continent invisible de la pensée que le progrès dans les connaissances rendra enfin accessible. Dubut évoque l'inspiration qu'il puise au courant sensualiste (quelques pages sont accordées à Condillac), aux connaissances

---

<sup>268</sup> Nous avons identifié une utilisation de cette même épigraphe dans un document publicitaire pour un ouvrage du docteur Jacobus X, pseudonyme de Jacolliot, pour un ouvrage intitulé *L'ethnologie du sens génital. Étude Physiologique de l'Amour Normal et de ses abus, perversions, folies et crimes dans l'espèce humaine* parue pour la première fois chez Carrington en 1901. L'auteur écrit à propos de la phrase de Diderot : « C'est bien là qu'est le péril : la curiosité mal dirigée, mal renseignée et, par suite, malsaine. Du dualisme, je devrais dire : du divorce jalousement maintenu par une philosophie naïve entre la matière et l'esprit, naissent spontanément, sous l'emprise de la passion mal contenue, d'obscènes imaginations et des goûts maladroits. » (dans Benjamin Tarnowsky, *L'instinct sexuel et ses manifestations morbides au double point de vue de la jurisprudence et de la Psychiatrie*, Paris, Carrington, 1904, p. 301).

<sup>269</sup> Jean-Louis Dubut de Laforest, *Pathologie sociale*, Paris, Paul Dupont, 1897, p. VIII.

relatives à la craniologie (Gall, Flourens), aux lois mécaniques, sans qu'il soit toujours aisé d'établir un lien avec la réalité des écrits. On se demande alors si les sciences médicales ne sont pas utilisées comme un simple *decorum*. La question mérite d'être posée tant l'imagerie employée par l'auteur est topique, rappelant les peintures d'écorchés ou celles de leçons anatomiques, révélant les mystères du corps humain. Dubut entend révéler l'anatomie des monstres et, comme un groupe d'étudiants autour de la table d'autopsie, les lecteurs sont invités à découvrir ce qui déclenche à la fois excitation et effroi :

[...] autour des malades et des monstres, vous allez voir resplendir les héros de la science française et étrangère, entendre leurs leçons, pénétrer en leurs laboratoires, les escorter à l'hôpital ; et, devant les tables d'opération, que guettent la piqûre anatomique et les éléments morbides, et devant les cornues et les alambics, sources des liqueurs de vie, au milieu des dangers – vous glorifierez les héroïsmes et les martyres.<sup>270</sup>

Le projet tératologique est clairement annoncé – « un romancier ne peut décrire logiquement les actes d'un personnage anormal, sans avoir lu ou observé des anomalies humaines »<sup>271</sup> – mais il n'est pas certain qu'il soit réalisable. Ce soupçon est d'autant plus fort que Dubut aboutit à l'exposition d'un système d'une extrême minutie dans lequel il outrepassé clairement son rôle d'écrivain en énonçant des lois médicales que seule la fiction peut vérifier :

[...] pour les bases de mon système, j'ai adopté la méthode anatomo-clinique. Elle consiste à observer les symptômes provoqués par les maladies cérébrales, à constater par l'anatomie et micrographie les lésions produites, à déduire enfin les relations de cause à effet, d'après un nombre suffisant de faits méthodiquement étudiés, constitués en groupes homogènes, et les notes des docteurs, en accordance absolue avec l'anatomie et la micrographie, ont justifié les symptômes et les lésions de la clientèle littéraire.<sup>272</sup>

En dehors des conditions réelles de l'expérience médicale, la réalisation d'un tel projet, fondé sur une reconstitution à partir de sources scientifiques qui sont elles-mêmes régulièrement altérées par les idéologies, semble tout à fait aléatoire. Dubut s'efforce de trouver un accord entre les informations dont il dispose et les cas inédits qu'il exploite dans la fiction, mais rien ne nous autorise à penser que sa « clientèle littéraire » fasse autorité en dehors du contexte imaginaire. Le recueil *Pathologie sociale* est fabriqué à partir de la republication d'anciens textes sur lesquels l'auteur appose, souvent par l'intermédiaire de notes en bas de page, un

---

<sup>270</sup> *Ibid.*

<sup>271</sup> *Ibid.*

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. XIII.

commentaire issu du corpus scientifique. Evanhélia Stead décrit cet usage du paratexte en ces termes :

[...] comme si la publication antérieure de ces textes romanesques, devenus ici « travaux », n'avait pas suffisamment souligné « leur véritable caractère », *Pathologie sociale* prenait la forme d'une vaste entreprise de présentation et d'annotation, couronnée par quatre pages de bibliographie savante en fin d'ouvrage.<sup>273</sup>

Nous sommes en effet dans une stratégie de valorisation destinée à reconstruire une posture et à redéfinir l'auctorialité, « comme si » la fiction ne se suffisait pas à elle-même. Comme nous l'avons déjà dit, cette posture demeure ponctuelle, et il serait alors intéressant d'étudier l'évolution de la pensée de Dubut de Laforest au gré des différentes versions d'un même texte. Dans *Pathologie sociale*, Dubut regroupe sous le titre de « Tératologie » six textes préalablement publiés dans les recueils *Contes à Panurge* (1891) et *Contes pour les hommes*<sup>274</sup> (1892). Le dernier d'entre eux nous intéresse parce qu'il concerne l'homosexualité masculine et que nous avons identifié trois autres versions de ce texte. Il a d'abord été publié dans le journal du *Gil Blas* du 23 novembre 1890 sous le titre « Le cas de Lady Warsmouth » puis publié en volume sous le même titre dans *Contes pour les hommes* en 1892, et enfin intégré dans le roman *Esthètes et cambrioleurs*, treizième tome des *Derniers scandales de Paris* (1898-1900). L'étude comparée des variantes du texte<sup>275</sup> appelle un certain nombre de commentaires. Outre quelques corrections mineures de la langue et quelques simplifications<sup>276</sup>, nous remarquons avec Evanhélia Stead que le principal apport de la version de *Pathologie sociale* tient dans le fait que :

Texte et intrigue se plient à la bifidité, explication tenue pour scientifique de l'homosexualité masculine. Elle s'appuie sur le terme « organe bifide », à savoir « naturellement ou accidentellement fendu sur une partie de sa longueur » (Littré). La donnée biblique de l'original (Lord Gommorhe) se trouve accrue d'une donnée anatomique et pathologique. Une pratique constante de l'insertion agrément le texte de la première version d'incises : « le duc – ce phénomène à double virilité », « Lord Gomorrhe – cet homme double » etc.<sup>277</sup>

---

<sup>273</sup> Evanhélia Stead, « Musa medicinalis. Variations sur la médecine et les lettres, au tournant du siècle dernier », *Romantisme*, n° 94, 1996, p. 119.

<sup>274</sup> Jean-Louis Dubut de Laforest, *Contes pour les hommes*, Paris, Dentu, 1892.

<sup>275</sup> Cf. **Annexe A p. 487**.

<sup>276</sup> L'éphèbe qui était désigné comme « noir » devient « brun », la familiarité du verbe « rigoler » est effacée au profit du verbe « rire », la description du costume du jeune homme est écourtée, etc.

<sup>277</sup> Evanhélia Stead, *art. cit.*, p. 121.

L'explication de l'homosexualité masculine par cette « bifidité », outre qu'elle paraît être un indice artificiellement produit de la monstruosité du pédéraste et un élément scientifiquement fautif, se justifie par une note en bas de page initiale citant un ouvrage du docteur Paul Garnier (1848-1905)<sup>278</sup>, élève de Valentin Magnan et son successeur à l'asile Sainte-Anne en tant que médecin chef en 1886. Le contenu de cette note, rassemblant des morceaux épars de développements du docteur Garnier, ne donne aucun indice probant quant à l'éventualité d'un lien entre bifidité et homosexualité masculine, mais dès lors qu'on s'en réfère à la source, on remarque que ce lien est établi par le docteur lui-même à l'observation 22 :

Sans être complète, cette bifidité s'accuse très manifestement chez certains individus. Au lieu de sa forme ordinairement arrondie, le pénis est aplati, creusé au milieu et renflé sur les côtés. Je l'ai rencontré ainsi chez un jeune ouvrier serrurier, livré passionnément à la sodomie active sur des vieillards obèses de préférence. Le gland, effilé par cette habitude, donnait un singulier aspect à la verge. Cette forme aplatie, quoique atténuée, s'observe aussi chez certains masturbateurs comme résultat de leur procédé particulier, d'êtreindre le pénis au milieu avec le pouce, les autres doigts formant contrepoids dessous.<sup>279</sup>

On reconnaît dans ce descriptif un ensemble de signes déjà mis en évidence par Ambroise Tardieu, qui seraient les signes avant-coureurs de la bifidité, cas dont la rareté est évidente et qui peut être compris comme une tentative de surenchère sensationnaliste. Il faut en effet savoir que le docteur Garnier, à la suite de l'observation qu'il fait du jeune saltimbanque portugais souffrant de cette déformation, et qui est reprise par Dubut, introduit dans la démonstration une illustration particulièrement frappante<sup>280</sup>. Le visuel permet de mesurer ce que le texte n'avait sans doute pas entièrement dévoilé : l'apparence monstrueuse, qui déjoue nos repères habituels quant à notre appréhension du corps humain, exerce également un certain pouvoir de fascination. Dubut a lui aussi été fasciné puisqu'il détaille dans une note de *Pathologie sociale* une photographie qui rappelle fortement cette illustration : « – Le D<sup>r</sup> P. Garnier a publié la photographie d'un homme à trois jambes – le troisième membre rudimentaire sous la fesse gauche, le moignon du pied recourbé en avant.<sup>281</sup> » Il convient alors de mettre en balance l'apport scientifique réel d'un tel motif avec le contenu fictionnel, et nous déduisons, pour cet exemple précis, que le bénéfice scientifique est pratiquement nul. L'histoire raconte le cas classique d'un homme marié, lord Augustus, trompant sa femme,

---

<sup>278</sup> D<sup>r</sup> Paul Garnier, *Hygiène de la génération, Anomalies sexuelles apparentes et cachées*, Paris, Garnier frères, 1891 [seconde édition], p. 101-102.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>280</sup> Cf. **Annexe B p. 489**.

<sup>281</sup> Jean-Louis Dubut de Laforest, *Pathologie sociale, op. cit.*, p. 597-598 [en note].

Lady Warsmouth avec son jeune secrétaire Cesare Tarcchi, ancien modèle devenu favori du lord. Les deux hommes entretiennent une relation marquée par un certain pygmalionisme, le lord entreprend d'éduquer le jeune homme et demeure de plus en plus longtemps en sa compagnie. Lady Warsmouth découvrira la nature de leur relation en recevant un billet anonyme dénonciateur et demandera le divorce, ce que son mari lui refusera, convaincu que la sa femme ne saura compromettre sa réputation par une révélation. Elle trouvera finalement un stratagème en demandant à sa femme de chambre de s'introduire nue dans le lit du lord, et en faisant constater l'adultère par un agent de police, contraignant ainsi le lord à divorcer. Ce récit est intéressant car il met en scène une particularité du droit : le délit d'adultère ne peut être constaté entre deux hommes. Mais qu'apporte le motif de la bifidité ? Comme le suggère Dubut dans son paragraphe introductif, la tare physique viendrait renforcer la tare morale exposée dans le récit, et la monstruosité de lord Augustus pourrait être une excuse, l'indicateur d'une folie, d'une irresponsabilité. Nous pourrions comprendre, en extrapolant quelque peu, la bifidité comme la marque physique d'une duplicité ; lord Augustus, incarnation de Gomorrhe – et non Sodome... –, serait un être double dont l'existence représenterait un défi à la nature et aux règles sociales. Mais finalement, le motif ne modifie en rien la conduite du récit.

Si nous comparons cet état du texte avec la version originale publiée dans le *Gil Blas*, nous n'observons pas de réelle réécriture mais des adjonctions. La préface, la bibliographie et la cohabitation entre essais et fictions dans *Pathologie sociale*, permettent de renouveler l'intérêt pour les textes en suggérant une autre lecture possible, mais les annotations et les corrections mineures apportées ne peuvent en aucun cas suffire à en changer le statut. Leur rôle serait davantage de piquer la curiosité du lecteur en lui présentant des personnages atteints de maux d'une rareté qui les rend intrigants. Nous pouvons nous demander, avec un soupçon de mauvais esprit, si la thématique du pénis bifide n'est pas une excroissance comparable à cette troisième jambe, dont on connaît le sens phallique dans le langage populaire, donnant au texte quelque chose d'irréremédiablement monstrueux. Quoi qu'il en soit, il aura suffi à l'auteur de supprimer la notion et de remplacer quelques noms pour intégrer « Le cas de Lady Warsmouth » aux *Derniers scandales de Paris*. La référence assez coutumière à Vautrin et Lucien de Rubempré sera remplacée par les noms des personnages de « Maman » et « Gaston Bastille », avec tous les rapprochements implicites que cela comporte (principalement l'idée d'une tentation manipulatoire chez le « déviant » sexuel), tandis que

« Malwitch », autoréférence à *L'homme de joie*<sup>282</sup>, deviendra « Fenswick » pour les besoins de la saga.

En guise de conclusion, réfléchissons aux questions que nous avons amorcées et qui ne trouveront sans doute que des réponses imparfaites. L'intégration d'un discours médical ponctionné dans le réel et intégré à l'espace de la fiction implique-t-elle une resémantisation ? Il semble que les thèses médicales soient utilisées dans le premier chapitre d'*Esthètes et cambrioleurs* comme une garantie intellectuelle, mais, résumée à grands traits et faute d'une véritable architecture textuelle qui donnerait toute son efficacité au discours explicatif, l'exposition de ces thèses sur l'homosexualité masculine paraît quelque peu mécanique. Plutôt qu'une resémantisation, il faudrait ici parler de désémantisation : arrachées à leur contexte, les réflexions rapportées par Dubut semblent perdre de leur pouvoir de conviction. Dans *Pathologie sociale*, la prolifération des notes savantes produit un effet comparable mais pas tout à fait identique. La préface, dont l'argumentation est élaborée, témoigne d'une volonté sérieuse d'écrire en médecin. Elle nous engage à relire des textes, préalablement publiés, avec un regard neuf. Le lecteur, informé de ce projet de grande ampleur est ainsi conditionné pour lier les contenus, fictionnels et médicaux, entre eux. Cependant l'histoire du « cas de Lady Warsmouth » gagne-t-elle en clarté dès lors qu'on considère la bifidité comme une cause de l'homosexualité ? Certainement pas. Dubut précisait dans la préface sa volonté d'établir les relations de cause à effet, et en l'occurrence, cette relation paraîtra caduque à quiconque est informé sur le sujet. L'auteur cache mal son goût pour les phénomènes de foire qui semble incompatible avec son projet initial.

L'étude que nous avons voulu mener en comparant quatre versions d'un même texte montre que les variations d'une version à l'autre sont minimes. Ce constat permet donc de déterminer que le contexte éditorial seul, par une loi de contamination, suffit à en modifier le sens du récit. Dubut a été conscient de ce fonctionnement au moment d'écrire *Pathologie sociale*, tandis que la réutilisation du même texte dans *Esthètes et cambrioleurs* s'explique sans doute, très prosaïquement, par la nécessité d'une productivité. Tenu aux buts qu'il s'est

---

<sup>282</sup> « Malheureusement, l'esprit malade ne se contentait pas de métamorphoser le vieux Londres en Stamboul, et le corps adopta les usages de la cité sainte. Des amis, des collègues s'en émurent, et *Pall Mall Gazette* révéla les orgies sodomistes de lors Malwitch ; le journal citait des noms et des adresses, si bien qu'il fallut au gentilhomme son titre de pair d'Angleterre et sa gloire de savant pour ne pas se voir trainé au Banc de la Reine. » (Jean-Louis Dubut de Laforest, *L'homme de joie. Mœurs parisiennes et étrangères*, Paris, Dentu, 1889, p. 317-318). Il est à noter que le « Banc de la reine » est mentionné dans la version originale du « Cas de Lady Warsmouth ». Pour des détails sur le personnage de Malwitch cf. Marie-France David de Palacio, *Reviviscences romaines : la latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Berne, Peter Lang, 2005, p. 310 sqq.



lui-même fixés, Dubut de Laforest réemploiera très largement des œuvres déjà publiées pour achever la saga des *Derniers scandales de Paris*<sup>283</sup>.

---

<sup>283</sup> François Salaün détaille minutieusement ces reprises, sensibles à partir du quinzième volume de la saga cf. *op. cit.*, p. 193-197.

## CHAPITRE 2 — DU BON USAGE DES CONFESSIONS DES INVERTIS

[...] Le vrai, s'il est dit à temps, à qui il le faut, et par celui qui en est à la fois le détenteur et le responsable, guérit.<sup>284</sup>

L'une des plus célèbres confessions d'homosexuels est publiée en 1896 au sein d'un ouvrage de psychopathologie du docteur Georges Saint-Paul (qui utilise le pseudonyme de Laupts)<sup>285</sup> sous le titre doublement significatif de « Roman d'un inversi-né ». Doublement significatif puisque d'une part le terme d'« inversi-né » annonce, mieux qu'un terme plus populaire (mettons : pédéraste), une vision scientifique du sujet en reprenant une catégorie de comportement précise explorée à la suite du document, tandis que d'autre part l'appellation « Roman » tend à signifier l'inclusion de la sphère littéraire dans la démarche expérimentale<sup>286</sup>. Et pour cause, cette biographie-confession d'un jeune italien de 23 ans a été envoyée à Émile Zola qui, conscient des difficultés à publier ce genre de document pour un homme de lettre, jugea opportun, après l'avoir longtemps conservée à l'abri des regards, de la

---

<sup>284</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1994-1997 [1976-1984], 3 tomes. *La volonté de savoir* [tome 1], 1994, p. 90.

<sup>285</sup> D<sup>r</sup> Laupts (pseud. de Georges Saint-Paul), *Tares et poisons. Perversions et perversités sexuelles. Une enquête médicale sur l'inversion. Notes et documents. Le roman d'un inversi-né. Le procès Wilde. La guérison et la prophylaxie de l'inversion*, Paris, G. Carré, 1896.

<sup>286</sup> On pourrait avancer que la formulation rappelle tacitement une titrologie canonique courant du *Roman de Renart* au *Roman d'un Spahi* (1881) de Pierre Loti.

transmettre à un représentant de l'autorité médicale<sup>287</sup>. Il confie donc le texte à Saint-Paul en 1893, puis il s'associe à l'entreprise en autorisant la publication d'une lettre-préface datée du 25 juin 1895 en tête de l'ouvrage :

Je ne trouve aucun mal, au contraire, à ce que vous publiiez « le Roman d'un inverti », et je suis très heureux que vous puissiez faire, à titre de savant, ce qu'un simple écrivain comme moi n'a point osé.<sup>288</sup>

Cette confiance ne fut pourtant pas immédiate. Les vellétés éditoriales – Storck, l'éditeur pressenti pour la publication se retire finalement du projet – ont pu semer le doute dans l'esprit de Zola qui émettait des restrictions dans une lettre du 18 juillet 1895 :

À Georges Saint-Paul,  
Cher monsieur,

Je crois qu'il ne faut pas passer outre aux inquiétudes de l'éditeur, car il serait désastreux que quelque ennui arrivât. Pour mon compte, je ne suis pas d'avis de trouver un éditeur quand même. Mais je serai fort heureux de garder le manuscrit de l'ouvrage, dans les conditions où vous me l'offrez, et avec la pensée qu'il pourra être utilisé un jour.  
Cordialement à vous.<sup>289</sup>

L'adhésion des éditeurs et du préfacier au projet du docteur Saint-Paul n'est pas immédiate, ce qui explique sans doute qu'il entoure cette publications de quelques précautions.

---

<sup>287</sup> Philippe Lejeune donne de précieuses informations contextuelles sur cette coopération entre Zola et Saint-Paul. Cf. « Autobiographie et homosexualité en France au XIX<sup>ème</sup> siècle », *Romantisme*, v. 56, 1987, p. 87.

<sup>288</sup> D<sup>r</sup> Laupats, *Tares et poisons...*, *op. cit.*, p. 1. [préface de Zola]. En réalité la correspondance fait état d'une série de précautions quant aux conditions éditoriales prises par Zola qui contredisent l'apparente facilité avec laquelle il autorise la préface : « À Georges Saint-Paul, Paris, le 3 mai 1895

Cher monsieur,

Je ne veux retirer aucun bénéfice matériel de la publication du Roman d'un inverti, et sur ce point je désire que vous soyez seul à traiter l'affaire. D'autre part, pour des motifs d'ordre littéraire, je désire que mon nom ne figure pas sur la couverture ; ou du moins je consens seulement à ce qu'on mette : « Avec une préface d'Émile Zola ». Et cette préface ne peut être qu'une lettre que je vous adresserai personnellement, lettre assez courte, dans laquelle je vous conterai simplement l'histoire du manuscrit que je vous ai remis, en le jugeant brièvement à mon point de vue. Ce serait donc à vous d'écrire le morceau de résistance, morceau que je vois tout scientifique.

Avant d'écrire à M. Storck pour lui dire ces choses, j'ai voulu vous consulter. Si donc nous sommes d'accord, veuillez me le dire, et je lui écrirai. Cordialement à vous. » (*Correspondance Zola*, t. VIII, Montréal, Presses Universitaires de Montréal / Éditions du CNRS, 1991, p. 216-217, lettre 194).

<sup>289</sup> *Correspondance Zola*, *op. cit.*, p. 240, lettre 225. Saint-Paul répondra aussitôt : « J'ai reçu de M. Storck une nouvelle lettre spontanée me priant d'attendre encore un peu avant de « classer » cette affaire. [...] » (*Ibid.*, p. 240, note 2, lettre du 22 juillet 1895, coll. Dr F. Emile-Zola).

## 1.1 — Cryptographie et caviardage

Dans le texte rédigé en guise d'introduction de la confession, le docteur Saint-Paul admet, supposant la possibilité d'un lectorat dépassant la sphère restreinte des confrères érudits, avoir transcrit certains passages en latin. C'est une pratique de longue date dans les écrits médicaux, mais désormais quelque peu compassée. En 1897, Raffalovich se moque du procédé de Saint-Paul (clairement ciblé par le propos) dans une note discrète du volume 17 des *Archives de l'anthropologie criminelle* :

(3) Avec certains passages en latin. Cette précaution rappelant la *psychopathia sexualis* de Krafft-Ebing est parfois poussée trop loin et produit quelquefois un effet plus choquant que le français n'aurait pu le faire. Krafft-Ebing réserve le latin pour les passages obscènes et non pas pour les détails voluptueux. C'est une petite nuance.<sup>290</sup>

Raffalovich suppose sans doute que le latin met en exergue les passages du texte particulièrement croustillants, attise la curiosité plus qu'il ne la confond<sup>291</sup>. Ajoutons que cette utilisation du latin soulève une certaine ambiguïté. Saint-Paul anticipe la réaction négative d'un lectorat potentiellement corruptible par le discours sur la perversion et présume une méconnaissance du latin. La volonté de participer à l'éducation populaire sur la question de l'homosexualité semble compromise par un certain élitisme et une certaine pruderie. On peut donc supposer que la sélection des informations varie selon les supports éditoriaux. Cependant, une brève étude de la prépublication de la confession à partir du tome 9 de ces mêmes *Archives* (1894) montre que cette sélection est parfois incohérente. De manière tout à fait caractéristique, le premier passage latinisé dans la version monographique du « Roman d'un inverti-né » (1')<sup>292</sup> apparaissait en version française dans les *Archives*, revue sans doute

---

<sup>290</sup> Marc-André Raffalovich, « Notes et documents de psychologie normale et pathologique (suite) », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 12, 1897, p. 199. Cette pique de Raffalovich est relevée par Pierre Cardon, *op. cit.*, p. 189. Pour la clarté de l'exposé, cette citation et les suivantes sont précédées d'un chiffre en gras renvoyant au bilan *infra*, p. 133.

<sup>291</sup> Jean-Paul Aron et Roger Kempf font cette même remarque à propos d'un passage trouvé chez le D<sup>r</sup> Tardieu : « *Qui manustupro dediti sunt casse-poitrine appellatur. Cognomine pompeurs de dard sive de nœud (id est turpissima penis significatio) designantur qui labia et osculta obscenis blanditiis praebent. Fædissimum tamen et singulare genus libidinosorum vivido colore exprimit appellatio renifleurs ...* » (Ambroise Tardieu, *op. cit.*, p. 123). Dans cet extrait, plus encore que chez Saint-Paul, l'usage du latin semble correspondre davantage à un aveu d'impuissance à dire qu'à un artifice véritablement utile : « Ainsi, loin d'empêcher la lecture, le latin, ici, la dramatise. Changer de plume, renoncer un instant au français, n'est-ce pas une manière de souligner la défection du médecin ? » (Jean-Paul Aron et Roger Kempf, *Le pénis et la démoralisation de l'occident*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1978, p. 58).

<sup>292</sup> Le voici *in extenso* : « (1') Eum rogavi ut mihi inguen suum ostenderet, ut viderum an tam ingens pulchrumque esset quam diceret. Primum noluit, sed, quum pollicitus sum nihil de eo me dicturum esse, bracas

destinée à un public de spécialistes mieux préparés à une lecture scientifique des contenus jugés obscènes :

(1) Je le priaï de me montrer son membre pour me persuader s'il était aussi grand et beau qu'il le disait. Il ne voulait pas au commencement mais enfin après m'avoir fait promettre de ne rien dire à personne il ouvrit sa culotte et se montra entièrement dans un état d'érection que mes discours avait [*sic*] provoqué. Il s'approcha de mon petit lit dans lequel j'étais haletant de désir et de honte. Je n'avais jamais vu le membre d'une grande personne et j'en fus tellement saisi que je ne pus articuler une seule parole. Poussé par je de [*sic*] sais quelle force et quel désir inné je le saisis avec ma main droite et le frottait fortement en bégayant « comme il est beau, comme il est beau ! » J'avais un désir furieux de faire quelque chose de ce membre qui m'emplissait toute la main et je désirais ardemment avoir dans mon corps un trou par où pouvoir faire entrer dans ma personne ce qui formait le but de tous mes désirs.<sup>293</sup>

On peut admettre, à la lecture de ce passage, que le docteur ait souhaité dissimuler un contenu explicite au lecteur néophyte. Et pourtant, dans la suite de la confession (tome 10 des *Archives*, 1895), un passage (2) est purement et simplement caviardé, avec cette seule explication en note : « pour des raisons que nos lecteurs comprendrons nous sommes obligés de supprimer de nombreux passages »<sup>294</sup>. Le lecteur de la revue, *a priori* averti, a toutes les raisons d'être déconcerté par la pratique, d'autant plus que le passage en question apparaîtra dans la monographie, en latin cette fois :

(2') Hoc parvum momentum mihi saeculum visum est, et quum sentivi eum propre me in stratis calidis, medium eum complexus sum, ardentem palpabam et osculabar, fere clamorem reddens prae gaudio ac volutate. Se praebuit vehementissime amantem, et repente nudi unum corpus faciebamus, nos arctissime amplexi. Nunquam credidissem tanta voluptate perfrui posse. Linguae nostrae jungebantur in oribus, tanto amplexu tenebamur ut vix respirare possemus. Manibus perlustrabam hox pulchrum corpus tam exoptatum, hoc caput lepidum et virile quod mei capitis tam dissimile erat. Tandem voluptates nostrea finem habuerunt. Permansimus diu complexi, blanditias et dulces

---

aperuit illudque mihi ostendit erectum, quae quidem erectio ex verbis meis evenerat. Accessit ad lectulum in quo juciebam libidine et pudore anhelans. Nunquam videram inguen adulti viri, et tam commotus fui ut ne verbum quidem proferre potuerim. Nescio qua vi, qua cupiditate innata impulsus, illud dextra prehendi, multumque fricabam, dicens : “Quam pulchrum est ! Quam pulchrum” Furiosa cupidine ardebam ut aliquid facerem ex hoc inguine quod dextram totam implebat, acriterque cupiebam in corpore meo foramen esse quo in me posset introduci quod tam rehementer appetebam. » D<sup>r</sup> Laupt, *Tares et poisons...*, *op. cit.*, p. 56-57. Une note précise avant le passage : « Les lecteurs comprendront aisément les raisons qui m'ont obligé à mettre en latin certains passages écrits en français dans le document. » (*Ibid.*).

<sup>293</sup> D<sup>r</sup> Laupt, « Enquête sur l'inversion sexuelle. Réponses (1). Le roman d'un inverti. II Enfance. — Premières déviations. », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 9, 1894, p. 372.

<sup>294</sup> D<sup>r</sup> Laupt, « Le roman d'un inverti. III Enfance. — Premiers actes », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 10, 1895, p. 131.

sermones accipientes et reddentes. « Nunquam tantam voluptatem cepi cum muliere, inquit, oscula blanditiaequae earum non sunt nec tam calida nec tam amantia. »<sup>295</sup>

Le contenu est sans doute voluptueux, mais au regard du passage relatant la masturbation (1) on ne peut guère en soupçonner l'obscénité, il n'y a donc aucune raison logique à ce qu'il ait été supprimé dans les *Archives* (2). L'incohérence de Saint-Paul dans l'évaluation morale de la confession est difficilement explicable. Nous nous contenterons de remarquer que la censure illogique dans les *Archives* est uniformisée par le recourt au latin dans l'édition de 1896, puis dans la réédition de 1910. Cette utilisation uniforme du latin nous engage cependant à considérer la pertinence de la critique de Raffalovich (3) qui préconise d'observer une nuance entre l'obscène et le voluptueux.

Pour la clarté du propos, voici un bilan des choix éditoriaux de Saint-Paul:

- *Archives* tome 9 (1894) : passage d'ordre obscène (1) en français.
- *Archives* tome 10 (1895) : passage tendant au voluptueux (2) caviardé avec une note justificative.
- *Tares et Poisons* (1896) : Passage (1') en latin avec une note justificative, passage (2') en latin.
- *Archives* tome 12 (1897) : Note (3) de Raffalovich sur le latin et sur la différence entre l'obscène et le voluptueux.
- *L'homosexualité et les types homosexuels* (1910) : les choix sont identiques à ceux de *Tares et poisons*.

## 1.2 — Pseudonymie

---

<sup>295</sup> D<sup>r</sup> Lauphs, *Tares et poisons. Perversions et perversités sexuelles*, op. cit., p. 66-67 L'extrait est repris tel quel dans la réédition augmentée de l'ouvrage, *L'homosexualité et les types homosexuels*, Paris, Vigot Frères, 1910, p. 66-67. En voici la traduction : « Ce bref instant me parut un siècle, et comme je le sentis près de moi dans les draps chauds, je l'étreignis par la taille, le caressai et le baisai, laissant aller un cri de joie et de plaisir. Passionné, il s'approcha avec emportement, et nus, nous ne faisons soudainement qu'un seul corps ; et de nous embrasser avec la plus grande ferveur. Jamais je n'aurais cru pouvoir jouir si complètement d'une telle volupté. Nos langues se joignaient dans nos bouches, une telle étreinte nous tenait que nous pouvions difficilement respirer. De mes mains j'explorais ce beau corps tellement désiré, sa tête gracieuse et virile qui était si différente de ma tête. Finalement nos plaisirs trouvèrent une fin. Nous demeurâmes longtemps dans les bras l'un de l'autre, recevant et rendant des caresses et de douces paroles. "Jamais je n'ai reçu tant de plaisir avec une femme, dit-il, leurs baisers et leurs caresses ne sont ni aussi chaudes ni aussi aimantes". » (La traduction est de Clément Auger, que je remercie vivement). Le passage initial dans les *Archives* : « Ces quelques secondent me parurent un siècle et lorsque je le sentis se glisser près de moi dans la chaleur des draps, je le saisis à bras le corps..... "Je n'ai jamais autant joui avec une femme, me dit-il, et leurs baisers et leurs caresses ne sont pas si chauds et passionnés". » (*Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 10, 1895, p. 131).

L'usage d'un pseudonyme – l'anacyclique assez transparent de « Laupts » – peut apparaître comme une autre précaution curieuse. Ce choix semble à nouveau indiquer qu'il est nécessaire de se prémunir d'un risque inhérent à l'étude de l'inversion, bien que cette précaution se justifie davantage dans un contexte fictionnel que dans un discours scientifique<sup>296</sup>. Il est à noter que des pseudonymes ont été utilisés par deux grands précurseurs allemands de l'émancipation homosexuelle : Karl Heinrich Ulrichs (pseudonyme Numa Numantius) et Eugen Wilhelm (pseudonyme Numa Praetorius, en hommage au premier). Mais ces deux spécialistes des questions de droit, eux-mêmes homosexuels, avaient des revendications autrement plus gênantes que celles du Docteur Saint-Paul qui s'estime être malgré tout un précurseur. À sa décharge cependant, il faut noter qu'il existe un précédent de procès intenté contre un ouvrage médical traitant le sujet. Saint-Paul avait connaissance de ces faits comme en témoigne un article tardif des *Archives* :

Ce n'était pas, pour un Français, un faible mérite que d'étudier le problème de l'homosexualité, à cette époque où la traduction de l'œuvre de Krafft-Ebing était ignorée de tous, hormis de quelques psychologues, où, pour avoir publié Moll, un éditeur était traîné devant les tribunaux !<sup>297</sup>

Le 13 juillet 1893, l'éditeur parisien Georges Carré est poursuivi par le Ministère public sur plainte de la « Ligue contre la licence des rues » (créée par le sénateur René Béranger) pour « outrage public aux bonnes mœurs » en raison de la publication d'une traduction des *Perversions de l'instinct génésique. Étude sur l'inversion sexuelle basée sur des documents officiels* du docteur allemand Albert Moll. L'avocat de la défense affirmera la scientificité de l'ouvrage, argument qui permettra à l'accusé d'être relaxé. Sachant l'issue du procès favorable à la défense, on peut relativiser le risque pris par Saint-Paul.

Compte tenu d'un danger moindre, les raisons d'un usage du pseudonyme sont peut-être à chercher ailleurs. Est-ce un plaisir de la mise en scène ? L'utilisation d'un second pseudonyme, Espé de Metz, destiné à des publications de fiction ou sur la question du colonialisme, tendrait à le démontrer. Quoi qu'il en soit, le médecin parvient à tirer avantage de ce jeu identitaire. Il annonce dans la note d'intention introduisant la publication dans les *Archives* de la confession du jeune « inverti-né » qu'il poursuivra une « enquête sur le langage

---

<sup>296</sup> On peut remarquer à l'appui de cet argument que Saint-Paul publia ses premiers travaux sur le « langage intérieur » sous son véritable patronyme.

<sup>297</sup> D<sup>r</sup> Laupts, « En souvenir d'Émile Zola », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 22, 1907, p. 832.

intérieur [...] afin de compléter les résultats si intéressants obtenus par le D<sup>f</sup> Georges Saint-Paul »<sup>298</sup>, c'est-à-dire ses propres travaux dont il s'auto-félicite au passage.

### 1.3 — Construction du discours d'autorité

Toutes les mesures de précaution jugées utiles à la publication du « Roman d'un inverti-né » signalent le caractère unique de ce document : il nous est véritablement présenté comme un matériau scientifique de grande valeur. Le docteur et l'écrivain travaillent donc de pair à la rationalisation de cette précieuse parole. Ils tentent d'en délimiter les contours, d'en déduire des principes comportements, chacun avec ses repères intellectuels, mais avec une foi commune dans la démarche expérimentale<sup>299</sup> et dans la fiabilité du témoignage. Le docteur écrit :

[...] ce roman d'un inverti a [...] le mérite d'être une histoire *vraie, entièrement authentique*, comme nous en avons la preuve formelle, comme suffirait en dehors d'elle à le prouver le cri de douleur [...] poussé de temps à autre par l'auteur de ces lignes [...]<sup>300</sup>

La souffrance comme preuve d'authenticité, le discours compassionnel comme baume. Le point de vue de Zola dans la préface est en parfaite symbiose avec l'idéologie du médecin :

Ensuite j'aurais été dûment condamné pour n'avoir vu, dans l'affaire, qu'une spéculation basse sur les plus répugnants instincts. Et quel clameur, si je m'étais permis de dire qu'aucun sujet n'est plus sérieux ni plus triste, qu'il y a là une plaie beaucoup plus fréquente et profonde qu'on n'affecte de le croire, et que le mieux, pour guérir les plaies, est encore de les étudier, de les montrer et de les soigner !<sup>301</sup>

---

<sup>298</sup> D<sup>f</sup> Laupt, « Notes et documents de psychologie normale et pathologique », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 8, 1893, p. 105-106.

<sup>299</sup> Zola prône très clairement la méthodologie expérimentale appliquée à la littérature jusqu'à supposer la possibilité d'établir une science littéraire qui permettrait d'appréhender les comportements humains dans le milieu : « Puisque la médecine, qui était un art, devient une science, pourquoi la littérature elle-même ne deviendrait-elle pas une science, grâce à la méthode expérimentale ? Il faut remarquer que tout se tient, que si le terrain du médecin expérimentateur est le corps de l'homme dans les phénomènes de ses organes, à l'état normal et à l'état pathologique, notre terrain à nous est également le corps de l'homme dans ses phénomènes cérébraux et sensuels, à l'état sain et à l'état morbide. » (Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1881 [cinquième édition], p. 30).

<sup>300</sup> D<sup>f</sup> Laupt, *Tares et poisons*, op. cit., p. 96 [souligné par l'auteur].

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 2.



Au moment d'affirmer, pour des raisons humaines et intellectuelles, la nécessité d'une investigation scientifique à propos d'homosexualité, Zola prend la mesure des éventuelles complications juridiques induites par une libération de la parole sur le sujet. Le conditionnel – « Et quelle clameur, si je m'étais permis » – est une précaution oratoire indispensable à l'écrivain pour formuler les mêmes arguments topiques que Saint-Paul : le phénomène est fréquent donc digne d'intérêt, le sujet est triste et douloureux donc digne de compassion, il s'agit d'une plaie donc il y a un remède. Ces arguments topiques seront utilisés à l'envi dans le discours médical fin-de-siècle, traduisant une révolution dans la prise en compte de ce qui demeure malgré tout un problème : il s'agissait auparavant d'utiliser l'expertise médicale pour exhumer la preuve physiques des actes sexuels condamnables, on cherche dorénavant à comprendre les mécanismes psychiques pour soigner, achevant de minimiser l'utilité de la justice pour cette question de mœurs. Dans la coopération entre Saint-Paul et Zola le document, preuve littéraire, est utilisé pour poser un diagnostic : le recours à la Justice est inutile. Mais le rôle de la littérature demeure annexe dans cette affaire et, compte tenu du contexte dans lequel il évolue, l'inquiétude de Zola est légitime<sup>302</sup>. Une déclaration du sénateur Béranger, au moment de la présentation de sa loi sur la prostitution et les outrages aux bonnes mœurs déposée en 1894 (peu avant la lettre-préface de Zola), donne un bon aperçu des enjeux qui sont soulevés autour de la question des mœurs :

Les mauvaises mœurs avilissent les caractères, dégradent l'esprit, abaissent le niveau intellectuel et moral d'un peuple. Elles sont le dissolvant le plus funeste de la famille, l'agent le plus actif des situations irrégulières, des naissances irrégulières, des naissances illégitimes, des existences sans travail et sans règle, principal aliment de la criminalité. Si, par exemple, elles arrivent à la longue à pénétrer les couches profondes et saines où circule la sève même du peuple, elles risquent de l'atteindre dans sa virilité, dans son activité, dans sa santé même et jusque dans les sources de sa fécondité. C'est par la ruine des mœurs qu'ont commencé la plupart des décadences.<sup>303</sup>

Il n'était sans doute pas aisé d'évoquer ce qu'on qualifia souvent d'« amours stériles » dans un contexte où l'argumentaire d'un promoteur de la moralité s'arrimait aux politiques familialistes encourageant la natalité. Par ailleurs, en cette fin de siècle, l'outrage aux bonnes

---

<sup>302</sup> Saint-Paul doute pourtant de la réalité de cette inquiétude : « Je ne pense pas que la crainte de la critique ait arrêté Zola. La peur de la critique ! mauvaise raison pour un homme d'un tel courage et doué d'autant de combativité ! » (D<sup>r</sup> Lauphs, « En souvenir d'Émile Zola », *art. cit.*, p. 834). Il réfute également l'idée de raisons institutionnelles : « On conçoit sans peine que le fait de s'occuper de l'inversion — de l'inversion qui de nos jours s'étend et fait boule de neige en Allemagne — eût tué net la plus solide des candidatures à l'Académie. Mais je crois que, loin d'arrêter Zola, cette considération l'eût poussé à entreprendre la lutte. » (*ibid.*, p. 836).

<sup>303</sup> *Journal officiel. Documents parlementaires. Sénat*, annexe n° 81, p. 122 document cité par Gisèle Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>ème</sup>-XXI<sup>ème</sup> siècle)*, Paris, Seuil, 2011, p. 382.

mœurs, dont le rôle est de réguler la diffusion publique des images et des discours – il se différencie de l'outrage public à la pudeur qui sanctionne les actes<sup>304</sup> –, condamne de plus en plus régulièrement les œuvres naturalistes et décadentes bien que les peines soient légères<sup>305</sup>. La renommée du chef de file du naturalisme le préserverait-elle d'un procès, ou jouerait-elle en sa défaveur ? Nous ne saurions trancher avec certitude, mais l'argument suffit à Zola pour se justifier de l'allure assez timide de son engagement.

#### ***1.4 — Valeur commune de la méthodologie expérimentale***

Parler du rôle annexe de la littérature, de la timidité de l'engagement de Zola, c'est aussi indiquer un différentiel important entre le rôle assigné au naturalisme dans la théorie, et la réalité observable dans les réalisations pratiques. Zola s'inspire de la méthodologie expérimentale, par l'intermédiaire de la figure de Claude Bernard, pour annoncer prophétiquement le champ d'investigation des passions comme le domaine réservé de ce que serait le roman expérimental. La connaissance de ces passions et des lois morales qui les gouvernent permettrait d'assurer scientifiquement la régulation des comportements :

Nous sommes, en un mot, des moralistes expérimentateurs, montrant par l'expérience de quelle façon se comporte une passion dans un milieu social. Le jour où nous tiendrons le mécanisme de cette passion, on pourra la traiter et la réduire, ou tout au moins la rendre la plus inoffensive possible. Et voilà où se trouvent l'utilité pratique et la haute morale de nos œuvres naturalistes, qui expérimentent sur l'homme, qui démontent et remontent pièce à pièce la machine humaine, pour la faire fonctionner sous l'influence des milieux. Quand les temps auront marché, quand on possèdera les lois, il n'y aura plus qu'à agir sur les individus et sur les milieux, si l'on veut arriver au meilleur état social.<sup>306</sup>

La notion de « milieu » retombe souvent sous la plume de Zola qui garde peut-être à l'esprit la méthode balzacienne, semble à la fois séduisante par l'esprit de système qui

---

<sup>304</sup> « L'outrage aux bonnes mœurs punissait le fait d'être l'auteur, le distributeur, le propagateur de signes, détachables de leur contexte immédiat, censés éveiller les sens et les pulsions d'autrui. En effet, à la différence de l'outrage public à la pudeur, dans lequel les auteurs des infractions devaient être présents face au public, dans l'outrage aux bonnes mœurs c'est précisément cette présence qui faisait défaut et qui rendait le message reproductible à l'identique dans de multiples circonstances. » (Marcela Iacob, *Par le trou de la serrure. Une histoire de la pudeur publique XIX-XXI<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Fayard, coll. « Histoire de la pensée », 2008, p. 50)

<sup>305</sup> Pour un panorama des peines appliquées Cf. **annexe C p. 490**.

<sup>306</sup> Émile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit. p. 24.

l'anime, et commode par l'extensibilité de son application<sup>307</sup>. Le roman serait la modélisation expérimentale de la passion individuelle prise dans le milieu devenu prédominant, à charge pour le romancier d'identifier les lois régissant ces interactions. Le milieu est-il une violence pour l'individu ? Oui, dès lors que l'individu s'en trouve isolé et qu'il s'affranchit de l'organisation générale (c'est la thèse décadente de Bourget, de la société vue comme un organisme qui se délite en ses constituants individualisés). Zola postule donc qu'une harmonie est à trouver entre les passions et le milieu. Cependant, s'agissant d'homosexualité, l'écrivain affirme, dans un mouvement idéologique qui ne doit rien à la méthode expérimentale (puisqu'il n'a finalement fait qu'effleurer le sujet), que l'harmonie n'est pas possible. Il s'agit, certes, d'un drame individuel qui mérite qu'on s'y intéresse, mais il n'en demeure pas moins un fléau social dont il convient de mesurer les dangers :

[...] tout ce qui touche au sexe, touche à la vie sociale elle-même. Un inverti est un désorganisateur de la famille, de la nation, de l'humanité. L'homme et la femme ne sont certainement ici-bas que pour faire des enfants, et ils tuent la vie le jour où ils ne font plus ce qu'il faut pour en faire.<sup>308</sup>

Zola défend ce qu'il considère utile à la cohésion sociale, invalidant toute aspiration à la liberté sexuelle individuelle : qualitativement, son opinion diffère finalement très peu de celle de Béranger. Ce dont on ne s'étonnera pas outre mesure, tant cette opinion est partagée par les intellectuels de la période. Ce qui continue de nous sembler étrange, en revanche, c'est que l'homosexualité n'ait pas motivé d'œuvre à part entière dans le cycle des Rougon-Macquart.

### ***1.5 — La « répulsion instinctive » de Zola : trouble anecdotique ?***

Le confessé ne s'était pas trompé sur le projet zolien et son choix de confier le document à Zola n'avait rien d'anodin :

---

<sup>307</sup> Armand de Quatrefages (1810-1892) introduisant la notion en anthropologie écrit : « Depuis que j'ai eu l'honneur de monter dans cette chaire, j'ai cherché à montrer que le mot de milieu doit être pris dans une acception extrêmement large. Les conditions d'existence ne résultent pas uniquement du monde matériel et physique. Les institutions, les lois, la religion même en font partie [...]. Le milieu est l'ensemble des conditions ou des influences quelconques, physiques, morales ou intellectuelles qui peuvent agir sur les êtres organisés. » (*La Revue des Cours scientifiques*, n°43, 26 septembre 1868, p. 690 cité par Pierre Citti, *Contre la décadence*, Paris, PUF, 1987, p. 23).

<sup>308</sup> D<sup>r</sup> Lauppts, *Tares et poisons* [Préface de Zola], *op. cit.*, p. 4.

C'est à vous, Monsieur, qui êtes le plus grand romancier de notre temps, et qui, avec l'œil du savant et de l'artiste, saisissez et peignez si puissamment *tous* les travers, *toutes* les hontes, *toutes* les maladies, qui affligent l'humanité, que j'envoie ces *documents humains* si recherchés par les lettrés de notre époque.<sup>309</sup>

Le jeune italien est certain de la valeur du document qu'il produit, confiant quant à son utilité pour l'écrivain de *toutes* les passions humaines. Zola, lorsqu'il dit sa conscience de l'absolue nécessité de parler du sujet et qu'il ne passe finalement pas au crible expérimental du roman, est dans une grande contradiction. Si la « passion » homosexuelle est réellement jugée dangereuse, le refus d'en décrypter les mécanismes à travers la fiction est d'autant plus contradictoire. Saint-Paul lui-même remarque que « Zola [...], malgré tout son entourage, n'osa pas aborder le sujet, bien qu'il fût documenté et qu'il s'y intéressât »<sup>310</sup>, et le questionne à ce propos. La réponse de Zola est évasive. Le docteur avance alors une hypothèse : l'écrivain, qui ne fut que tardivement renseigné et documenté sur l'homosexualité, n'a pas eu la possibilité d'en intégrer les enjeux dans l'harmonie architecturale des Rougon Macquart, composée de longue date. Elle nous paraît peu convaincante. En effet, Baptiste, personnage secondaire de *La Curée* (roman du début du cycle) est homosexuel ; le sujet, traité aux prémisses de son travail, aurait pu être approfondi. Cependant, sans le souhaiter véritablement, le docteur propose une autre explication :

La vue et surtout le contact des invertis étaient désagréables à Zola. « J'en ai rencontré dans le monde, me dit-il un jour, et j'éprouve à leur serrer la main une répulsion instinctive que j'ai quelque peine à dominer. »<sup>311</sup>

Malgré son allure anecdotique l'hypothèse de cette « répulsion instinctive » semble, hélas, la plus vraisemblable. La contradiction dont nous parlons plus haut est bien là : l'intellection engage à la compassion, engage à la prise de position, mais le corps veut fuir. L'assertion du docteur Saint-Paul n'étant pas vérifiable, et l'analyse comportementale sortant très nettement de notre champ de compétence, la réflexion ne peut guère aller plus loin. Clôturons là, sur une pensée non conformiste de Guy Hocquenghem mais néanmoins évocatrice :

L'échange entre un « pédé » et un individu qui se considère comme normal naît de la tension que suscite aussitôt l'interrogation du « normal » : est-ce qu'il me désire ? comme si l'homosexuel ne choisissait jamais son objet, et que tout individu du sexe masculin

---

<sup>309</sup> D<sup>f</sup> Laupts, « Confessions d'un inverti-né – Adresse à M. Zola », *ibid.*, p. 47. Souligné par le confesseur.

<sup>310</sup> D<sup>f</sup> Laupts, *L'homosexualité et les types homosexuels*, *op. cit.*, p. 414.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 431

était encore assez bon pour lui. Il y a une sexualisation spontanée de tout rapport avec un homosexuel.<sup>312</sup>

## 1.6 — Où en parle-t-on ? Le personnage de Baptiste dans *La Curée*

Bien qu'il soit peu présent dans l'intrigue et peu fouillé, le personnage de Baptiste est l'occasion pour Zola d'exprimer quelques points de vue qui peuvent intéresser notre analyse. C'est également l'œuvre dans laquelle le lecteur commun (et notamment le confessé, qui en connaît l'existence) trouve la mention la plus explicite de l'homosexualité. Un relevé succinct des éléments relatifs à l'homosexualité, permet d'établir une ligne de pensée directrice. Baptiste est d'abord décrit comme un personnage circonspect jusqu'au mystère. Le premier portrait du personnage, au début du roman, le décrit comme un observateur discret de l'économie libidinale bourgeoise, métaphoriquement désigné comme un eunuque au milieu des débordements décadents :

Et derrière elle [Renée], au bord de l'ombre, dominant de sa haute taille la table en désordre et les convives pâmés, Baptiste se tenait debout, la chair blanche, la mine grave, l'attitude dédaigneuse d'un laquais qui a repu ses maîtres. Lui seul, dans l'air chargé d'ivresse, sous les clartés crues du lustre qui jaunissaient, restait correct, avec sa chaîne d'argent au cou, ses yeux froids où la vue des épaules de femmes ne mettait pas une flamme, son air d'eunuque servant des Parisiens de la décadence et gardant sa dignité.<sup>313</sup>

Seul témoin des amours illicites entre Renée et son beau-fils Maxime, Baptiste devient le gardien d'un secret. L'enjeu est alors pour Renée d'évaluer sa capacité à garder le silence, silence dépendant de son degré de moralité. Pour cette raison, son indifférence aux femmes est sujet d'inquiétude<sup>314</sup> et motive les questions auxquelles, au hasard d'une conversation avec une femme de chambre, des réponses finissent par être apportées :

— *Eh bien ! vous vous rappelez ses grands airs de dignité, ses regards dédaigneux, vous m'en parliez vous-même... Tout ça, c'était de la comédie... Il n'aimait pas les femmes, il ne descendait jamais à l'office, quand nous y étions ; et même, je puis le répéter maintenant, il prétendait que c'était dégoûtant au salon, à cause des robes décolletées... Je crois bien, qu'il n'aimait pas les femmes !...*

Et elle se pencha à l'oreille de Renée, elle la fit rougir, tout en gardant elle-même son honnête placidité.

---

<sup>312</sup> Guy Hocquenghem, *Le Désir homosexuel*, Paris, Fayard, 2000 [1972], p. 32.

<sup>313</sup> Émile Zola, *La Curée*, Paris, Lacroix, Verboeckhoven & C<sup>ie</sup>, 1972 [1871], p. 43.

<sup>314</sup> Cf. *ibid.*, p. 214 puis p. 249-250.

— *Quand le nouveau garçon d'écurie, continua-t-elle, eut tout appris à monsieur, monsieur préféra chasser Baptiste que de l'envoyer en justice. Il paraît que ces vilaines choses se passaient depuis des années dans les écuries... Et dire que ce grand escogriffe avait l'air d'aimer les chevaux ! C'était les palefreniers qu'il aimait.*<sup>315</sup>

En contexte, l'homosexualité est donc étudiée comme une forme du secret sexuel, nécessairement honteux, faisant pendant à la relation entre Renée et Maxime. Les mots du sexe ne sont prononcés qu'à voix basse, ils se glissent à l'oreille, et le lecteur n'est pas convié à connaître les raisons de « ces vilaines choses ».

### ***1.7 — La construction des stéréotypes est inhérente à toute classification***

Au moment de la parution de *La Curée*, nous sommes donc très loin du point de vue présenté dans la préface de *Tares et poisons*. Cependant, même dans cette préface, Zola ne donne qu'un contenu vulgarisé au concept d'inversion, contenu qui recoupe très exactement les connaissances médicales de Saint-Paul, trop exactement pour que nous supposions une véritable enquête de sa part. Il écrit :

L'incertitude peut commencer au simple aspect physique, aux grandes lignes du caractère : l'homme efféminé, délicat, lâche ; la femme masculine, violente, sans tendresse. Et elle va jusqu'à la monstruosité constatée, l'hermaphrodisme des organes, les sentiments et les passions contre nature. Certes, la morale et la justice ont raison d'intervenir, puisqu'elles ont la garde de la paix publique. Mais de quel droit pourtant, si la volonté est en partie abolie ? On ne condamne pas un bossu de naissance, parce qu'il est bossu. Pourquoi mépriser un homme d'agir en femme, s'il est né femme à demi ?<sup>316</sup>

Plusieurs éléments me paraissent intéressants dans ce développement. Tout d'abord, Zola utilise la théorie scientifique de l'inversion pour donner du crédit (comme ont pu le faire, du reste, certains médecins) au portrait stéréotypé des homosexuels en demi-mâles ou demi-femelles, frappés au sceau de l'incertitude dans l'aspect physique. Le concept même d'inversion empêche de considérer un homme-inverti pleinement virile et une femme-invertie

---

<sup>315</sup> *Ibid.* p. 350-351. Souligné par l'auteur.

<sup>316</sup> D<sup>r</sup> Laupts, *Tares et poisons*, *op. cit.*, p. 3.

pleinement féminine. Les invertis sont comparables au « bossu », affligés d'une tare physique, stigmatisables, mais, et c'est ce que Zola souhaite défendre, même non responsables d'une apparence. Qu'en est-il alors de la dimension morale ? La pensée déterministe engage à considérer la conformation psychique comme indépendante de la volonté – cette conformation s'explique par l'hérédité, le milieu, etc. – et c'est bien autour de cette absence de volonté, qu'en dernière instance, l'inverti est également dédouané de son comportement moral. L'homme inverti ne peut être tenu responsable d'être « efféminé, délicat, lâche », ni la femme invertie d'être « masculine, violente, sans tendresse ». Il est en revanche tout à fait symptomatique que les caractéristiques essentialistes des sexes, appliquées au mauvais sujets, soient lues comme des tares.

La biographie du jeune italien donne les indices nécessaires à sa classification dans les catégories utilisées par Saint-Paul. Son attitude est celle d'un inverti-né féminiforme, type « classique » de l'inverti véritable, celui dont l'inversion est innée et non acquise<sup>317</sup>, celui qui ne se contente pas d'imiter la femme mais qui, n'étant la présence des organes génitaux, se comporte entièrement en femme : « Cet être est une femme ; il l'est physiquement et moralement. »<sup>318</sup> Le docteur oppose cet être de faible constitution à « l'inverti-fort », le « *fémini* ou *paido-phile* » dont l'inversion est acquise par une débauche réitérée qui se transforme en habitude, et reconduit implicitement le modèle hétérosexuel par cette stricte dichotomie :

Autant l'un est foncièrement, entièrement inverti, autant par contre, *au début*, l'autre a moins besoin de l'être. Que disons-nous du personnage auteur de la confession : c'est une femme. Donc ce ne sera presque point de l'inversion pour le jeune sous-officier qui, lui, est bel et bien un homme, d'aller à lui, comme il irait à une femme qu'il fréquente peu [...].<sup>319</sup>

Le désir de l'inverti-né féminiforme le pousse donc logiquement à rechercher la virilité d'un féminiphile, qui est « bel et bien un homme », tandis que le désir de cet homme « ne sera

---

<sup>317</sup> Au début de l'ouvrage Saint-Paul établit en réalité une classification subtile des comportements dans laquelle il décrit la catégorie de l'inverti-né *cérébral* : « Il est né homme, mais tout jeune l'homme l'a séduit, non la femme. C'est ou un prédisposé ou un inverti-né, non plus malformé, difforme, féminiforme, mais un inverti-né *cérébral* si l'on peut désigner par là que *chez lui la tare est purement nerveuse et ne s'accompagne d'aucune caractéristique physique visible.* » (*Ibid.*, p. 13-14. Souligné par l'auteur). Bien qu'il envisage une inversion innée chez un individu de type masculin viril, le contenu objectif de son étude tend à opposer le type inverti-né féminiforme à l'inverti pervers (inversion acquise) paidophile : la confession constitue un chapitre s'opposant à l'étude du cas Oscar Wilde.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 100-101.

presque point de l'inversion » puisque c'est bien la part féminine de l'inverti-né qui l'attire. Il ne semble pas concevable d'imaginer la rencontre de deux « invertis-nés » (deux féminités ?), encore moins, sans doute, celle de deux « invertis forts » (deux masculinités ?!). Cette possibilité occultée, il semble que le plus masculin des deux soit moins victime des diagnostics.

La classification de Saint-Paul est fondamentalement liée à une idéologie masculiniste. L'évaluation psychologique de l'inversion consiste à quantifier la présence de caractéristiques masculines et féminines arbitrairement distribuées selon les préjugés essentialistes. Et ce projet est particulièrement visible dans un document constitué à l'usage des médecins, à partir duquel le diagnostic peut-être posé. Le docteur identifie des caractéristiques masculines ou féminines appliquées aux trois critères d'évaluation que sont l'intelligence, la volonté et le caractère :

- I° *L'intelligence* { Masculine : (analyse, synthèse puissantes ; logique, induction, déduction...) / Féminine : (Finesse, le fait frappe plus que le raisonnement)
- II° *La volonté* { Masculine : (forte, tenace) / Féminine : (à-coups, caprices).
- III° *Le caractère* { Masculin : (netteté et précision des réactions, franchise, instinct belliqueux, instinct constructeur, orgueil) / Féminin : (vanité, coquetterie, mensonge. Mensonges constants chez beaucoup d'invertis-nés féminiformes).<sup>320</sup>

À la lecture de ce document postulant l'opposition entre une droiture masculine et une féminité inconstance, notre diagnostic ne peut-être que le suivant : l'évaluation médicale est altérée par un principe misogyne.

## ***1.8 — La confession est-elle une méthode vicieuse ?***

Le système de la confession, est un dispositif du pouvoir enrayant toute possibilité libératoire de la parole puisqu'il l'oblige ; le confessé étant, de toute évidence, convaincu d'être malade. L'aveu de la maladie lui donne un caractère tangible. Elle est attestée par l'écrit, signée par l'homosexuel et contresignée par le confesseur. Il est nécessaire que le malade souhaite guérir pour que le soignant puisse agir aux mieux :

---

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 289.



Bien entendu, ceux des invertis (et ce sont ordinairement des invertis-nés) qui se complaisent dans leur état, le vantent et l'exagèrent, en mentant selon leur habitude, toutes les félicités qu'ils prétendent en tirer, ceux-là sont naturellement les moins dignes d'intérêt. Au contraire, ceux qui vont trouver le médecin, et, avec une véritable éloquence parfois, viennent lui demander de refaire d'eux des normaux, ceux-là méritent qu'on les examine soigneusement et qu'on cherche dans quelle mesure on peut leur rendre, à défaut de guérison, le calme et la paix [...].<sup>321</sup>

Il ne s'agit absolument pas d'un élan émancipatoire, mais de la construction d'une prise en charge raisonnée (ce qui ne signifie pas raisonnable) de la parole homosexuelle. Encourager la parole n'est pas encourager l'acte qu'elle décrit. Il s'agit davantage d'y apposer un discours contradictoire qui se donne pour vrai, le discours de la rédemption, à même d'atténuer la gravité de l'acte en soulageant l'acteur de sa culpabilité. Le petit miracle de cette situation discursive tient à l'invisibilité du pouvoir qui l'anime, invisibilité acquise grâce au consentement du confessé et maintenue par la bonne foi aveugle du confesseur. Dans une situation critique de rejet social, on imagine sans peine que l'homosexuel trouvera un réconfort salvateur dans l'échappatoire qui lui est offerte sous la forme de l'aveu extorqué. Celui qui se confesse ne se confesse pas de lui-même car il est lui-même convaincu de sa perversion. Le jeune homme écrit à Zola :

Vous-mêmes, Monsieur, dans votre admirable *Curée*, n'avez fait que toucher, dans la personne de votre Baptiste, à un des plus affreux vices qui déshonorent l'humanité. Cet homme-là est ignoble, car la débauche à laquelle il se livre n'a rien à voir avec l'amour et n'est que chose absolument matérielle, une question de conformation que les médecins ont plus d'une fois observée et décrite. Tout cela est très commun et très dégoûtant et n'a rien à faire avec la confession que je vous envoie et qui pourra peut-être vous servir à quelque chose.<sup>322</sup>

La tentative assez désespérée de distinguer son expérience du modèle fictionnel (qui, soit dit en passant, n'est pas si évidemment débauché que l'auteur de ces lignes semble le croire) nous semble non seulement vaine, mais correspond également à un comportement symptomatique de dénigrement de soi-même. Dans *The Picture of Dorian Gray*, Oscar Wilde relevait intuitivement le bénéfice à retirer d'une telle attitude : « Lorsque nous nous blâmons, il nous semble que personne d'autre n'a le droit de nous blâmer. C'est la confession, et non le prêtre, qui nous donne l'absolution. » Dorian Gray exprime une culpabilité mais croit-il sincèrement avoir commis une faute ? Dans les conditions d'une quête d'absolution, le document est-il si *authentique* qu'il y paraît ? Ne peut-on constater l'intromission de

---

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>322</sup> D<sup>r</sup> Lauphs, « Confession d'un inverti-né », *Tares et poisons*, *op. cit.*, p. 48.

falsifications (certainement involontaires) dans l'honnêteté indubitable de l'intention ? D'une phrase à la rhétorique assez magistrale mais au contenu douteux, le docteur caractérise « l'inverti-né féminiforme » par la mythomanie. Dès lors toute fausseté éventuelle appartient encore au domaine de l'*authentique* :

La vanité extraordinaire, le manque d'affectivité, le peu d'amour filial de l'auteur du roman, la douleur aiguë ni très tenace ni vraiment très profonde de se sentir un anormal, souvent le plaisir d'être vicieux et l'orgueil du vice, enfin le besoin de conter son histoire, de se livrer entièrement, mille autres détails encore, tout pour l'observateur, pour le médecin qui a étudié l'inversion, doit contribuer à ranger ce personnage parmi ceux que j'appelle *invertis-nés féminiformes*.<sup>323</sup>

Le discours d'autorité se déploie avec une assurance telle que l'exercice même de la confession, appelée de ses vœux par celui qui se voudrait médecin des âmes, est lu comme l'expression d'une forme d'exhibitionnisme et intégré à la liste des symptômes de l'inversion. Cette frénésie analytique et classificatoire ne laisse guère de place à celui qui voudrait revendiquer la paternité de son récit, à plus forte raison si cette paternité entraîne une forme de fierté. Le confessé est doublement dépossédé, de son texte et de sa vie, dont il ne peut être l'auteur. Il y a bel et bien un vice de forme à l'origine de la méthode de la confession.

## 1.9 — *Postérité*

En 1910 Saint-Paul publie à nouveau la confession, accompagnée cette fois d'extraits d'un manuscrit non daté envoyé par l'auteur nous donnant des renseignements intéressants. Le jeune italien y fait part de ses espoirs :

A chaque nouveau roman de M. Zola, j'espérais trouver enfin un personnage qui fût la reproduction de moi-même, mais mon attente fût toujours déçue et je finis par me convaincre que le *courage* avait manqué à l'écrivain pour mettre en scène une aussi terrible passion, et qu'il avait reculé devant les difficultés énormes que lui présentaient un esprit et un cœur aussi malheureux que le mien.<sup>324</sup>

Ne cachant pas sa déception quant au manque de « courage » de Zola, il se déclare satisfait, bien que ce sentiment ne soit pas sans mélange, de l'étude du médecin :

---

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>324</sup> D<sup>r</sup> Lauppts, « La suite du roman d'un inverti-né », *L'homosexualité et les types homosexuels*, op. cit., p. 433. Souligné par le confessé.

Le sentiment que m'inspira ensuite *mon insupportable vanité* — comme il vous plaît de l'appeler — fut celui du plaisir de me voir imprimé *tout vif*, quoique j'eusse de beaucoup préféré revivre dans les pages d'un roman et non pas dans un traité de science médicale.<sup>325</sup>

Il témoigne assez peu de rancœur quant au diagnostic – la révélation de cette « insupportable vanité » –, et insiste au contraire sur la confiance qu'il accorde désormais au médecin : cette suite à la confession a bien été envoyée à Saint-Paul. On peut donc considérer, que du point de vue même de l'intéressé, la coopération entre la médecine et la littérature révèle en réalité la supériorité du modèle scientifique :

Comme tout malade qui voit dans un médecin un ami (même s'il sait sa maladie incurable) je me sens pris d'amitié et reconnaissant pour ceux qui s'occupent du mal perfide qui me poursuit, et, comme un ami à ceux qui lui sont chers, je cherche à leur rendre service en leur montrant ce qu'ils cherchent péniblement et ce que je connais au contraire si bien : *par science innée*...<sup>326</sup>

L'ambition du confessé, qui considère pourtant sa maladie incurable, est alors de donner les éléments d'analyses nécessaires au progrès scientifique.

---

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 434.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 433-434.

## MODELISATION FICTIONNELLE : DUBARRY OU L'AFFIRMATION D'UNE *SCIENTIA SEXUALIS* DU MALE

C'est en 1896 que *Les Invertis. Le vice allemand*<sup>327</sup>, second des onze volumes du cycle des *Déséquilibrés de l'amour* (1896-1902) consacré aux perversions de l'instinct génésique, paraît chez l'éditeur Chamuel. Armand Dubarry (1836-1910) est un auteur polygraphe qui s'est d'abord brièvement fait connaître au théâtre, puis comme journaliste, avant d'écrire divers essais, des récits de voyage, des romans d'aventure<sup>328</sup>. Il est difficile d'expliquer ce qui a pu conduire l'auteur à s'intéresser d'aussi près aux comportements sexuels jugés « déviants » par les contemporains ; Jean-Marie Seillan note pourtant qu'il existe une « communauté d'inspiration » entre le monde sauvage décrit dans les récits de voyage et le monde des « pervers » qui fait l'objet du cycle :

Dubarry apparaît comme un héritier tardif et outrancier du positivisme naturaliste zolien. Ce qu'il aime à peindre, c'est une humanité asservie aux deux déterminismes, interne et externe, de la physiologie et du milieu, un monde de victimes livrées à la double violence

---

<sup>327</sup> La quarante-deuxième édition du texte sera l'édition de référence utilisée ici : Armand Dubarry, *Les Déséquilibrés de l'amour. Les invertis. Le vice allemand*, Paris, Daragon Éditeur, 1906 [1896].

<sup>328</sup> Il existe très peu d'analyses théoriques et d'informations biographiques concernant Dubarry qui, bien qu'il ait eu une audience conséquente de son vivant, nous apparaît aujourd'hui comme un auteur confidentiel. Jean-Marie Seillan relève, dans son introduction aux *Colons du Tanganika* (Armand Dubarry, *Les Colons du Tanganika*, Paris, L'Harmattan, coll. « Autrement même », 2010 [1884], p. ix) le travail de Jules Lermina qui lui consacre quelques lignes dans le *Dictionnaire universel illustré biographique et bibliographique de la France contemporaine*, Paris, Boulanger, s.d. [1885], p. 483.

de la *libido* sexuelle et de la nature sauvage, poussées l'une et l'autre jusqu'aux dérèglements les plus extrêmes.<sup>329</sup>

La production de Dubarry est donc marquée par l'idée latente d'une menace de Décadence à contrarier. Mais l'outrance des comportements décrits (exagération des présupposés du naturalisme) paraît être un artifice de construction visant à donner des preuves tangibles d'une dégradation des mœurs, visant à affirmer, non sans paradoxe, la réelle urgence d'un combat qui n'est palpable qu'à partir du moment où il est illustré dans une mise en scène qui l'exacerbe. Autre élément problématique : l'ambition morale dénotée par le projet d'Armand Dubarry ne se détache pas complètement de l'ambition lucrative, bientôt couronnée de succès par un nombre conséquent de rééditions, que le choix d'un tel sujet ahit. Il faut souligner ce succès non pour les qualités du texte, tout à fait discutables, mais parce qu'il témoigne d'une influence durable qui dut contenter l'auteur dont l'une des intentions, peut-être la principale, fut d'établir une vulgarisation scientifique des connaissances sur la sexualité et de les rendre accessibles au plus grand nombre au moment même où la lecture des ouvrages médicaux, même les plus renommés, était, somme toute, réservée à une élite<sup>330</sup>. Cette volonté didactique implique toutefois des choix narratifs assez inhabituels, et la structure de l'ouvrage est pour le moins singulière. Le début du roman respecte à peu près la cohérence du récit, incluant tant bien que mal des réflexions théoriques à la diégèse. Mais au cours du chapitre v, Dubarry rompt brusquement l'illusion romanesque pour introduire un long développement de quelque soixante-dix pages, tenant du genre de l'essai qui lui est cher, et concernant les comportements sexuels qu'il entend dénoncer<sup>331</sup>. Après cette longue digression, la fiction reprend aussi brusquement qu'elle s'était interrompue. L'ensemble est donc irrémédiablement bicéphale : on le considérera comme un roman qui ne prend pas corps, ou un essai qui manque d'esprit. Mais le dispositif, aussi maladroit soit-il, vise une efficacité à la mesure de la haine qu'il voue à l'inversion.

---

<sup>329</sup> Jean-Marie Seillan, *op. cit.*, p. ix-x.

<sup>330</sup> L'auteur précise ses intentions dès le premier volume du cycle. Dans la préface qu'il rédige pour *Le Fétichiste* il mentionne que parmi les aberrations du sens génésique « [...] quelques-unes, plus familières au médecin spécialiste qu'au public, entre autres le cas de pathologie mentale qui caractérise le fétichiste, nous ont paru de nature à intéresser sous la forme vulgarisatrice par excellence, et notre éditeur, M. Chamuel, a adopté notre idée avec une conviction dont nous lui sommes reconnaissant. » (Armand Dubarry, *Les Déséquilibrés de l'amour. Le Fétichiste*, Paris, Chamuel, 1896).

<sup>331</sup> Cette rupture du romanesque est annoncée par l'irruption inattendue d'un autocommentaire du narrateur sur la composition de l'ouvrage, ramenant le lecteur à l'espace tangible de l'objet-livre : « Chaque jeudi, depuis leur entente du chapitre IV, Claire et Georges s'étaient réunis secrètement au parc Monceau [...]. » (Armand Dubarry, *Les invertis. Le vice allemand*, *op. cit.*, p. 89).

Ce phénomène de l'inversion, qui ne se superpose en aucun cas à l'homosexualité, mais en désigne une manifestation particulière, est défini précisément par Dubarry qui paraphrase la formule du docteur Magnan : « [...] une femme est physiquement femme et psychiquement homme, un homme physiquement homme et psychiquement femme.<sup>332</sup> » Un chiasme et des dichotomies sont en jeu, et avant que l'opposition hétéro/homosexuel ne se fige tout à fait dans les représentations par l'émergence du concept de « troisième sexe », c'est bien l'opposition homme/femme qui sert de grille de lecture aux amours homosexuelles, polarisées de manière stricte. Les invertis ne sont pas à côté de la norme, mais plus dangereusement encore, ils la renversent. Ils sont littéralement anti-nature :

[...] *invertis*, du verbe *invertir*, c'est-à-dire renverser symétriquement, mettre sans dessus dessous, ou sans devant derrière. Au lieu de suivre la loi de la nature, celui-ci ne recherchait que les hommes, celle-là ne s'acquinait qu'aux femmes.<sup>333</sup>

L'ambition taxinomique de ce savoir exclut donc la possibilité d'une désorganisation identitaire telle que la désignera, des décennies plus tard, le terme *queer* et traduit au contraire une tentative de simplification et de rationalisation du phénomène perturbateur afin de cerner le mal. L'inversion est une maladie entrant dans une nosographie avec des symptômes et des solutions thérapeutiques éventuelles. Dans sa préface, Dubarry confirme le changement paradigmatique, analysé par Foucault<sup>334</sup>, d'un encadrement de la sexualité d'ordre juridique à un encadrement d'ordre médical, puisqu'il faut, écrit-il, « [...] envoyer à l'hôpital, non à la prison, les déments des sens [...] qu'on arrête et qu'on frappe souvent à tort [...] »<sup>335</sup>. Cette ambition « humaniste », mot porte-valeur désubstantialisé dont Dubarry se pare, est un positionnement très nettement ambigu car au-delà de l'intention curative existe une intention stigmatisante qui se signale par l'aspect caricatural des personnages, volontairement affublés des tares psychiques et physiques les plus répugnantes. L'auteur nous inflige les descriptions d'ordre physiognomonique qui rappellent celles du docteur Tardieu par la crudité des termes pseudo-médicaux employés en listes objectives, par les phrases nominales, indices d'une concision toute scientifique :

---

<sup>332</sup> *Ibid.* p. 34. Magnan écrira : « [...] c'est en quelque sorte le cerveau d'une femme dans le corps d'un homme et le cerveau d'un homme dans le corps d'une femme. » (*Des anomalies, des aberrations et des perversions sexuelles (Communication faite à l'Académie de médecine dans la séance du 13 janvier 1885)*, Paris, A. Delahaye & E. Lecrosnier Éditeurs, 1885, p. 18).

<sup>333</sup> Armand, Dubarry, *op. cit.*, p. 33.

<sup>334</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. 1, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994 [1976].

<sup>335</sup> Armand Dubarry, *op. cit.*, p. 12.

Du côté d'Adolphe : barbe rare, arrondissement des mamelles, avec sécrétion lactée intermittente, développement anormal des fesses, voix aiguë, attitude féminine ; du côté de Florine : lèvres supérieures duvetées, bras, mains musculeux et poilus, physionomie, regard énergiques, voix rude, poitrine et derrière peu bombés, démarche masculine.<sup>336</sup>

Chez Tardieu, en milieu de siècle, l'expertise médicale s'expliquait encore par son utilisation judiciaire ; chez Dubarry, ce mode descriptif n'est plus en adéquation avec les connaissances relatives à l'homosexualité et semble passablement rétrograde. La prétention à la neutralité scientifique dissimule mal la virulence idéologique sous-tendue par l'obsession de classification. Ainsi d'une distinction entre l'inverti congénital et l'inverti vicieux, c'est-à-dire l'inverti de naissance et l'inverti qui s'est perversi par défaillance du sens moral. Si le vicieux est irrémédiablement taré (pas de rédemption possible pour ceux qui affirmeraient leurs choix sexuels), l'inversion congénitale quant à elle, et puisqu'elle s'explique par les théories de l'hérédité, est susceptible d'être soignée. Les invertis du roman, Adolphe de Champlan et Florine de Morangis, le frère et la sœur, sont « [e]nfants d'un père cocaïnoman, mort sourd et gâteux, d'une mère éthéromane, morte d'un accès de démence neurasthénique, ils tenaient de l'hérédité leur dégénérescence. »<sup>337</sup>

Comme l'évoque Michel Foucault, la médecine de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle utilise ce « discriminant radical » qu'est la notion d'état. Cet état se caractérise par une « fécondité étiologique totale » :

L'état peut produire absolument n'importe quoi à n'importe quel moment et dans n'importe quel ordre. Il peut y avoir des maladies physiques qui viennent se brancher sur un état ; il peut y avoir des maladies psychologiques. Ça peut être une dysmorphie, un trouble fonctionnel, une impulsion, un acte de délinquance, l'ivrognerie.<sup>338</sup>

Autrement dit, il existe une constitution commune de l'anormalité, qui est indifféremment une désorganisation de la norme ou une normalisation du désordre, induisant ce fait qu'une défaillance en appelle potentiellement une autre, à plus forte raison si la question de l'hérédité est à l'œuvre comme le fantasme d'une incontrôlable transmission des tares. La frontière entre le domaine du savoir médical et ce qui tient de l'idéologie est donc poreuse, porosité que Dubarry entretient à l'envi en accentuant ce que Foucault appelle « le laxisme causal

---

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>337</sup> Armand Dubarry, *op. cit.*, p. 34.

<sup>338</sup> Michel Foucault, « Cours du 19 mars 1975 », *Les Anormaux*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes Études », 1999, p. 295.

indéfini »<sup>339</sup>, l'absence de la preuve expérimentale. L'intrigue rocambolesque du roman se présente comme une mathématique à la rigueur convaincante, mais qui manque cruellement de crédibilité. Voici en substance son contenu : l'amour du couple hétérosexuel, la jolie Claire et le beau Georges, est contrarié par la clause testamentaire d'une parente un peu naïve laissant dépendre un legs important, destiné à la jeune fille, de son mariage avec Adolphe de Champlan, qui se révélera être un inverti. Claire, sujet féminin exemplaire, accepte sous l'influence de sa mère, et sans deviner ce qui l'attend, de se conformer à la loi sociale et se trouve d'emblée réduite à jouer un rôle de l'ordre de la transaction financière. Adolphe accepte également l'arrangement, espérant ainsi se rapprocher de Georges qu'il désire ardemment, tandis que Florine, la sœur d'Adolphe elle aussi invertie, soutient le projet dans le secret espoir de se rapprocher de Claire dont elle espère les faveurs. Florine est par ailleurs mariée à un homme qu'elle a poussé à la consommation régulière de morphine dans le dessein avoué d'échapper au devoir conjugal. L'intrigue expose donc une double décadence, à la fois sociale à travers l'institution pervertie du mariage, et sexuelle dans le chassé-croisé des désirs « contraires » perturbant l'ordre amoureux. Dubarry se charge, d'une plume mâle et à travers un récit exemplaire, de rétablir ce qu'il considère comme « l'ordre naturel ». Les amoureux cèderont à la tentation de rompre le contrat social en fuyant le pays et leurs oppresseurs, et en privilégiant courageusement l'impulsion de leurs désirs, dans un contrat privé. Il y a donc un bon sens individuel agissant pour le bien collectif, à même de contrarier la Décadence généralisée résultant d'un individualisme égoïste. Le projet d'Armand Dubarry s'affirme comme une défense de l'intérêt général et une opposition, à la fois éthique et esthétique, au mouvement décadent :

Ils ne trouvent, en France, rien à leur goût, pas même la patrie, car se sont des internationalistes. En perdant le bon sens et la notion de notre belle langue si limpide, ils ont perdu le sentiment du bien et du mal.<sup>340</sup>

D'où il résulte une association du décadent à l'inverti sur le fondement d'une analogie : le décadent dénature égoïstement la pureté de la langue française en raffinant les complexions stylistiques à l'instar de l'inverti qui dénature égoïstement la pureté de la pulsion sexuelle en privilégiant ses désirs contraires. Analogie qui semble légitimer certains soupçons :

---

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>340</sup> Armand Dubarry, *op. cit.*, p. 155.



On en signale [des invertis] dans les rangs des décadents littéraires, ces grotesques vaniteux qui ne croient qu'au génie qu'ils s'attribuent, qui dénigrent bêtement tout ce qui n'est pas eux, qui, en un langage où l'amphibologie, l'amphigouri, le disputent à l'incompréhensible, au galimatias, et dont Molière se fût fort diverti, écrivent les plus étonnantes insanités.<sup>341</sup>

En soulignant les circonvolutions décadentes qui sont à la fois une perte de l'intelligibilité du propos dans l'excès compensatoire du style et une perte de l'intelligibilité des valeurs sexuelles dans l'excès compensatoire de sensation, l'auteur incarne implicitement un redressement viril et patriotique qui passe par la maîtrise du *Logos* impliquant le bon usage, la précision et la franchise. Dubarry s'inscrit contre l'idée de décadence et toute idée d'impuissance mais à tout moment le *fiasco* menace, véritable foyer anxigène. À trois reprises, et de manière symptomatique, l'auteur se trouve réduit au silence par l'impossibilité à décrire l'acte sexuel raté que des aposiopèses voudraient faire oublier. Il écrit successivement à propos de Florine se refusant à son mari, puis de Claire et Champlan se décidant en bonne entente à l'abstinence :

À l'aurore de notre association, le baron m'assommait de ses... prévenances [...].<sup>342</sup>

[...] Claire, qui redoutait un dénouement... régulier, irréparable, crut à une fausse sortie [...].<sup>343</sup>

Champlan eût eu, à son égard, une... abstention qu'elle n'osait espérer de lui.<sup>344</sup>

Ces suspensions équivoques sont encore soulignées par des euphémismes jetant un voile pudique sur les mots du sexe, lorsque l'érection est impossible, et la masculinité explicitement en échec. Le refus de dire l'impuissance est par ailleurs en contradiction avec les buts que Dubarry se fixe dans la préface :

Ce système de l'éteignoir, outre qu'il est funeste, car il perpétue le mal en le dotant d'une virulence décuple, d'une force d'expansion irrésistible, ce système de l'éteignoir nous rappelle le moyen de préservation qu'on prête à l'autruche en face du péril.<sup>345</sup>

---

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 154-155.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 8-9. Il soutenait pourtant, quelques années plus tôt, un point de vue diamétralement opposé. Dans une chronique de la *Gazette des lettres, des science & des arts*, il écrivait à propos d'une retentissante affaire de mœurs : « À force de chanter les filles entretenues dans les romans et sur le théâtre, on les a posées de telle sorte qu'elle se croient tout permis, même le crime. Il serait temps, dans l'intérêt de la morale publique, de mettre ces pieuvres aux mille tentacules à l'index de la littérature, afin qu'elle ne puissent plus trouver désormais de modèle

Ce relâchement dans la toute-puissance à dire, que devrait incarner l'homme véritablement maître de sa langue et de ses émotions, témoigne d'une peur de la Décadence toujours susceptible de contaminer la puissance virile si bien cadencée. Dans la partie théorique de l'ouvrage, cette peur se concentre autour de la notion de « vice allemand », expression qui signale l'idée simple que l'inversion est une perversion typiquement allemande ; l'auteur rejette de manière compulsive le foyer infectieux, cette peur qui le taraude de la contamination, hors des limites territoriales et précisément chez l'ennemi, celui dont la victoire cuisante de 1870 humilia la puissance nationale : l'image de la menace barbare est réactivée. Mais cet éloignement ne suffit pas, l'écrivain met à distance les mots pour dire le désir homosexuel que les médecins allemands ont su mettre en scène, quand bien même l'intention devait être de les condamner :

Le D<sup>r</sup> Moll, de Berlin [...] rapporte sur les homosexuels de sa connaissance, des faits de ce calibre beaucoup plus dégoûtants, des faits si dégoûtants que nous renonçons à les traduire, à les transcrire.<sup>346</sup>

Sa mauvaise foi le pousse alors à considérer dans un raisonnement par l'absurde qu'étant donné la profusion des recherches sur le sujet en Allemagne, la preuve est faite que l'inversion est bien un phénomène allemand. Puis il minimise l'existence du phénomène en France en considérant que « [l]a peste de l'inversion, qui s'est propagée du pôle nord au pôle sud et de l'orient à l'occident, n'a pas épargné notre pays ; mais du moins, chez nous où la fille d'Ève est déesse, où on l'aime plus encore qu'on n'aime l'homme en Allemagne, les invertis sont-ils des exceptions, rentrent-ils dans le domaine de la tératologie »<sup>347</sup>. Par opposition aux études françaises sur l'inversion, d'ordre tératologique, c'est-à-dire cherchant à comprendre les phénomènes rares et hors-norme des malformations congénitales, les études allemandes seraient rendues nécessaires par une prolifération de l'inversion. Octave Mirbeau dans *La 628-E8* évoque, à travers le portrait d'un nationaliste français prompt au sarcasme, cette même idée d'une théorie allemande générant les soupçons :

Comme il n'oublie jamais de manifester son nationalisme, il ajouta : — Quand nous avons été vicieux, nous autres, — nous ne le sommes plus guère, la mode en est passée, — nous l'avons été légèrement, gaiement... Les Allemands, eux, qui sont pédants, qui manquent de tact, et ignorent le goût, le sont — comment dire ? — scientifiquement... Il

---

ni de justification dans des *Dames au Camélias*, des *Baronne d'Ange* et autres fameuses catins déifiées de cette farine. » (*Gazette des lettres, des sciences & des arts*, n°22, 1<sup>er</sup> août 1877).

<sup>346</sup> Armand Dubarry, *op. cit.*, p. 138.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 154.

ne leur suffisait pas d'être pédérastes... comme tout le monde... ils ont inventé l'homosexualité... [...] Pédérastes avec emphase, sodomites avec érudition !... Et, au lieu de faire l'amour entre hommes, par vice, tout simplement, ils sont homosexuels, avec pédanterie...<sup>348</sup>

On peut donc admettre que si Dubarry mêle l'essai à la fiction, c'est précisément pour éviter toute forme de pédantisme et éviter d'encourager le vice en croyant le combattre. L'œuvre propose des données scientifiques accessibles à tous par le biais de la fiction. Mais force est de constater que ce contenu scientifique est souvent douteux lorsque, souhaitant justifier scientifiquement des arguments qui sembleraient manquer de preuves tangibles (et pour cause), il se fend des théories les plus fantaisistes en osant, par exemple, prétendre à propos des allemands que « [...] dans l'acte de la copulation légitime, cela ressort de l'aveu de leurs pédérastes mariés, ils pensent qu'ils s'ébattent avec des hommes : voilà pourquoi ils font à profusion des petits qui sont en partie des sodomites.<sup>349</sup> » Il élabore une extrapolation contestable des théories de l'hérédité en surestimant l'influence psychologique dans les déterminismes physiques.<sup>350</sup> Finalement, Dubarry met en pratique malgré lui ce système de l'éteignoir qu'il souhaitait éviter. L'auteur est frappé d'une double impuissance : l'impuissance créatrice qu'il voulait souligner dans la préciosité du style décadent est doublement visible chez lui qui n'obtient pas une cohérence narrative malgré la clarté du style, tandis que l'impuissance théorique, qu'il remarquait dans une complaisance dans les « étonnantes insanités », est encore doublement visible chez lui dont la méthode scientifique de classification s'avère inopérante. La prose se veut incantatoire mais la magie n'a pas lieu. Si l'on peut supposer que l'œuvre eut un pouvoir de conviction sur un lectorat déjà acquis à la cause (à savoir exterminer l'inversion) on peut espérer qu'elle n'aura pas eu l'effet dissuasif escompté sur les homosexuels eux-mêmes.

La stratégie discursive de Dubarry associe logocentrisme et phallogentrisme pour assurer un pouvoir viril. L'affirmation de ce pouvoir requiert la mise en œuvre de personnages repoussoirs, incarnés dans le texte par les invertis assimilables aux esthètes

---

<sup>348</sup> Octave Mirbeau, *La 628-E8*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1910 [1907], p. 410. On remarquera tout l'intérêt de l'emploi du terme « homosexuel » qui, contextuellement, est terme spécialisé du discours scientifique, souvent employé péjorativement par le néophyte.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>350</sup> Cependant, des médecins dont on ne devrait pouvoir mettre en cause le sérieux propagent des idées assez comparables : « Que, revenu à des habitudes saines, cet individu [l'homme perversi par un inverti] se marie, il léguera probablement à ses enfants une prédisposition fâcheuse, une tendance à l'inversion qui, sans s'accompagner de signes physiques, fera d'eux ces types que nous pourrions appeler des *invertis-nés cérébraux*, des *prédisposés*. » (D<sup>r</sup> Laupt, *Tares et Poisons. Perversion et perversité sexuelle*, Carré, 1896, p. 101-102).

décadents. Les choix esthétiques de Dubarry ne sont donc pas anodins, mais étroitement liés à l'entreprise de moralisation sexuelle. Une morale du style existe indéniablement...

Pourtant, cette morale n'est pas à sens unique. Certains écrivains fin-de-siècle firent montre d'une forme de militantisme homosexuel et tentèrent de réhabiliter les déclassés.

### CHAPITRE 3 — LES CONCEPTIONS DE L'AMITIE VIRILE

Au terme de sa collaboration avec le docteur Saint-Paul, Émile Zola se déclare entièrement satisfait de l'usage que le scientifique a pu faire des documents qui lui ont été confiés :

À Georges Saint-Paul  
[Médan, après le 16 juillet 1896]

J'ai reçu un exemplaire de votre ouvrage ; et, si je n'ai pu encore que jeter un rapide coup d'œil, en coupant les pages, j'ai eu la bonne sensation d'une œuvre sérieuse et forte. Vous avez mis les documents en belle lumière et en avez tiré un très logique et très décisif parti. Je crois que ce volume comptera dans cette question de la sexualité, si obscure encore. Pour moi, je suis fort heureux de vous avoir aidé un tout petit peu, en vous fournissant un document curieux, et je vous remercie de l'avoir si bien employé, car la question m'intéresse.<sup>351</sup>

Quelques mois auparavant, l'écrivain avait eu entre les mains l'ouvrage récemment publié de Marc-André Raffalovich, *Uranisme et unisexualité*<sup>352</sup>, sans trouver le même accord

---

<sup>351</sup> *Correspondance Zola, op. cit.*, p. 347, lettre 348. Comme les crochets l'indiquent, il n'y a pas de datation précise pour cette lettre.

intellectuel. Une lettre du 16 avril 1896 marque, non sans une extrême prudence dans la formulation, un désaccord quant à la manière d'aborder le sujet :

À Marc-André Raffalovich,  
Paris, le 16 avril 1896,

Je lis votre livre, Monsieur, il m'intéresse beaucoup, mais je ne comprends pas très bien. Si je suis plein de pitié pour ceux que vous appelez les uranistes, je n'ai pour eux aucune sympathie, sans doute parce que je suis différent. L'homme et la femme, je ne vois pas d'autre couple naturellement possible, si ce n'est dans une perversion physique ou psychique. Peut-être ne suis-je qu'un ignorant ; et, si l'occasion se présentait, je serais heureux de causer de ces choses avec vous. L'hiver, vous me trouverez toujours chez moi, à six heures.  
Cordialement.<sup>353</sup>

Bien qu'il annonce une ouverture au débat et exprime une certaine capacité d'empathie (ou de pitié), Zola se déclare incapable de sympathie pour des individus qui, réaffirme-t-il, contreviennent à l'ordre naturel. Il ne refuse pas d'aborder le sujet s'il s'agit de l'analyser intellectuellement (« peut-être ne suis-je qu'un ignorant »), mais il ne peut envisager d'en considérer la légitimité sociale (dimension qui sera précisément l'enjeu que Raffalovich se fixe). La vision de Zola s'ordonne clairement en fonction d'une ligne de démarcation séparant le normal du pathologique (« perversion physique ou psychique »), ligne de démarcation que Raffalovich déplacera dans sa définition de l'homosexualité. Le terme d'« uranisme » qui apparaît dans le titre de son ouvrage annonce la filiation avec Karl Heinrich Ulrichs, célèbre avocat et militant allemand<sup>354</sup>, qui l'utilisa pour la première fois dans un ouvrage précurseur intitulé *Forschungen über das Rätsel der mann männlichen Liebe* (*Recherches sur l'énigme de l'amour entre hommes*) et publié en 1864 sous le pseudonyme de Numa Numantius. La thèse développée par Ulrichs était celle de postuler l'existence d'un « troisième sexe »<sup>355</sup> irréductible à la bipartition essentialiste du masculin et du féminin, modèle alternatif dont il souhaitait saisir les nuances et affirmer la place sociale. Ulrichs mettra alors en évidence un chiasme devenu fameux, l'idée d'une âme de femme dans un

---

<sup>352</sup> Marc-André Raffalovich, *Uranisme et unisexualité : étude sur différentes manifestations de l'instinct sexuel*, Lyon/Paris, Storck/Masson & C<sup>ie</sup>, 1896.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 315, lettre 306.

<sup>354</sup> Dès la fin des années 1860, Karl Ulrichs s'était prononcé au congrès des juristes allemand à Munich contre la mise en application du tristement célèbre paragraphe 175 du Code Allemand en s'engageant intimement, par un acte de révélation que nous désignons aujourd'hui comme un *coming-out*

<sup>355</sup> L'expression eut un certain succès, aussi bien dans les écrits théoriques que dans le vocabulaire commun. Un ouvrage de Magnus Hirschfeld (médecin allemand, militant lui aussi pour l'abrogation du paragraphe 175) *Berlins Drittes Geschlecht* (1904) sera traduit en français et publié en 1908 par la librairie médicale et scientifique Jules Rousset sous le titre *Troisième sexe. Les homosexuels de Berlin*. Willy (pseudonyme de Henri Gauthier de Villars) publiera quant à lui un pamphlet titré *Troisième sexe* en 1927.

corps d'homme ou d'une âme d'homme dans un corps de femme, forme de non coïncidence entre le genre et la réalité biologique du sexe qui donnera l'une de ses bases définitives à l'inversion. Les intentions d'Ulrichs seront utilisées par les médecins dans une finalité toute différente, en premier lieu par Karl Westphal qui analysera ce croisement comme le témoignage d'une « sensibilité sexuelle contraire » (*Die Konträre Sexualempfindung*, 1869) relevant de la pathologie. Raffalovich se réfère donc davantage au militantisme d'Ulrichs qu'à la réalité de ses thèses, distinction qu'il marque dès le début de son essai :

Tout ce qu'on a écrit depuis se ressent encore de l'impulsion donnée par le fameux inverti, Ulrichs, qui, proclamant sa propre inversion, revendiquait la justice et la liberté pour ses frères. Ulrichs plaidait à la fois avec trop d'enthousiasme et trop d'ignorance. Il croyait encore à une âme de femme dans un cerveau d'homme. On s'est obstinément cramponné à l'idée que l'effémination et l'inversion étaient liées ensemble.<sup>356</sup>

Raffalovich ne donnera finalement pas un sens distinct aux termes d'uranisme, d'unisexualité ou d'inversion qu'il emploiera parfois indifféremment, mais son intention, en revanche, est parfaitement claire. Il s'agit d'une part de réfuter le lien indéfectible entre homosexualité et effémination, et d'affirmer d'autre part la possibilité d'existence d'une relation amoureuse entre deux hommes qui soit non pervertie, une forme d'amitié virile inspirée du platonisme autorisant l'effusion passionnelle mais gommant les actes sexuels qui pourraient être réprochés, en premier lieu la sodomie. Il s'agit d'un idéal de tempérance sexuelle qui contribuerait à l'émulation spirituelle des amants, forme de supériorité amoureuse de celui qui se contrôle (que Raffalovich désigne par l'expression, employée de manière stable cette fois-ci, d'« inverti supérieur »). Il fait peu de doute que c'est sur cette définition d'un comportement homosexuel moralement valorisable que Zola réagit<sup>357</sup>, car en dehors de cette idéalité d'élévation amoureuse passablement utopiste, Raffalovich ne montre guère, lui non plus, de sympathie envers le simple « pervers ». Le chapitre d'*Uranisme et unisexualité* intitulé « Autobiographies » affiche une condamnation nette des comportements pervers et circonscrit précisément tout le potentiel de sympathie à quelques grands hommes à qui toute forme de pitié et toute tentative de cure est assez indifférente :

---

<sup>356</sup> Marc-André Raffalovich, *op. cit.*, p. 26.

<sup>357</sup> Notons que l'opposition des vues sera clairement lisible dans le discours de Raffalovich qui, dès 1897, critiquera très ouvertement le positionnement zolien adopté dans la préface de l'ouvrage de Saint-Paul. L'expression de « désorganisateur de la famille » que Zola applique à l'inverti (*cf. supra p. 138*) est jugée péremptoire et aussitôt disqualifiée : « Cette phrase de conquérant ainsi jetée comme défi à la science, à l'histoire et à la société, fait un curieux effet au commencement d'un ouvrage scientifique. » (Marc-André Raffalovich, « Annales de l'unisexualité », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 12, 1897, p. 199).

Si les grands hommes et les hommes de grand cœur et de grand esprit [c'est-à-dire les invertis supérieurs aussi bien que les hétérosexuels supérieurs] se trouvent en dehors de la pitié qu'on veut organiser pour secourir les invertis, les hommes ordinaires qui sont des uranistes et qui sont malades, dégénérés, déséquilibrés, malingres, malheureux, hypocrites, devraient être jugés comme des malades, des malheureux ou des faibles, ou des lâches ; mais pourquoi exciter notre sympathie pour eux ? Lisez attentivement leurs autobiographies et dites-moi sincèrement, en fouillant votre conscience, auraient-ils valu mieux, auraient-ils été plus heureux, plus vertueux, s'ils avaient été des hétérosexuels aussi enclins à la sexualité ?<sup>358</sup>

Raffalovich met en avant un déplacement de frontière entre le normal et le pathologique en admettant qu'une frange (certes limitée mais néanmoins digne d'attention) des homosexuels n'entre pas dans la catégorie du pathologique. Inversement, l'hétérosexuel trop « enclin à la sexualité » sort de la normalité. Raffalovich ne renonce pas à toute forme d'encadrement de la sexualité, mais il se garde de la stigmatisation systématique de l'amour entre hommes. La lettre de Zola, faussement élogieuse, semblait souligner implicitement une forme de connivence entre Raffalovich et les « pervers » ; ce dernier réfute le systématisme d'une lecture de l'homosexualité comme indice de perversion, s'efforce d'attirer l'attention sur la catégorie ignorée de l'inverti supérieur, et critique dans un même temps la focalisation des médecins sur les invertis ordinaires peu dignes d'intérêt. Partant, le *pathos*<sup>359</sup> inhérent à la démarche autobiographique est pointé du doigt comme un élément contestable, voire dangereux, considéré dans le meilleur des cas comme un positionnement maladroit, et dans le pire des cas soupçonné d'être un moyen d'instrumentaliser les pratiques. Dans *Uranisme et unisexualité*, la critique vise nommément Krafft-Ebing, qui systématisa le premier la confession homosexuelle, mais Raffalovich avait adressé peu avant le même reproche au docteur Saint-Paul dans un article du tome 10 des *Archives* (1895) intitulé « À propos du roman d'un inverti et de quelques travaux récents sur l'inversion sexuelle » :

Cette autobiographie ressemble à celle de tous les uranistes efféminés qui se sont livrés à la publicité. Les uranistes ultra mâles, mâles et demi, n'écrivent pas leurs mémoires [...].<sup>360</sup>

<sup>358</sup> Marc-André Raffalovich, *Uranisme et unisexualité*, op. cit., p. 92.

<sup>359</sup> « [...] je réclame qu'on ne s'habitue pas à plaindre les invertis comme invertis. » (*ibid.*, p. 90) ; « Plaignons les hommes supérieurs si nous voulons [...] Plaignons l'humanité entière si nous voulons » (*ibid.*, p. 91) ; « Les invertis abjects ou enthousiastes ne se croient pas à plaindre. Les invertis supérieurs ne sont pas plus à plaindre que les hétérosexuels supérieurs. » (*ibid.*)

<sup>360</sup> Marc-André Raffalovich, « À propos du roman d'un inverti et de quelques travaux récents sur l'inversion sexuelle », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 10, 1895, p. 333. Rappelons que la confession du jeune Italien portant le titre de « Roman d'un inverti » a été prépublié en plusieurs livraisons dans le tome 9 des *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales* (1894).

Saint-Paul lui-même avait noté cet écueil de la confession : la pudeur masculine (qu'on soit ou non un inverti) interdirait le récit de soi. Celui qui se révèle ne peut le faire qu'en raison de l'impudeur qui le traverse, réflexe exhibitionniste d'une personnalité menteuse donc anormalement féminisée. Dès lors, on ne pourrait obtenir d'autres confessions que celles des invertis efféminés, sensibles au plaisir de l'étalage, mais qui ne sont pas représentatifs de l'inversion en général. Mais malgré cette erreur méthodologique évidente, Saint-Paul ignore ou feint d'ignorer l'existence d'une homosexualité virile. Cette divergence mise à part, la relation entre les deux hommes, soudée par la collaboration autour des *Archives* du docteur Lacassagne<sup>361</sup>, est encore cordiale au milieu des années 1890. Dans *Tares et poisons*, Saint-Paul s'inspire très clairement des travaux produits pour les *Archives* par Marc-André Raffalovich qu'il cite abondamment en reconnaissant leur profondeur théorique :

Mais c'est à *M. André Raffalovich* que je veux dire ma reconnaissance, non seulement pour l'expression cordiale d'une sympathie constante, mais encore pour la libéralité avec laquelle il a mis à ma disposition, pour les reproduire dans cette ouvrage, ses études des *Archives*, d'une philosophie si profonde et si vraie ; et dont une, celle qui traite de *Wilde*, est particulièrement précieuse par la connaissance approfondie de la vie londonienne que possède *M. Raffalovich*.<sup>362</sup>

Le cosmopolitisme de Raffalovich est décrit comme un atout majeur permettant un éclairage original sur la question homosexuelle. Outre les emprunts utiles pour l'analyse de l'affaire

---

<sup>361</sup> Alexandre Lacassagne (1843-1924) est le grand représentant de l'école Lyonnaise d'anthropologie criminelle dont les principes sont exposés dans les *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales* dont il est le cofondateur avec Gabriel Tarde. Marc-André Raffalovich lui exprime son admiration en lui dédiant *Uranisme et unisexualité* (« À Monsieur Lacassagne, hommage de sympathie reconnaissante ») et en citant en épigraphe un extrait de l'article « Pédérastie » rédigé pour le *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales* (Nous indiquons, entre crochets, les parties tronquées par Marc-André Raffalovich) : « À cause d'un parti-pris de pudeur mal placée, ces questions n'ont été abordées au point de vue scientifique qu'avec une certaine timidité. Les auteurs, même ceux qui se croient le plus émancipés [de toute idée religieuse], craignant d'être soupçonnés de pornographie ou d'inconvenance scientifique, se répandent avec la fougue d'un prédicateur en épithètes variés sur un *vice* qu'ils qualifient d'abomination, de monstruosité, d'infamie, etc., etc., comme si le caractère véritablement extraordinaire de ces faits, dans toutes les sociétés, à toutes les époques de l'histoire, ne devait pas attirer l'attention du psychologue [et du médecin légiste, afin d'élucider ces cas complexes et de savoir si les sujets qui présentent de pareilles aberrations ne seraient pas des malades, des héréditaires qui peuvent être victime ou d'une malformation congénitale ou de certaines conditions sociales qui ont favorisé l'éclosion de cette passion, enfin des malheureux ou des aliénés qu'il faut traiter]. » (Alexandre Lacassagne, article « Pédérastie », Amédée Dechambre (dir.), *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, Paris, Masson, 2<sup>ème</sup> série, t. 22, 1874-1889, [1886], p. 240). La synthèse historique de cet article est citée sur plusieurs pages par le docteur Saint-Paul, familier d'une compilation qui tient souvent lieu d'analyse. Cf. *Tares et poisons*, op. cit., p. 237-244. Saint-Paul accorde un grand crédit théorique à la pensée du professeur Lacassagne, mais il ne lui rendra pas hommage aussi distinctement.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 45.



Oscar Wilde<sup>363</sup>, Saint-Paul reproduit dans son ouvrage l'intégralité d'un article<sup>364</sup> de Marc-André Raffalovich intitulé « Quelques observations sur l'inversion », rédigé en réponse à son questionnaire, « Enquête sur l'inversion sexuelle. Questionnaire-plan »<sup>365</sup>, deux textes initialement publiés en 1894 dans le tome 9 des *Archives*. La qualité des analyses ne fait aucun doute pour le docteur qui déclare, non sans enthousiasme, qu'il « doute qu'on ait jamais aussi sensément écrit sur l'inversion, qu'on l'ait de façon aussi fine et aussi exacte, comprise et analysée »<sup>366</sup>. Saint-Paul relève en outre l'intérêt de recueillir les avis d'intellectuels n'appartenant pas au monde médical :

Un des plus grands mérites de M. Raffalovich vient de ce qu'il ne juge point exclusivement en médecin. Aussi, son champ d'observation s'étend-il à d'autres sujets qu'aux malades, à d'autres objets qu'aux maladies. C'est un psychologue ; de là une façon de voir plus large, plus vivante, plus conforme aux faits et à la réalité ; de là une dissection plus minutieuse des phénomènes ; par là une connaissance plus exacte de l'instinct sexuel et de l'homme même.<sup>367</sup>

Le médecin envisage ses collaborations comme un moyen d'élargir un champ de savoir, le questionnaire s'adresse « à tous sans distinction de profession », la compétence de « psychologue » de Raffalovich est donc la bienvenue. L'ensemble des théories exposées par ce dernier<sup>368</sup> ne recoupe cependant pas exactement les vues de Saint-Paul. Le regard de Raffalovich est critique à l'égard du discours médical auquel il s'oppose, avec une virulence qui s'accroît dans le temps, au point de vue définitoire, méthodologique et finalement idéologique. Les lignes qui suivent visent à recenser les principaux points de désaccords théoriques dans une perspective diachronique, l'historique de la mésentente apparaîtra donc en filigrane et permettra d'observer la politisation des discours scientifiques. Nous verrons

---

<sup>363</sup> Au sujet d'Oscar Wilde, Raffalovich critiquera vivement l'usage de ses documents par le docteur Saint-Paul : « [...] après avoir accueilli avec la plus généreuse et chaude cordialité mon étude sur Oscar Wilde, il s'en inspire si peu qu'il se fait une image de lui toute opposée à la mienne. Personne ne peut désirer plus que moi la réhabilitation morale d'un homme que j'ai jugé si sévèrement, mais ce n'est pas le travail intellectuel qui fera des miracles ; ce qu'il faut, c'est une foi intérieure, un repentir, non pas une simple réhabilitation sociale. » (Marc-André Raffalovich, « Annales de l'unisexualité », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 12, 1897, p. 199-200).

<sup>364</sup> Marc-André Raffalovich, « Quelques observations sur l'inversion », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 9, 1894, p. 216-218. L'article, qui sera repris au début d'*Uranisme et unisexualité* (*op. cit.*, p. 15 *sqq.*), expose déjà un certain nombre de thèses qui seront développées dans l'ouvrage. Pour son utilisation par Saint-Paul Cf. *Tares et poisons*, *op. cit.*, p. 252-276. Nous citerons à partir de l'ouvrage de Saint-Paul.

<sup>365</sup> Laupts, « Enquête sur l'inversion sexuelle. Questionnaire-plan », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 9, 1894, p. 105 *sqq.* Cf. **Annexe D, p. 495.**

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>367</sup> *Ibid.*

<sup>368</sup> Pour un descriptif détaillé de cet article cf. Patrick Cardon, *Discours littéraires et scientifiques fin-de-siècle. Autour de Marc-André Raffalovich*, Paris, Orizons, coll. « Homosexualités », 2008, p. 89-94.

que la querelle s'intensifie à partir de 1896, après la publication des deux monographies contemporaines de Saint-Paul et Raffalovich jusqu'à devenir réellement polémique à partir de 1908, au moment des procès Eulenburg, scandale politique sur une affaire homosexuelle dont le retentissement s'étendra bien au-delà de la frontière allemande. La croyance assez répandue, ardemment défendue par Saint-Paul et fermement réfutée par Raffalovich, que l'homosexualité serait un « vice allemand », est alors au cœur du débat. Mais le sujet soulève bien d'autres oppositions, notamment sur l'usage du littéraire et la question de son éventuel danger, qui apparaît régulièrement dans les arguments. Notre thèse est la suivante : le discours littéraire provoque esthétiquement l'expression d'une éthique complexe qui renseigne les discours théoriques. Cette complexité éthique correspond à la complexité même du rapport entre la littérature et le réel (la question de la *référentialité*) : la littérature peut-elle rendre compte de la réalité (un personnage homosexuel permettrait d'exemplifier la réalité du phénomène homosexuel) ou doit-elle être considérée comme un domaine autonome ne fonctionnant que par référence à elle-même (un personnage homosexuel est un exemplaire de l'homosexualité telle qu'elle est exprimée en littérature) ? Cette alternative est mise en perspective par les acteurs de la théorisation des comportements sexuels, qui adoptent très souvent des positions médianes. La coopération avec les auteurs littéraires met en tout cas en avant la reconnaissance, sinon d'une compétence théorique avérée, au moins d'une possibilité de valeur ajoutée par l'exemple. Nous avons mis en évidence le lien qui avait pu s'établir entre la théorie naturaliste et la méthodologie du docteur Saint-Paul ; Raffalovich, qui ne trouve guère d'affinités avec Zola, échangera quant à lui avec J.-K. Huysmans. Partant, nous défendrons l'idée, à travers un parcours chronologique, que les affinités intellectuelles et sensibles ne sont pas hasardeuses et qu'à la polémique entre Saint-Paul et Raffalovich répond en écho la rupture de Huysmans avec la démarche naturaliste. Il est peu probable que nous puissions déterminer une inspiration décadente chez Raffalovich (nous poserons tout de même la question), mais il est indéniable en revanche que son utilisation du médium littéraire permet, dans une direction radicalement différente de celle de Saint-Paul, d'interroger les savoirs sur la sexualité.

### ***1.1 — Divergences entre Saint-Paul et Raffalovich dans la classification des comportements***

La thèse que Raffalovich développe dans *Uranisme et unisexualité* est en substance dans l'article, déjà cité, des *Archives de l'anthropologie criminelle* utilisé par Saint-Paul. Raffalovich y oppose deux conceptions de l'inversion : l'inversion peut être acquise, et il s'agit alors d'une perversion, ou bien l'inversion est innée et elle est alors contrôlable. Ce contrôle consiste à réprimer l'instinct sexuel par le moyen de la chasteté et/ou du célibat qui conditionnent une élévation spirituelle. Ces distinctions, à l'intérieur même du phénomène de l'inversion, sont l'occasion pour Raffalovich de démontrer que l'innéité n'est pas le signe d'une dégénérescence à soigner, mais une conformation à la Nature que les individus doivent intégrer sans honte, et qui impose pourtant une ascèse. Quoi qu'il en soit, cette simple donnée remet en cause les modèles dominants. L'assignation de la normalité ne coïncide pas avec le comportement hétérosexuel, de même que le comportement homosexuel n'est pas un critère pertinent pour définir ce que serait l'anormalité :

Les invertis n'ayant pas choisi leur nature, on doit leur savoir gré de s'améliorer, de s'épurer, et quand on proclamera la supériorité de l'inverti qui *se tient* sur l'homme hétéro-sexuel qui s'adonne à la sexualité, ce ne sera que justice.<sup>369</sup>

Raffalovich distingue malgré tout deux catégories identifiables selon le choix d'objet : homosexuel pour celui ou celle dont le désir est éprouvé pour le même sexe, et hétéro-sexuel pour celui ou celle qui désire l'autre sexe. Mais il insiste sur l'existence d'une troisième catégorie, sans doute aussi conséquente que les deux autres<sup>370</sup>, nous dit-il, qu'il nomme les *indifférents*, et que nous nommerions les bisexuels. Cette troisième catégorie produit une infinité de degrés dans la sensibilité sexuelle qui autorise Raffalovich à formuler ce qui est sans doute l'une de ses thèses les plus audacieuses :

Je suis arrivé à cette assertion assez paradoxale au premier abord : *il n'y a pas de ligne de démarcation entre les hétéro-sexuels et les homo-sexuels.*<sup>371</sup>

La finalité du propos est de montrer que quelle que soit la catégorie sexuelle à laquelle il appartient, chaque individu est même responsable de son élévation spirituelle ou de son

---

<sup>369</sup> D<sup>r</sup> Lauppts, *Tares et poisons*, op. cit., p. 261. Nous citerons l'article de Raffalovich à partir de Saint-Paul qui le reproduit et le commente dans son ouvrage.

<sup>370</sup> Affirmer que les indifférents représentent une réalité conséquente est une sérieuse remise en cause de la plupart des théories de l'époque.

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 273. Souligné par Raffalovich.

laisser-aller aux turpitudes de la chair<sup>372</sup>... À ce détail près que la sexualité à visée reproductive légitime le rapport charnel hétérosexuel tandis que l'inverti doit impérativement réprimer ses élans au nom d'une loi sociale :

selon moi, chaque homme n'a pas le droit de prétendre aux satisfactions sexuelles qu'il désire. La même loi morale qui interdit à un hétéro-sexuel épileptique, ou phtisique, ou atteint de n'importe quelle maladie transmissible, de perpétuer son fléau en le transformant<sup>373</sup>, cette même loi interdit à l'inverti de se livrer à ses penchants.<sup>374</sup>

Raffalovich et Saint-Paul s'accordent à condamner l'inverti qui serait corrupteur. L'inverti supérieur est, certes, un être exceptionnel, mais l'exception doit garder sa double signification : elle ne doit pas contrevenir à la règle (l'intégrité de la génération est à préserver) bien qu'elle soit valorisable (l'inverti peut être un modèle social et spirituel). À la suite de l'article, Saint-Paul défend, quant à lui, une interprétation médicale de l'inversion décrite par le biais d'une hérédité pathologique. Il établit une nuance définitoire entre *perversion* (perturbation innée de l'instinct sexuel) et *perversité* (caractère acquis du désordre sexuel)<sup>375</sup> qui ne permet pas d'envisager l'éventualité d'une « rédemption » de l'inverti-né autrement qu'à travers un miracle de la cure :

D'une façon générale, en matière d'instinct sexuel, nous pouvons dire que la *perversité sexuelle* entache tout acte qui ne tend pas à la fin naturelle, la *reproduction* ; et selon les définitions indiquées par Moll et Krafft-Ebing, mais avec une acception peut-être un peu différente toutefois, que la perversion sexuelle est de la perversité instinctive, malade ou innée, et le plus souvent dans ce cas héréditairement léguée par les ascendants. Nous ajouterons que l'inversion est une des formes de la perversité et l'une des formes de la perversion.<sup>376</sup>

Contrairement à Raffalovich, Saint-Paul considère l'inverti-né comme le fruit d'une dégénération. Il lui oppose la catégorie des *invertis occasionnels* qui, comme le nom l'indique, regroupe les individus qui, lorsque les circonstances les y entraînent (snobisme, lieux sans femmes, de trop grande promiscuité masculine), versent dans l'inversion. Ces

---

<sup>372</sup> Raffalovich réfute par ailleurs l'idée d'un détraquement des sens qui serait spécifiquement lié à l'inversion : « C'est une erreur (les écrivains de l'inversion tendent vers elle) de s'imaginer que les invertis sont nécessairement dévoyés ou détraqués, ou à la recherche d'épanchement avec n'importe quel homme de bonne volonté. Bien des hétéro-sexuels (s'ils se portent bien) ne pensent pas toujours à la *femme*. » (*Ibid.*, p. 264)

<sup>373</sup> L'emploi de ce terme est si curieux qu'on peut admettre qu'il s'agit d'une coquille. Il faudrait remplacer par « transmettant ».

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>375</sup> Dans la préface à la seconde édition de son ouvrage, Saint-Paul avouera avoir abandonner la distinction entre perversion et perversité. Cf. Dr Laupts, *L'homosexualité et les types homosexuels*, op. cit., p. V.

<sup>376</sup> D<sup>r</sup> Laupts, *Tares et poisons*, op. cit., p. 277-278.

individus peuvent cependant retrouver un comportement jugé normal dès lors qu'ils réintègrent un contexte favorable ; la perversité n'est pas irréversible et souvent décrite comme temporaire. À côté des occasionnels sont également décrits, très laconiquement, ceux qu'on appelle les *indifférents* qui comportent les mêmes caractéristiques, à cette exception près qu'ils sont à même de vivre un *amour* (le comportement dépasse donc le simple rapport charnel) pour un homme ou une femme, indifféremment. Cette répartition bi-catégorielle entre les invertis-nés et les occasionnels ou indifférents recouvre en outre, non sans un certain schématisme, une répartition des rôles sexuels : l'inverti-né est féminiforme et décrit comme *passif*, tandis que l'occasionnel ou l'indifférent est parfaitement viril et décrit comme *actif*<sup>377</sup>. Saint-Paul ne conçoit pas le désir autrement que comme sexuellement polarisé :

Plus la distance entre deux êtres sera considérable, par rapport à l'un des pôles sexuels, plus l'attraction sera forte, moins la répugnance se manifesterait entre eux.<sup>378</sup>

Ce couple d'invertis formé en dépit des lois de la gènesique, respecte cependant, *a minima*, une loi sociale, implicite mais impérieuse, de différence de genre. Saint-Paul mentionne alors en note la possibilité d'un couple constitué d'une femme masculiniforme et d'un homme féminiforme, qui par un double effet d'inversion parodierait le couple hétérosexuel, exemple limite dont il atteste l'existence très réelle :

Sans les dire invertis, on peut citer à ce sujet la liaison connue de deux littérateurs très célèbres ; l'un (l'homme) poète, l'autre (la femme) romancier, dont on a dit « *Elle* semblait l'homme sérieux et mâle, *Lui* la femme coquette, capricieuse, vaniteuse. »<sup>379</sup>

Difficile de déterminer l'identité des « littérateurs » en question tant la confusion du genre est à la mode en fin-de-siècle (Georges Sand et Alfred de Musset, Rachilde et Maurice Barrès, Jean Lorrain et Liane de Pougy qui célébrèrent un faux mariage, etc.) mais quels que soient les intéressés, il faut bien remarquer que ce phénomène fantasmagorique d'une double inversion dans un couple apparemment hétérosexuel aux yeux de l'observateur, est accrédité sans nuance par le docteur qui, sans doute influencé par un modèle littéraire répandu, le considère

---

<sup>377</sup> Saint-Paul nuance cependant cette taxinomie en ajoutant la catégorie de l'*inverti-né cérébral*, décrit comme un individu *prédisposé* (la tare est nerveuse) dont l'adolescence confinée (promiscuité virile de l'internat) révèle l'inversion. Les indices de féminité ne sont chez lui qu'embryonnaires, ou entièrement absents, et il est attiré par les individus féminiformes.

<sup>378</sup> D<sup>r</sup> Lauppts, *Tares et poisons*, *op. cit.*, p. 20. La définition est reprise littéralement dans *Les homosexuels et les types homosexuels* (*op. cit.*, p. 20) ce qui semble indiquer que le positionnement de Saint-Paul sur le sujet n'a pas évolué de manière notable dans le temps.

<sup>379</sup> D<sup>r</sup> Lauppts, *Tares et poisons*, *op. cit.*, p. 20 [en note].

comme un fait avéré. L'imaginaire de la littérature décadente enfle volontiers les données sexuelles réelles. La pensée persistante d'une omnipotence de la femme (contemporaine d'une affirmation féministe) a pour corollaire une crise de la masculinité ; la littérature décadente synthétise alors l'inquiétude liée à cette redistribution (réelle ou imaginaire) du pouvoir des sexes à travers des couples formés de femmes masculinisées asservissant des hommes dévirilisés. Camille Lemonnier dans *Le Possédé* illustre de manière exemplaire la déchéance du magistrat Lépervié (homme de loi donc incarnation d'un double pouvoir) séduit par Rakma, femme fatale d'origine étrangère (à la fois masculine et barbare, représentante d'une double décadence). Rakma, personnage démoniaque qui tient aussi du vampire, épuise sexuellement Lépervié dont le roman relate les étapes d'une déchéance qui le conduit à accepter toute forme de perversion à même de stimuler son excitabilité sexuelle toujours plus déclinante :

Ce suprême toxique leur avait été suggéré par Rakma pour raviver la monotonie d'une liaison que d'autres aiguillons, actuellement amortis, n'éperonnaient plus. Et ce stratagème, en effet, depuis près d'un mois, comme un condiment salace en un trop usuel ragoût, les amusait, d'une reprise de leur vice en cette inversion frauduleuse de leurs sexes. Chaque matin, avec des fards, des onguents, un laborieux maquillage au crayon et au pinceau devant la glace, elle concertait les arroses de cette fausse féminilité de son blet et glabre visage. Alfred à son tour enfilait ses grègues, comprimait ses petits seins sous le gilet, endossait le veston. Et leur plaisir ne s'épuisait pas de caresser sous cette duperie de la vêtue l'androgynie dont ils se leurraient l'un l'autre et qui toujours ne déroutait pas le soupçon.<sup>380</sup>

Cet extrait, situé au dénouement de l'intrigue, décrit l'aboutissement paroxystique du cheminement pervers. On y trouve une description fonctionnant conjointement sur l'accumulation et la dépréciation : le constat d'une impuissance masculine et d'une puissance féminine contamine les comportements jusqu'à fabriquer une double inversion, marquée physiquement par le travestissement. Le caractère volontairement outrancier de cette description, marquée par un lexique péjoratif ridiculisant les personnages, permet d'en déterminer l'intention satirique. Mais cette outrance nous conduit à douter qu'il y ait la moindre intention réaliste dans ce motif de la double inversion, tandis qu'un discours scientifique, tel que celui produit par Saint Paul, tend à en valider l'existence. La méthode scientifique ne semble donc pas capable de distinguer le caractère fantasmatique de certains modèles sexuels dans l'ensemble des comportements. Au-delà des remises en causes dans la classification des comportements sexuels, Raffalovich critiquera donc de manière plus

---

<sup>380</sup> Camille Lemonnier, *Le Possédé*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1997 [Charpentier 1890], p. 300-301.

profonde, à l'aune de ses compétences propres, les insuffisances de la méthodologie employée par le domaine médical en général, et par Saint-Paul en particulier.

## ***1.2 — Divergence méthodologique : critique du bien-fondé de la cure homosexuelle***

Raffalovich remet en cause la capacité du domaine médical à prendre en charge la question sexuelle de l'inversion. Il s'oppose expressément à la vision unilatérale de Saint-Paul qui affirme trop légèrement la prédominance de l'inverti-né féminiforme. Il tente de combattre le préjugé de l'efféminement en remarquant que nombre d'invertis, même de naissance, sont absolument virils et « méprisent trop les femmes pour être efféminés »<sup>381</sup> : l'attirance de ces individus est fondée sur un amour du *même* (qui ne peut se lire en termes de différence sexuelle) étranger aux médecins dont la grille de lecture se fige sur une invariable polarité sexuelle relevant d'une thèse *princeps* de l'âme féminine dans un corps masculin. Raffalovich laisse entendre que, faute d'identification de ces homosexuels virils, les médecins n'ont qu'une vision partielle du phénomène :

La classification de Laupts [...] n'admet que la moitié des invertis. Il laisse de côté la passion de la similarité, des forts pour les forts, des virils pour les virils, des faibles pour les faibles.<sup>382</sup>

Outre le fait qu'un efféminé sera plus aisément identifié comme inverti – ce qui pourrait toutefois être sujet à caution si nous considérons la possibilité d'un hétérosexuel efféminé –, il est également plus enclin à la confiance :

Il est utile de se rappeler que les invertis efféminés sont les plus connus, parce qu'ils ont beaucoup plus la manie des confidences et des vantardises.<sup>383</sup>

Raffalovich fait finalement le même constat que Saint-Paul (l'efféminé est un menteur invétéré) mais pour une interprétation radicalement différente : tandis que Saint-Paul relève une zone de vigilance, Raffalovich déduit, plus radicalement, l'inefficacité du système de

---

<sup>381</sup> Cité par Laupts, *op. cit.*, p. 253.

<sup>382</sup> Marc-André Raffalovich, « Annales de l'unisexualité », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 12, 1897, p. 201.

<sup>383</sup> Laupts, *Tares et poisons*, *op. cit.*, p. 259-260.

confession. Cette méthode est effectivement biaisée par le plaisir qu'éprouvent les invertis efféminés, donc pervers, à se livrer au confesseur qui construit alors son discours sur un mode compassionnel que ces individus ne méritent certainement pas<sup>384</sup>. Le point de vue de Raffalovich sur l'efféminé est parfois plus sévère que celui de Saint-Paul et Zola. Tout à l'effort de légitimation de l'inverti viril, et de manière sans doute surprenante, il lance l'anathème sur les comportements dénotant toute forme de superficialité de caractère :

Je ne suis pas si indulgent pour l'inverti-né de M. Zola que Lauphs, parce que cette effémination, cette affection pour soi-même, cette vanité sans frein, me semble insupportables à tous les points de vue, et parce que tout l'amateurisme, tout le côté pseudo-artistique de ce Narcisse est assez mince excepté comme indice psychologique.<sup>385</sup>

Raffalovich condamne l'attitude d'esthète qu'il caractérise par l'incorporation de valeurs négatives-féminines dérogeant à la norme du comportement masculin. Remplaçant un systématisme par un autre, le propos est donc animé d'une certaine misogynie allant à l'encontre du projet général de réhabilitation de l'homosexualité, observable par ailleurs.

Autre écueil des médecins, que Raffalovich désigne avec une pointe d'ironie comme des « guérisseurs » : celui de produire une perversion en voulant soigner. Dans l'esprit de Raffalovich il est impossible de soigner l'inverti de naissance dont l'inversion est vécue comme l'expression normale de la sensibilité sexuelle. Dès lors que le médecin encourage l'inverti-né à fréquenter les femmes, il produit une perversion du même ordre que celle qui consisterait à encourager un hétéro-sexuel à fréquenter une personne de son sexe<sup>386</sup> :

Les médecins qui essayent de guérir les invertis n'ont pas assez remarqué les dangers auxquels ils exposent leurs malades : ils peuvent transformer leur inverti en un pervers. Je ne crois pas énormément aux guérisons permanentes du sens sexuel, — toute guérison imparfaite peut faire d'un inverti un pervers. — Et si l'inverti est dangereux et contagieux, le pervers l'est beaucoup plus. [...] L'unisexual qui s'essaye à la bisexualité devient aussi corrompu que l'homme sexuel normal qui s'essaye à l'unisexualité ; ils ont tous les vices, ceux qui leurs reviennent et les autres. Que les médecins guérisseurs se rappellent ceci avant d'entreprendre un inverti né.<sup>387</sup>

Cette critique qui concernait l'ensemble du corps médical dans l'article de 1894, incriminera plus spécifiquement Saint-Paul et les travaux rassemblés dans sa monographie dans un article des *Archives* de 1897. Dans ce texte postérieur à *Tares et poisons*, Raffalovich met Saint-Paul

---

<sup>384</sup> Des extraits de l'article (*ibid.*, p. 270 *sqq.*) seront repris pour constituer le chapitre « Autobiographies » d'*Uranisme et unisexualité* précédemment analysé. Cf. *supra*. p. 157.

<sup>385</sup> Marc-André Raffalovich, « Annales de l'unisexualité », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 12, 1897, p. 199.

<sup>386</sup> Sur ce point, Saint-Paul s'accorde avec Raffalovich dont il rapporte la pensée Cf. *Tares et poisons*, *op. cit.*, p. 312-313.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 254.



en garde contre les dangers des raisonnements tronqués consistant à prôner systématiquement les vertus de la conversion des homosexuels :

Dans son projet de thérapeutique, Lauppts côtoie la dangereuse illusion que la guérison d'un inverti est sa conversion à l'hétérosexualité. [...] La conversion, la guérison d'un unisexe n'est pas seulement en rapport avec l'hétérosexualité mais avec la sexualité même. Si d'un débauché ou d'un sensuel acharné, on fait un tempérant, un chaste, un sobre on a beaucoup fait. Si on le verse dans la débauche hétérosexuelle on a fort mal fait.<sup>388</sup>

Une fois encore, Raffalovich insiste sur le fait qu'un changement de choix d'objet sexuel n'est pas une manière de solutionner la perversion puisqu'elle correspond à un excès observable quelle que soit sa préférence sexuelle. La résolution proposée par Raffalovich est quantitative (atteindre une tempérance sexuelle) et non qualitative (atteindre l'hétérosexualité). Cette pensée souligne d'une manière remarquablement moderne qu'une sensibilité homosexuelle peut être saisie comme une identité à part entière, aussi susceptible de normalité que la sensibilité hétérosexuelle.

Cependant, la légitimation d'une sensibilité homosexuelle n'autorise pas pour autant tous les comportements. Le pédéraste (sous la plume de Raffalovich le terme désigne celui qui pratique la sodomie) qui se livre aux plus bas instincts, est explicitement condamné :

Je suis tout à fait de leur avis s'ils veulent faire entendre que les pédérastes sont le rebut de la terre, ce qu'il y a de plus bestial. Ils sont punis physiquement j'imagine ; — c'est bien fait.<sup>389</sup>

Raffalovich, s'accordant ici aux vues des médecins, pense qu'il y a une corrélation entre constitution physiologique et constitution psychologique. Celui qui s'adonne à certaines turpitudes sera puni par où il a pêché. Dans une logique n'incluant aucun pardon, Raffalovich se fait, une fois n'est pas coutume, plus sévère que les médecins en concluant par un lapidaire : « c'est bien fait ». Mais ce positionnement rigoureux n'est pas aussi clair qu'il y paraît, Raffalovich ne peut ignorer la réalité des besoins sexuels. On pouvait ainsi lire, quelques lignes auparavant, une remarque concernant une possible indistinction entre l'inverti et le pédéraste, à travers laquelle il allait à l'encontre d'une certaine opinion admise :

---

<sup>388</sup> Marc-André Raffalovich, « Annales de l'unisexualité », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 12, 1897, p. 200-201.

<sup>389</sup> D<sup>r</sup> Lauppts, *Tares et poisons*, *op. cit.*, p. 267.

[...] je voudrais faire remarquer que la séparation n'est pas si absolue que dernièrement (et dans l'intérêt des invertis), on a voulu l'établir entre les pédérastes et les invertis non pédérastes. L'horreur des invertis pour la pédérastie me semble un peu exagérée, — c'est un peu trop une dernière pudeur. [...] Je comprends que les savants qui ont voulu réhabiliter l'inverti soient intraitables à ce sujet ; — mais je crois que la vérité n'est pas aussi absolue qu'ils l'affirment. Et ils se contredisent aussi quelquefois.<sup>390</sup>

Entre la valorisation d'une conception ascétique de l'inversion marquée par une éthique chaste, et la constatation d'un comportement pédéraste plus répandu que ce que les médecins prétendent, il semble que le modèle idéalisé proposé par Raffalovich est une gageure. Comment définit-il alors le modèle de l'inverti supérieur ? Est-ce un exemple qu'il est possible de suivre ? Cette catégorie permet-elle de réhabiliter l'homosexuel ?

### 1.3 — *De l'usage de la littérature dans la théorisation de l'homosexualité*

Raffalovich entreprend une brève analyse comparée des discours littéraires et médicaux à propos de l'inversion :

Je me demande quelquefois si les écrivains sérieux qui s'occupent de l'inversion sexuelle ne sauraient être un peu plus bégueules et un peu moins innocents. Ils décrivent tous les uns après les autres des exercices déjà décrits par Martial et Pétrone et vantés par Verlaine et Platen. En latin, en allemand, en français, plus rarement en anglais, avec ou sans périphrases, mais non sans phrases hélas, il redisent les uns après les autres les coutumes connues de tout temps à l'humanité invertie ou perversie ou instruite. Je crois le moment arrivé pour que cela finisse, et je m'imagine que les lecteurs d'ouvrages scientifiques ou psychologiques peuvent se passer d'un compte rendu de vices en somme assez restreints.<sup>391</sup>

---

<sup>390</sup> *Ibid.*

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 255-256. Saint-Paul, qui reprend cet article dans sa monographie, questionne lui aussi l'importance du rôle de la littérature dans la divulgation de détails sexuels qui méritent à ses yeux de demeurer cachés : « Notre littérature réaliste, celle du moins qui se complait dans la peinture exclusive des névroses et des vices, salit et égare l'imagination des jeunes gens. La littérature mystique elle-même, par la réprobation qu'elle attache aux actes de la chair et l'horreur sacrée qu'elle inspire pour la femme, a tourmenté les âmes faibles d'étranges et dangereux scrupules, et altéré en elles la sainte droiture du jugement dans les choses de l'amour. Sans doute ces livres ne sont pas immoraux en eux-mêmes, et ne le sont pas d'intention ; mais ils le deviennent de fait par l'inexpérience, la candeur et l'inintelligence des jeunes gens qui les dévorent en secret. On peut tout lire, dirons-nous ; mais encore faut-il, selon l'âge, échelonner les lectures. » (D<sup>r</sup> Lauppts, *Tares et poisons*, *op. cit.*, p. 205-206). Le médecin considère qu'il n'y a pas malignité d'intention dans la démarche littéraire (on ne pourra cependant lever tout à fait l'ambiguïté de la phrase : parle-t-il uniquement de la littérature mystique ou englobe-t-il la littérature réaliste dans cette considération ?) mais que le jeune lectorat n'est guère préparé à décrypter avec justesse ces intentions. Saint-Paul pose régulièrement la question de la variation de la réception des discours selon les disciplines, nous y reviendrons.

Dans la délicate question du droit, au nom d'une rigueur scientifique, à dire la réalité des actes sexuels de l'inversion, Raffalovich préconise un silence. Il estime que la littérature a très largement évoquée ces actes sans qu'il soit nécessaire d'en rappeler les effets dans le discours scientifique. On devine aisément que Raffalovich affectionne assez peu les descriptions trop charnelles (bien qu'il ne puisse ignorer le talent d'une Verlaine, d'un Pétrone ou d'un Martial) et qu'il regrette leur diffusion par un redoublement dans le discours scientifique. Il cite pourtant en note un extrait assez explicite de *Parallèlement* de Verlaine, visant à illustrer son propos :

Et pour combler leur vœux, chacun d'eux tour à tour  
 Fait l'action suprême, [a] la parfaite extase,  
 — [T]antôt la coupe ou la bouche et tantôt le vase [—]  
 Pâmé comme la nuit, fervent comme le jour.  
 Leurs beaux ébats sont grands et gais. Pas de ces crises,  
 Vapeurs, nerfs ; non, des jeux courageux, puis d'heureux  
 Bras las autour du cou [, pour de moins langoureux  
 Qu'étroits sommeils à deux, tout coupés de reprises.]<sup>392</sup>

La démarche est donc éminemment ambiguë. En effet, quel statut donner à cette citation sinon celui d'une exemplification potentiellement contreproductive ? L'attitude consistant à désigner l'écueil à éviter pour y céder dans l'instant semble passablement contradictoire. Citant Verlaine (puis Platen, en Allemand), Raffalovich n'est-il pas précisément en train de reconduire le risque de corruption par une répétition d'éléments littéraires trop érotiquement suggestifs, n'est-il pas en train de manquer les enjeux de la prophylaxie ? Nous pouvons interpréter ce choix en supposant que Raffalovich invalide l'éventuelle dangerosité du discours versifié – ce qui ne serait pas le cas des biographies homosexuelles, fondées sur des événements réels –, l'esthétique apporterait un voile suffisamment pudique pour légitimer la désignation des actes et les littéraires seraient implicitement pressentis comme plus fins psychologues que les médecins. L'hypothèse est incertaine mais elle demeure pourtant la plus plausible puisque Raffalovich continuera de citer régulièrement dans ses travaux les descriptions littéraires de l'amour entre hommes. Il relève d'ailleurs de manière nette une acuité de la sensibilité esthétique particulière à certains invertis qu'il caractérise comme une opération de sublimation (qui le conduit à désigner la nouvelle catégorie des *invertis sublimes*) ; la vocation artistique ou intellectuelle semble renforcée par la continence<sup>393</sup>.

<sup>392</sup> *Ibid.* p. 255. Citation rectifiée, entre crochets, selon Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1962, p. 522.

<sup>393</sup> Cf. D<sup>r</sup> Lauppts, *Tares et poisons*, *op. cit.*, p. 268.

Pourtant le poème de Verlaine – Verlaine qui n’avait certainement pas l’apanage de la continence – est entièrement reproduit dans un chapitre d’*Uranisme et unisexualité*<sup>394</sup> intitulé « Les forts et les forts ». Le titre déborde d’emblée les cadres admis par les contemporains de Raffalovich, et le commentaire faisant suite au poème, bien qu’il manifeste une réprobation, s’accorde au moins sur le caractère désirable de l’émulation virile et relègue inconsciemment la figure de l’*inverti sublime* à l’arrière-plan théorique. Raffalovich s’arrête au vers évoquant les « étroits sommeils à deux, tout coupés de reprises » qu’il n’avait pas cité dans la réponse au questionnaire de Saint-Paul :

Des nuits coupées de reprises ne peuvent qu’affaiblir à la longue la fibre morale de ces amours, ne peuvent qu’approcher la satiété, la fin. Platon permettait [...] la satisfaction physique entre amis-amants pour longtemps sinon pour toujours ; il défendait la satiété. [...] Les amoureux repus de Verlaine sont par rapport aux amants platoniques honorables comme les amoureux repus de belles courtisanes sont aux amants conjugaux.<sup>395</sup>

Via le modèle platonicien Raffalovich note le caractère déséquilibré de l’activité sexuelle des amants verlainiens, mais le raisonnement analogique qui permet l’équivalence entre les amants platoniciens et les amants conjugaux souligne que l’activité sexuelle entre amis est potentiellement valorisable. Une distinction de taille entre amours platoniciennes et amours platoniques donne un caractère singulièrement politisé à cette remarque de Raffalovich, n’était les précisions apportées quelques pages auparavant :

La satisfaction physique de l’amour platonique est le partage du lit de l’aimé. Dans l’amour philosophique cette intimité physique comporte toutes les caresses sauf les sexuelles ; dans l’amour honorable elle comporte l’entraînement des plaisirs sexuels, de loin en loin, le moins possible, — et il faut que ces plaisirs soient également recherchés, désirés, chers, également l’expression, mal choisie peut-être, de vertus et de tendresses immatérielles.<sup>396</sup>

Cette relation entre deux êtres autorisés à partager leur couche n’est pas exempte d’un témoignage amoureux composé de « toutes les caresses sauf les sexuelles ». La formule est si éthérée qu’on n’est bien en peine d’identifier quelle serait l’activité libidinale honorable. Il apparaît cependant très clairement qu’une moralisation de l’inverti passe par l’exercice de la chasteté, forme de l’ascèse qui trouve son aboutissement, aussi paradoxal que cela paraisse,

---

<sup>394</sup> Raffalovich, *Uranisme et unisexualité*, op. cit., p. 138-139.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 127.

dans l'engagement amoureux avec l'ami<sup>397</sup>. Cette direction théorique semble alors guider la sélection littéraire de Raffalovich. Dans *Uranisme et unisexualité*, il collecte nombre de titres voués à appartenir à la littérature dite homosexuelle, mais il exclut soigneusement toute la production décadente française qui renseignerait pourtant le sujet, bien qu'il avoue, à l'occasion d'une note en bas de page rassemblant une quarantaine de références, en connaître parfaitement la teneur :

Les romanciers français contemporains ne sont pas aussi sournois ou aussi hypocrites que les Anglais quand il s'agit de l'unisexualité masculine. On en jugera par la liste suivante de Français qui s'en sont servis, liste qui serait plus longue si je ne citais pas seulement ceux que j'ai lus moi-même : Balzac, Catulle Mendès [...], Jean Lombard (*L'Agonie*), Dumas père. Malgré de regrettables écarts, l'attitude des auteurs français est plus manly, plus masculine que celle des auteurs anglais.<sup>398</sup>

Raffalovich, dont le propos est critique à l'égard de la pudeur anglaise, loue, par contraste, la manière dont les auteurs français s'emparent du sujet, mais son discours est alors explicitement annexé. On peut légitimement s'étonner (étant donné la profusion des exemples tirés de la littérature) que Raffalovich ait opté pour l'éviction d'un *corpus* français, minoré par la place typographique qui lui est allouée, en bas de page. Est-ce à dire que le contenu de ces œuvres est trop subversif pour apparaître dans un ouvrage théorique ? Sans doute. Encore faut-il préciser que l'enjeu poursuivi par le théoricien est la construction d'une forme d'éthique de l'homosexualité qui se caractérise par une injonction à ménager les inspirations individuelles tout en préservant les institutions sociales telles que le mariage. Préoccupation éthique fort éloignée des thématiques décadentes. Les pages que Raffalovich consacre à Oscar Wilde sont une critique violente du langage jugé corrupteur. À travers la figure d'un paria exemplaire Raffalovich dénonce des procédés esthétiques (qui pourraient s'appliquer à la littérature décadente) mis au service d'une éthique douteuse. Étonné du succès mondain de Wilde, qu'il explique par l'utilisation d'un langage destiné à faire rire atténuant la réalité subversive des idées, il analyse l'esthétique de son chef d'œuvre selon des critères idéologiques :

---

<sup>397</sup> Si la réussite d'un tel projet nous semble incertaine, la thèse aurait pu paraître hasardeuse ou risquée à Saint-Paul. Mais il ne semble pas s'en inquiéter outre mesure. Il s'accorde en tout cas à percevoir les bénéfices évidents de la chasteté, pourvu qu'elle ne camoufle aucun plaisir solitaire : « Elle [la chasteté] est d'ailleurs bonne à conseiller à tout le monde, et l'on peut obtenir, plus qu'on ne le pense peut-être généralement, de longues périodes de chasteté chez la plupart des sujets normaux ou non, même jeunes. Je parle de chasteté absolue, car il faut bien savoir que la chasteté extérieure ne s'obtient sur bien des sujets qu'aux dépens de la chasteté intime, et il ne faut point croire à la victoire alors que le sujet dissimule soigneusement à son médecin de la débauche solitaire. » (D<sup>f</sup> Lauppts, *op. cit.*, p. 323).

<sup>398</sup> Marc-André Raffalovich, *Uranisme et unisexualité*, *op. cit.*, p. 38 [note en bas de page].

On regimba un peu quand il écrivit *Dorian Gray*, roman peu original (Oscar Wilde n'a jamais été bien original), artificiel, superficiel, efféminé. L'unisexualité y régnait, mais sans vigueur, dans le clair-obscur, dans l'affectation et la crainte.<sup>399</sup>

La subjectivité du théoricien est ici évidente et pour cause, l'œuvre de Wilde se place aux antipodes de ses thèses : contre la défense de l'amitié virile décrite comme un comportement naturel, l'écrivain valorise l'artifice et les comportements construits, la provocation permise par la perturbation du genre. Le militantisme de Raffalovich, pétri de valeurs morales, s'accommode mal du jeu avec les limites éthiques proposé par Wilde.

Il privilégiera les œuvres, telles que le fameux *Leaves of Grass* de Walt Whitman (œuvre publié pour la première fois en 1855 puis rééditée et complétée jusqu'en 1891), illustrant les vertus de l'émulation de l'amitié virile :

Il n'y a pas d'encouragement à l'effémination chez lui. Dans l'unisexualité, ce qu'il vante, ce qu'il fait ressortir, c'est l'amour de l'homme vigoureux pour son semblable, son pareil, ou l'amour du jeune homme et de son aîné. Les passions unisexuelles ne sont pas stériles ou inutiles ; elles doivent aider l'homme à se préserver de ce qui est vil, elles doivent le former, elles doivent resserrer les liens de la solidarité, et doivent aussi le préparer pour le mariage fécond.<sup>400</sup>

Cette rhétorique de la fraternité est sans doute valorisable, mais elle se construit sur l'effacement de toute une part de la littérature homosexuelle, dont le contenu serait trop explicitement charnel.

Après la publication d'*Uranisme et unisexualité* en 1896, Raffalovich continuera pourtant (reconnaissons lui cette qualité) d'associer le discours littéraire au discours théorique en légitimant l'un par l'autre. Par exemple, la « Chronique de l'unisexualité » publiée dans le tome 24 des *Archives* évoque la capacité de la littérature à éviter toute forme de catégorisation, voire à rendre compte avec une certaine lucidité intuitive, et de manière plus convaincante que la sphère médicale, de la variété des comportements homosexuels. Dans cet article, Raffalovich dresse un panorama de la littérature récente ayant trait à l'homosexualité en mentionnant André Gide (*L'Immoraliste*) et Lucien Daudet (*Le Chemin mort*), en analysant Robert Musil (*Le désarroi de l'élève Törless*), Julius Otto Bierbaum (*Le prince Coucou*) et quelques autres, avant d'aboutir à cette conclusion :

---

<sup>399</sup> Ibid., p. 246.

<sup>400</sup> Ibid., p. 303.

Retenons que les romanciers ayant plus de liberté que les théoriciens, plus d'expérience de l'homme à l'état de nature que les médecins ou les légistes, ne l'enferment guère dans des cages fermées, rigoureusement étiquetées.<sup>401</sup>

Malgré les quelques défaillances que nous avons pu soulever à son propos, on peut considérer que Raffalovich, lui non plus, ne cherche pas à élaborer un discours théorique sur le fondement de catégories « rigoureusement étiquetées ». Il laisse une grande latitude à son propos en l'illustrant autant par des œuvres qui appartiendraient à la « littérature homosexuelle » que par des œuvres considérées comme « classiques » évoquant, à l'occasion, des problématiques liées à l'homosexualité. On croitera dans ses pages des auteurs tels que Rousseau, Molière, Diderot, Dante, Goethe, etc. Son ouvrage balaie les différentes aires géographiques et les différentes ères historiques. Il tente de démontrer la permanence du phénomène homosexuel. À l'inverse Saint-Paul espère convaincre son lecteur, et peut-être se convaincre lui-même, que l'homosexualité est encore localisée et contenue :

[...] en Allemagne une tendance homosexuelle s'est affirmée dans ces dernières années qui mérite d'être signalée ; elle s'est manifestée par ce qu'on pourrait appeler *la manie d'écrire*, la scribomanie homosexuelle. Ce n'est pas qu'il ne se rencontre de bonnes observations dans le fatras homosexuel ; on y trouve surtout la confirmation de ce fait que l'homosexuel — et particulièrement l'homosexuel non rassasié — est un confessant-né. La passion homosexuelle a haussé certains gens au rang d'écrivains — écrivains généralement spécialisés, monographistes qui ne connaissent que l'homosexualité. Beaucoup de ces écrivains homosexuels sont capables de faire d'excellentes remarques ; il leur est généralement impossible de se débarrasser complètement de l'optique homosexuelle.<sup>402</sup>

Le docteur semble convaincu, dans la réédition de 1910 de son ouvrage, que l'homosexualité est particulièrement concentrée en Allemagne. La preuve qu'il apporte à cette pensée suit une construction logique d'ordre syllogistique : les homosexuels ont une manie d'écrire, l'Allemagne est un pays dans lequel il existe nombre d'études et de romans sur le sujet, c'est donc tout naturellement qu'il faut conclure que l'homosexualité est un vice allemand. Le noyau de son argumentation repose sur l'idée de *scribomanie*, néologisme dénotant l'écriture obsessionnelle. Mais cette obsession n'est pas seulement celle de l'écriture, la *scribomanie* est un symptôme reconnu (par Saint-Paul) de l'homosexuel sans cesse conduit à cet irrépressible besoin de défendre la cause homosexuelle, au point de ne plus pouvoir aborder d'autres sujets.

---

<sup>401</sup> Marc-André Raffalovich, « Revue critique – Chronique de l'unisexualité », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 24, 1909, p. 387.

<sup>402</sup> D<sup>r</sup> Lauppts, *L'homosexualité et les types homosexuels*, Paris, Vigot Frères Éditeurs, 1910, p. 372.

Ce point de vue réducteur disqualifie donc gravement la production des discours allemands qui seront immédiatement sujets à caution, soupçonnés d'être scientifiquement amoindris par une volonté de réhabilitation de l'homosexuel<sup>403</sup>. Mais plus loin encore, la disqualification pourrait bien toucher Raffalovich qui était lui-même homosexuel. Qu'il s'agisse ou non d'un fait intentionnel (Saint-Paul ne mentionne pas l'homosexualité de Raffalovich), Saint-Paul met en doute sa probité intellectuelle lorsqu'il affirme très clairement qu'un homosexuel ne peut parler scientifiquement d'homosexualité :

La plupart des écrivains homosexuels ne sont d'ailleurs pas des gens de science, se sont, avant tout, qu'ils le dissimulent ou l'avouent, des *apologues*, des *propagandistes*.<sup>404</sup>

C'est sans doute à l'aune de cette remarque qu'il faut interpréter la classification, assez surprenante, des différents types de discours formant la Littérature homosexuelle établie selon le critère de la dangerosité pour le lecteur. En effet, la capacité persuasive du discours scientifique en fait un discours plus dangereux que le discours fictionnel dont le contenu est trop outrancier pour ne pas soulever le dégoût :

Pour les gens à sexualité souple, l'étude de l'inversion peut conduire à l'inversion plus facilement qu'on l'imagine. Comme facteur de diffusion, je mets en première ligne la littérature homosexuelle *scientifique* puis les comptes-rendus des journaux et les conversations impartiales sur le sujet, enfin, en dernier lieu, les œuvres homosexuelles littéraires ; ces dernières choquent vivement le goût du public et parfois même le goût des homosexuels, ce sont, à mon sens, les moins dangereuses pour l'hétéro-sexualité.<sup>405</sup>

#### ***1.4 — La question du vice étranger***

« Oui, mes amis, j'arrive de Berlin... [...] Des pédérastes ! des pédérastes !... Tous pédérastes !... Les plus grands seigneurs, les officiers, les ministres, les artistes, les chambellans... et les généraux, et les grands

---

<sup>403</sup> Les médecins français s'estiment cependant suffisamment compétents pour faire un usage éclairé de la documentation allemande. On peut, à titre d'exemple, mentionner l'échange épistolaire entre Georges Apitzsch et le docteur Lacassagne (Cf. *Georges Apitzsch, Lettres d'un inverti allemand au docteur Lacassagne (1903-1908)*, Paris, Epel 2006). Philippe Artières, préfacier de l'ouvrage, donne en outre une précision intéressante concernant la *scribomanie* homosexuelle, qui se caractériserait par un usage des genres littéraires les moins valorisés : « Cette pratique de l'épistolaire, qui fait dire aux observateurs contemporains que les invertis sont des êtres féminins puisqu'ils aiment comme les femmes à écrire des lettres, est préférée à l'entretien, au journal ou à l'autobiographie. Il y a en effet une vraie méfiance pour les écrits autobiographiques d'invertis dont la propension à mentir serait bien supérieure à celle des hommes hétérosexuels. » (*Ibid.*, p. 13)

<sup>404</sup> D<sup>r</sup> Laupis, *op. cit.*, p. 373.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 366.



écuyers, et les ambassadeurs..., tous !... tous !...  
Scandales sur scandales... procès sur procès... »<sup>406</sup>

Revenons pour quelques instants sur l'article des *Archives* écrit par Raffalovich en réponse au questionnaire de Saint-Paul. Il y dessine ce que serait le parcours biographique de tout inverti-né en le décrivant comme une lutte entre le sentiment amoureux innocent pouvant conduire à l'idéal de l'amitié virile et la tentation sexuelle pouvant conduire à la perversion de soi-même et d'autrui. Cette vision inédite de la biographie de l'inverti-né, qui n'a pas grand chose à voir avec la confession de l'inverti-né féminiforme introduite par Saint-Paul dans son ouvrage, est officiellement le fruit du talent de « psychologue » de Raffalovich. Mais nous supposons qu'une telle insistance à valoriser la légitimité du sentiment amoureux chez l'inverti s'explique, *in fine*, par une implication personnelle évidente. Bien que Raffalovich n'en fasse aucune mention à cette période, nous devons mesurer l'influence sur sa pensée de sa propre homosexualité, biographiquement attestée. Une connaissance intime du sujet peut engager, non un manque d'objectivité comme voudrait le démontrer Saint-Paul, mais une direction politique donnée à la théorie. Sans doute parce qu'il n'aperçoit pas encore cette dimension politique, Saint-Paul ne s'opposera au contenu théorique de l'article de Raffalovich que sur un point de détail ; c'est de ce détail pourtant, que naîtra toute controverse à venir<sup>407</sup>. Au cours de sa réflexion, Raffalovich étudie l'éveil de la sexualité chez l'inverti qui, conscient de l'interdit caractérisant son désir, tente de dissimuler socialement ses élans, voire de les étouffer. Jusqu'à l'âge de la puberté, nous dit-on, l'inverti est innocent physiquement et sa dépravation n'est que cérébrale et sentimentale. Son désir n'est alors pas attaché à des hommes en particuliers, mais à des images de la masculinité (statues, tableaux, etc.) dans une forme de fétichisme. Raffalovich insiste alors sur la fascination pour le costume chez les invertis et c'est dans ce contexte qu'il évoque le *soldaten liebe* :

Ce que les allemands appellent *soldaten liebe* est tellement connu, tellement répandu parmi les invertis et les corrompus, dans tous les pays européens, que, dans certaines villes, notamment à Londres, le nombre de soldats qui se prostituent est plus grand qu'on ne voudrait le croire.<sup>408</sup>

---

<sup>406</sup> Octave Mirbeau, *La 628-E8*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1910 [1907], p. 408.

<sup>407</sup> Une question reste en suspens : la controverse et l'inimitié entre Raffalovich et Saint-Paul est-elle directement ou indirectement liée au fait que Raffalovich est homosexuel ? Aucun des deux protagonistes n'activera, d'après les informations dont nous disposons, cette dimension personnelle et intime sous-jacente dans le débat.

<sup>408</sup> Marc-André Raffalovich, « Quelques observations sur l'inversion » dans D<sup>r</sup> Laupts, *ibid.*, p. 259.

Raffalovich évoque cet « amour des soldats » problématique puisqu'il cache en réalité une pratique prostitutionnelle. Il révèle alors les échanges vénaux des invertis cherchant à se cacher du regard des passants dans les recoins sombres d'Hyde Park. Saint-Paul commente ce passage d'une note rectificative qui nous intéresse parce qu'elle s'attache moins au comportement décrit qu'à un besoin de l'éloigner du contexte français :

Nous sommes en mesure d'affirmer qu'en France, au moins dans l'armée continentale, tels faits sont absolument exceptionnels ; l'inversion peut y paraître comme en tout groupe monosexué, mais les actes n'existent qu'en quantité infinitésimale ; si par hasard ils se produisent, ils sont réprimés avec la plus extrême sévérité. Je ne pense pas que dans toute sa carrière (30 ans environ) un officier puisse, en France, en constater plus de deux ou trois cas, et la plupart n'en ont jamais vu, sauf aux colonies dans les corps de disciplinaires.<sup>409</sup>

Bien que Raffalovich n'analyse pas le contexte français dans ses développements (le phénomène est, selon lui, commun à « tous les pays européens »), Saint-Paul entre dans une réfutation qui semble impérieuse<sup>410</sup> et d'une justification maladroite. En réalité, la question de la répartition géographique du phénomène de l'inversion est un enjeu de premier plan à propos duquel les opinions des intellectuels divergent. De manière réitérée, Saint-Paul insistera sur le caractère exceptionnel de l'inversion en France, qu'il cantonne aux sphères aristocratiques dépravées, tandis que Raffalovich, personnage cosmopolite, est capable d'évaluer, en vertu de sa connaissance des différents contextes européens, le caractère transfrontalier de l'homosexualité.

C'est en 1908, dans un article intitulé « Dégénérescence ou pléthore ? » publié dans le tome 23 des *Archives*, que Saint-Paul développe une théorie de la natalité qui marquera le début de la polémique avec Raffalovich. Saint-Paul, à partir de la constatation d'une faible natalité française qui s'expliquerait par un malthusianisme<sup>411</sup> instinctif de la population agissant malgré les politiques natalistes<sup>412</sup>, entreprend une étude comparée avec le contexte

---

<sup>409</sup> *Ibid.*

<sup>410</sup> La question de l'armée ajoute sans doute à l'urgence.

<sup>411</sup> Le terme est utilisé par Saint-Paul pour désigner la restriction de la natalité qu'un peuple peut mettre spontanément en œuvre lorsque les conditions économiques l'exigent, et non en référence à la réalité des thèses de Malthus : « Si les Français sont malthusiens, ce n'est pas pour avoir lu Malthus dont seuls les gens instruits connaissent le nom et la doctrine ; ils le sont, parce qu'ils éprouvent le besoin de l'être. Mais ils ne le sont que par l'effet des conditions économiques qui régissent leur existence. » (D<sup>r</sup> Lauppts, « Dégénérescence ou pléthore ? », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 23, 1908, p. 738).

<sup>412</sup> « Théoriquement, la France blâme le célibat et honore le familles nombreuses. Pratiquement, les pères de famille ne veulent pas que leur famille compte beaucoup d'enfants et ils ne méprisent pas le célibataire. » (*Ibid.*, p. 736).

allemand. Le malthusianisme est défini par Saint-Paul comme la tendance à la limitation des naissances, non pas du fait d'une dégénérescence qu'il réfute, mais parce que les facteurs économiques (prospérité) et sociaux (la prépondérance de la classe bourgeoise) conditionneraient naturellement une forme d'adaptation démographique. Saint-Paul met alors en rapport ce malthusianisme instinctif et le phénomène de pléthore (c'est-à-dire de surpopulation). En France, l'effet cumulé de la prospérité économique et du réflexe malthusien permettrait d'atteindre un équilibre et de gérer la tendance pléthorique. En regard de ce modèle français, préfigurant, nous dit-on, le développement de l'ensemble des pays européens, l'Allemagne souffrirait davantage de la pléthore, du fait d'une trop grande natalité et de ressources économiques plus limitées. Cette divergence induit des politiques familiales très différentes dans les deux pays :

En France, la natalité est faible, plus faible que celle des pays avoisinants. Aussi, quantité de philosophes et de théoriciens prônent-ils le mariage ; les législateurs s'ingénient à diminuer le nombre des formalités qu'il nécessite. Par contre, un État de l'Allemagne décida, naguère, de rendre le mariage plus difficile, de ne le permettre qu'à ceux des citoyens qui justifiaient des moyens d'existence. Lorsqu'un Bavarois se vantait d'être riche, cela signifiait aussi qu'il était marié.<sup>413</sup>

Mais les politiques mises en œuvre ne sont pas nécessairement révélatrices de l'évolution des besoins démographiques réels et ne reflètent pas les comportements observables chez les individus. Les comportements individuels en France continueraient donc à favoriser le contrôle des naissances malgré les politiques natalistes mises en œuvre, phénomène que Saint-Paul refuse de lire comme une dégénérescence problématique, mais qu'il analyse au contraire comme une évolution naturelle et positive des peuples civilisés et prospères. Il remarque cependant qu'un différentiel s'introduit entre cette évolution française (vers une natalité moindre) et l'évolution des autres pays européens (encore très peuplés) qui représente un danger tant que l'ensemble des communautés n'atteint pas ce même stade démographique. Or c'est la présence de ce différentiel et la perception de ce danger qui induit des réactions très différentes face à l'inversion en France et en Allemagne. Tandis que le contexte français serait hostile à l'inversion en raison d'une faible natalité, le contexte allemand serait au contraire tolérant du fait d'une surpopulation problématique. D'où il déduit la rareté de l'inversion française, et le caractère endémique de l'inversion allemande. Non sans une certaine incohérence, Saint-Paul change brusquement de ligne argumentative : alors qu'il aurait pu continuer d'analyser la prévalence de la réalité des comportements sociaux sur les

---

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 734.

politiques nationales, et lire le malthusianisme du peuple français comme une attitude favorisant l'acceptation des invertis, il affirme soudainement que la théorie influence les comportements et que le Français éprouve une aversion naturelle à l'égard de l'inversion, ce qui ne serait pas le cas du peuple allemand, grand producteur de théories de l'inversion. Le rejet du vice hors des frontières nationales, et précisément en Allemagne, n'est sans doute pas indifférent à la défaite de 1870<sup>414</sup> qui continue d'alimenter un esprit revancharde. Octave Mirbeau met en scène ce nationalisme français dans l'un des derniers chapitres de son roman *La 628-E8* au titre significatif de « Berlin-Sodome » :

Et, pourtant, nous ont-ils dit assez de fois que nous étions Babylone !... A en croire leurs pasteurs, ils ne nous ont fait la guerre que pour étouffer ces germes de vice, brûler Paris qui empoisonnait le monde !... Eh bien... ils font mieux que nous... Ils sont Sodome...<sup>415</sup>

De Paris ou de Berlin, on discute âprement pour savoir laquelle est la capitale du vice. Raffalovich réagira avec une certaine virulence à cette thèse, et à un passage de l'article en particulier dans lequel Saint-Paul écrit :

L'inversion, l'inversion masculine surtout, est extrêmement rare en France et dans les pays latins. Si l'on excepte celle des grandes villes ou des « stations », où la présence de milieux cosmopolites favorise plus ou moins son développement, on peut affirmer qu'elle est, dans la France métropolitaine, d'une extrême rareté. Elle est inconnue dans la plupart des régions ; la grande majorité des Français n'a pas même l'idée qu'une semblable tendance existe, puisse exister. Ceux des Français qui n'ignorent pas l'inversion témoignent généralement, à son sujet, d'une horreur extrême. *On doit constater toutefois que l'inversion féminine est l'objet, du moins de la part des hommes, d'une antipathie moindre, sinon même d'une certaine indulgence.* En Allemagne, l'inversion est extrêmement répandue et il est indéniable qu'elle continue de se répandre.<sup>416</sup>

L'argument de Saint-Paul (souligné par nous) d'une tolérance de l'inversion féminine de la part de l'homme hétérosexuel n'est certainement pas dénué de logique. On admet en effet que la relation lesbienne puisse entrer dans l'imagerie fantasmatique hétérosexuelle<sup>417</sup>, hypothèse qui entraînerait potentiellement un effet d'invisibilité et de négation identitaire : le désir de

---

<sup>414</sup> Pour une analyse de cette question dans son rapport à l'homosexualité, cf. les développements à propos d'Armand Dubarry, *supra* p. 152 *sqq.*

<sup>415</sup> Octave Mirbeau, *op. cit.*, p. 409.

<sup>416</sup> D<sup>r</sup> Lauppts, « Dégénérescence ou pléthore ? », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 23, 1908, p. 740. Nous soulignons le paragraphe qui sera cité et critiqué par Raffalovich.

<sup>417</sup> Saint-Paul suggère ailleurs que ce déséquilibre est assez peu logique : « Les hommes faisant les lois, ils admettent et lisent même avec plaisir des récits de débauches entre femmes, et se révoltent, empêchent sévèrement tout roman dont le sujet serait l'amour entre hommes. [...] Rien n'est plus illogique, et cependant rien n'est plus réel et ne montre mieux combien la sexualité guide nos jugements, nos habitudes d'esprit, nos mœurs, imposent même au tribunaux leurs condamnations ou leurs acquittements. » (D<sup>r</sup> Lauppts, *Tares et poisons*, *op. cit.*, p. 175).

l'homme pour la lesbienne peut à tout moment amener cet homme à nier le désir lesbien. Quoi qu'on pense de cette question de l'« indulgence » pour la lesbienne, cet argument déclenche la réaction de Raffalovich qui cite le passage dans la « note A » placée à la suite de sa « Chronique de l'unisexualité » de 1909 publiée dans le volume 24 des *Archives*<sup>418</sup> en l'assortissant du commentaire suivant :

Je crois cette constatation [l'indulgence envers la lesbienne] aussi discutable que l'ignorance de l'inversion masculine en France, mais le D<sup>r</sup> Lauppts est bien dans une tradition littéraire et je ne peux résister à l'envie de faire lire à mes lecteurs un assez long passage de Sénancour.<sup>419</sup>

L'interprétation de cette note n'est pas aisée, on peut en effet se demander ce que recouvre la mention d'une « tradition littéraire » et quel est le statut de cette longue citation de *De l'Amour* d'Étienne Pivert de Sénancour<sup>420</sup>. L'argumentaire de Sénancour défend explicitement l'amour à visée reproductive et critique l'inversion. Une distinction est cependant opérée, comme chez Saint-Paul, entre inversion féminine et inversion masculine. Le lesbianisme est jugé comme une passade anodine, l'homosexualité masculine est considérée comme un vice dont la pérennité dans les mœurs étonne Sénancour. La filiation entre Sénancour et Saint-Paul reposerait finalement sur une communauté de pensée quant à l'indulgence envers la lesbienne et une certaine répugnance envers l'inversion masculine, en raison d'une brutalité associée à l'acte de la sodomie. Nous ne saurions déterminer avec certitude les buts poursuivis par Raffalovich dans cette note, mais une hypothèse mérite d'être formulée : il semble que Raffalovich regrette implicitement une « tradition littéraire » qu'il juge française donnant une place particulière au charme de la séduction féminine (d'où l'acceptation de la lesbienne) empêchant l'émergence du modèle de l'amitié virile qui serait plus présent dans la littérature allemande, et qu'il analysait dans l'article précédant cette note. Il est opportun de rappeler ici que Raffalovich fonde en partie sa défense de l'homosexuel viril sur une misogynie appuyée. Les notes qui suivent l'extrait de Sénancour, classées par ordre alphabétique, relèvent pourtant différents cas d'homosexualité masculine dans les lettres françaises depuis le XVII<sup>ème</sup> siècle (*l'Histoire amoureuse des Gaules* de Roger de Bussy-Rabutin, note B) jusqu'aux personnalités les plus contemporaines (Cambacérès, note C, Jean Lorrain, note D, et enfin Oscar Wilde tel qu'il est décrit dans un discours de 1908, note E)

---

<sup>418</sup> Cf. la brève analyse du contenu de cet article en *supra* p. 173.

<sup>419</sup> Marc-André Raffalovich, « Note A », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 24, 1909, p. 387-388.

<sup>420</sup> Étienne Pivert de Sénancour, *De l'Amour : considéré dans les lois réelles et dans les formes sociales de l'union des sexes*, Paris, Cérioux et Arthus Bertrand, 1806.

qui sont autant de contre-exemples parlants. Face à cette critique quant à la « tradition littéraire » influençant négativement ses vues théoriques, la réaction de Saint-Paul sera immédiate. Il publiera dans les *Archives* une lettre adressée au professeur Lacassagne, synthétisant en quinze propositions péremptoires<sup>421</sup> ses opinions sur l'homosexualité masculine, synthèse qui sera augmentée et intégrée en conclusion de la monographie de 1910, *L'Homosexualité et les types homosexuels*<sup>422</sup>. Placée sous le patronage de Lacassagne, cette synthèse théorique s'adresse cependant clairement à Raffalovich qui est attaqué *ad hominem* et dont Saint-Paul cite d'emblée l'opinion problématique :

Quelques observations, cher maître, provoquées par l'affirmation quelque peu blessante que « je suis bien, au sujet de l'homosexualité, dans une tradition littéraire. » (Voir *Archives*, p. 387, n° 185, mai 1909, l'article du sagace et distingué Raffalovich.)<sup>423</sup>

Stratégiquement, le docteur utilise l'éloge (Raffalovich est « sagace et distingué ») pour atténuer l'effet critique<sup>424</sup>. Mais cette précaution rhétorique dissimule mal sa vexation et sa volonté d'affirmer la supériorité d'un discours qu'il juge scientifiquement rigoureux sur la méthodologie « un peu trop littéraire » de Raffalovich :

[...] c'est moi qui, maintenant peut-être, aurais quelque raison de trouver Raffalovich un peu trop littéraire, trop enclin, en tout cas, à introduire dans un débat d'ordre scientifique des considérations d'ordre moral qui n'y ont que faire et qui sont — soit dit sans donner à l'expression une signification désagréable — une sorte de non-sens.<sup>425</sup>

Saint-Paul réfute donc explicitement la thèse centrale de Raffalovich, plaçant l'inverti supérieur au cœur d'un processus de moralisation par la sublimation esthétique et l'exercice de la chasteté permettant d'éviter toute tentative de pathologisation. Il suggère par ailleurs très nettement sa suspicion à l'égard des théories militantes qui, par un phénomène de réflexivité mal perçu, compromettraient gravement l'intégrité intellectuelle :

---

<sup>421</sup> Le discours est structuré par la répétition d'expressions récurrentes soulignées dans le texte : très souvent « Je sais » et « Je crois », parfois « j'ignore ».

<sup>422</sup> Document consultable en **Annexe E, p. 498**.

<sup>423</sup> D<sup>f</sup> Lauppts, « Lettre au Professeur Lacassagne », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 24, 1909, p. 693.

<sup>424</sup> Il écrira encore : « Je crois Raffalovich d'une sagacité merveilleuse et je lui suis et lui serai toujours reconnaissant des belles pages qu'il m'a généreusement communiquées et que l'on peut lire sous son nom dans mon ouvrage *Perversion et perversité sexuelles* » (*ibid.*, p. 695).

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 695-696.

*Je crois* qu'un élément précieux du diagnostic de l'homosexualité consiste, lorsqu'on est certain qu'un sujet ne dissimule pas, dans la constatation de l'intérêt spécial qu'il porte à la question de l'homosexualité. *Je crois*, de plus, que l'homosexuel est porté [en note : surtout chaste] à voir de l'homosexualité là où il ne s'en trouve pas.<sup>426</sup>

Une telle rhétorique flirte dangereusement avec certaines limites éthiques. On peut légitimement se demander si Saint-Paul n'est pas tenté, pour les besoins de sa démonstration, d'utiliser l'homosexualité de Raffalovich comme une preuve à charge bien qu'il n'y fasse pas explicitement référence. Quoi qu'il en soit, il critiquera les compétences des observateurs étrangers, prompts à extrapoler les données d'une enquête dans des milieux non représentatifs de la tendance générale. Il faut alors se demander si une telle critique englobe ou non la démarche de Raffalovich :

*Je sais* que les homosexuels de bas étages, auxquels parfois certains enquêteurs étrangers, se vantent d'être en relation avec les hommes les plus connus et les plus illustres ; [...] *Je sais* que certains enquêteurs étrangers font preuve d'une crédulité incroyable et acceptent tous les renseignements lorsqu'ils sont favorables à leurs thèses.<sup>427</sup>

Tout enquêteur impartial et suffisamment éclairé constatera que, présentement, l'homosexualité est une *rareté* en France. Cela, *je puis l'affirmer*. Et cela ne veut pas dire que l'homosexualité n'existe pas, ne foisonne pas dans *certain*s milieux parisiens ou français qui sont précisément ceux qui se livrent les premiers à l'observation superficielle d'un étranger dénué de méthode et de sens critique — ou pressé par le temps.<sup>428</sup>

## 1.5 — *Les progrès ethnologiques*

Cette restriction de l'homosexualité à « *certain*s milieux » semble indiquer que Saint-Paul pense qu'une frange de la population est particulièrement touchée par la dépravation des mœurs : outre les individus criminels profitant du chantage qu'une opprobre sociale favorise, Saint-Paul regrette l'existence d'une homosexualité vécue par snobisme :

L'orgueil de la déséquilibration hante certains cerveaux qui tendent toutes leurs forces à paraître dégénérés ou décadents. Il s'agit là d'une sorte de mode, d'une pose particulière et sans grand intérêt. Seulement, elle influe sur les nerveux, les faibles d'esprit, les déséquilibrés vrais, et elle peut, soit temporairement soit définitivement, en faire des invertis d'occasion.<sup>429</sup>

---

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 695.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 694.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 696.

<sup>429</sup> D<sup>r</sup> Lauphs, *Tares et poisons...*, *op. cit.*, p. 10.

Il évoque, par opposition au caractère inné du comportement de l'inverti-né féminiforme, le caractère acquis d'une inversion qu'il appelle d'occasion, le terme indiquant d'emblée la rareté relative du phénomène. Ce type d'inversion s'explique soit par un contexte sans femme (le pensionnat, l'armée) soit, et le cas est exemplairement traité à travers Oscar Wilde dont la morgue a joué comme preuve à charge lors de son procès, par snobisme. Les pages, lourdes en reproches, que Raffalovich consacre à Oscar Wilde (et qui sont reprises par Saint-Paul) semblent démontrer un accord sur la question du snobisme et de l'affectation comme instruments de perversion. Dans l'introduction qu'il rédigera pour la réédition de son ouvrage 1910, Saint-Paul fera amende honorable et considérera l'homosexualité par le biais social, révisant à la hausse son dénombrement de ceux qu'il appelle les invertis occasionnels :

*Seulement l'intérêt de la question de l'homosexualité cesse d'être proprement psychologique pour devenir social et l'on trouve l'une des raisons de ce fait dans l'accroissement du nombre des sujets que j'avais présentés en 1895 sous le nom d'indifférents et d'occasionnels et que l'on appelle aujourd'hui des bisexuels ou des intermédiaires. [...] les homosexuels ont une tendance à se grouper et à exercer une influence sociale [...].*<sup>430</sup>

L'opposition entre Raffalovich et Saint-Paul ne concerne donc pas l'inversion acquise (de ce point de vue la mise en cause de Saint-Paul quant à l'impartialité de l'enquêteur étranger ne s'adresse pas à Raffalovich) mais bien l'existence d'un inverti-né viril. En effet, Saint-Paul ne peut admettre qu'il existe, en dehors des milieux dépravés, une homosexualité « saine » voire naturelle telle que la décrit Raffalovich. Saint-Paul identifie au moins deux dangers que les thèses de Raffalovich entretiennent : la tendance aux regroupements homosexuels militants et leur « influence sociale » (tendance qui serait donc allemande, en vertu des thèses développées dans l'étude des *Archives* intitulée « Dégénérescence ou pléthore ? ») et le postulat, étranger aux conceptions de l'inversion, d'un possible lien entre deux hommes parfaitement virils. Ce deuxième cas est mis en avant par Raffalovich dans une étude intitulée « Les uranistes à Paris et à Berlin » publiée dans les *Archives* en 1904, et qui a pu retenir particulièrement l'attention de Saint-Paul. Raffalovich y livre, à travers des citations d'un écrivain français dont il ne donne pas le nom à cette époque, une description minutieuse du milieu homosexuel parisien qui décontenance moins par la révélation d'une réalité vicieuse que par la description surprenante des hommes qui s'y adonnent. On peut y lire :

---

<sup>430</sup> D<sup>r</sup> Lauppts, *L'homosexualité et les types homosexuels*, op. cit., p. VI [souligné par l'auteur].



Ce qui ressort nettement, clairement — et c'est cela qui est difficile à expliquer — c'est dans le monde des gens musclés et râblés que cette passion sévit. Les bouchers de la Villette, les hercules de foire et surtout les forts de la halle pratiquent presque tous ce vice. Beaucoup sont actifs, mais il est, parmi eux, également beaucoup de passifs. [...] Contrairement à l'opinion reçue [...] ce n'est donc pas à une pauvreté d'organisation, à une fragilité des nerfs que cette passion est imputable. Ceux-là sont de pures brutes, comme les hercules, qui haïssent le plus la femme et recherchent également des hommes forts [ici une note de Raffalovich : « Voir *Les forts et les forts (Uranisme et unisexualité)* »] ; car dans ce monde-là, on a horreur du petit Jésus, de l'être faible.<sup>431</sup>

On voit d'emblée que cette donnée sociologique accrédite la thèse de l'inverti viril présentée dans *Uranisme et unisexualité* et pourrait motiver l'argument de Saint-Paul quant à la naïveté des enquêteurs ignorants du contexte français. Il importe donc de déterminer quelle est la source de Raffalovich. Un regard sur la correspondance permet de déterminer qu'il s'agit de Huysmans, à qui Raffalovich a transmis son ouvrage dès 1896. L'extrait que nous venons de citer est tiré d'une lettre de Huysmans datée du 11 avril 1896. Pour son étude dans les *Archives*, Raffalovich procédera à un montage rassemblant les informations de cette lettre et d'une seconde datant du 19 avril 1896<sup>432</sup>, avant de demander l'autorisation de publication à Huysmans, comme en témoigne la lettre de ce dernier, envoyée en 1904 :

Cher Monsieur,

Je ne me rappelle plus du tout ce qu'il peut y avoir dans les lettres dont vous me parlez et dont vous désirez citer les fragments

Je m'en rapporte à vous pour que, comme vous l'affirmez, personne ne puisse reconnaître la source de votre information — allez-y donc, discrètement — et bien à vous.<sup>433</sup>

Compte tenu du peu de cas que fait Raffalovich de la littérature décadente, on peut s'interroger sur la nature de cette collaboration avec Huysmans : il semble que les deux hommes se rejoignent sur leur convictions religieuses (ils se sont tous les deux convertis au catholicisme, autour de 1892 pour Huysmans et en 1896 pour Raffalovich), ce dont témoigne le reste de la correspondance, et partagent une même défiance à l'égard de la démarche naturaliste telle qu'elle est exploitée par Zola. Ce dernier point est sans doute le plus

---

<sup>431</sup> Marc-André Raffalovich, « Les uranistes à Paris et à Berlin », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 19, 1904, p. 927.

<sup>432</sup> Pour consulter ces lettres cf. Louis Allen, « Letters of Huysmans and Zola to Raffalovich », *Forum for Modern Language Studies*, t. II, n° 3, juillet 1966, p. 215-217.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 219. Cette « discrétion » de Raffalovich ne durera que jusqu'à la mort de l'auteur. Il reprendra un passage de la correspondance pour sa « Chronique de l'unisexualité » de 1909 en mentionnant le nom de Huysmans : « D'autre part, ce vice est le seul qui supprime les castes. Homme propre et larbin sont égaux — et se parlent naturellement, vivent sans différence d'éducation. Ce vice réalise ce que la charité ne peut faire, l'égalité des gens. Est-ce assez étrange et inquiétant. (J.-K. Huysmans) » (Marc-André Raffalovich, « Chronique de l'unisexualité », *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales*, t. 24, 1909, p. 359).

intéressant pour nous, l'opinion de Huysmans sur l'impossibilité de rendre compte avec réalisme du fonctionnement social à travers la démarche naturaliste<sup>434</sup> semble rejoindre celle de Raffalovich concernant l'échec méthodologique de Saint-Paul. Dans « Les uranistes à Paris et à Berlin », une phrase de Huysmans est rapportée, tout à fait significative de ce point de vue :

Les halles sont le vrai repères des amours déviés [*sic*], et, à ce point de vue, le *Ventre de Paris* de Zola qui n'y a vu que des comestibles à vendre est vraiment nul et dénué de toute étude sérieuse.<sup>435</sup>

## MODELISATION FICTIONNELLE — ACHILLE ESSEBAC : LA MISOGYNIE AU SERVICE DE L'AMITIE IDYLLIQUE

« Et je recommençai de rêver... « Il était une fois un Prince Charmant très beau, si beau que sur le passage du jeune homme les yeux se... » .....Mais une méchante Fée... »<sup>436</sup>

Rien de plus innocent, à première vue, que ce sobriquet un peu mièvre de *Dédé* qu'Achille Essebac (1868-1936) choisit pour titrer son roman paru aux éditions Ambert en 1901. Et pourtant, l'œuvre n'est pas exempte d'une certaine ardeur dans la manière de dépeindre les amours homosexuelles qui lui donne, compte tenu du contexte, les allures d'une œuvre engagée. Le lecteur contemporain s'agacera peut-être de ce qu'il lira comme un récit trop fleur bleue pour être réellement incisif, mais il faut garder à l'esprit que l'effet subversif de cette description idéalisée d'un amour entre deux jeunes garçons s'est atténué dans le temps, à mesure que les sexualités minoritaires ont été mieux acceptées. Nous avons éprouvé à première lecture, nous aussi, le sentiment d'avoir affaire à un récit un peu désuet, inactualisable, et par là-même d'une qualité critiquable. Cependant, passant outre les jugements de valeur, le roman d'Essebac semble indéniablement avoir participé de l'ancrage de la sentimentalité homosexuelle dans le paysage littéraire, ce qui était une opération nécessaire. Il est à cet égard assez légitime et probablement intéressant d'interroger nos réflexes de suspicion envers la catégorie du « sentimental », invariablement considérée

<sup>434</sup> À ce propos cf. *infra* p. 288.

<sup>435</sup> Marc-André Raffalovich, « Les uranistes à Paris et à Berlin », *art. cit.*, p. 928.

<sup>436</sup> Achille Essebac, *Dédé*, Paris, L'édition moderne, Paris, Librairie Ambert, s. d [1901], p. 50.

comme péjorativement marquée par la féminité, et de ce fait rejetée comme quantité négligeable. La sentimentalité telle qu'elle est prise en charge par l'auteur est politiquement opérante et se présente comme l'instrument d'une émancipation. L'auteur témoigne, en ce sens, d'une communauté de pensée avec les thèses de Marc-André Raffalovich dont les lignes qui suivent souhaitent dresser les lignes de force.

Jean-Claude Féray, le premier théoricien à avoir rédigé ce qu'il a décrit lui-même comme une « bioanthologie » de l'auteur, entreprend par un minutieux travail biographique de réhabiliter un écrivain qu'il juge négligé. On peut lire dans les premières pages de l'introduction de *Achille Essebac, romancier du désir* :

Qu'Achille Essebac soit un écrivain, et un écrivain remarquable, injustement ignoré, c'est ce qui se dégagera de la simple lecture de ce livre. Cependant, il n'est pas dans mon dessein de jouer ici les critiques littéraires. L'ambition de cette « bioanthologie » est autre : elle est de faire aimer un auteur timide et secret – quoique ambitieux – qui, en vieillissant, a poussé l'humilité jusqu'à l'effacement de lui-même.<sup>437</sup>

Cette volonté de valoriser l'auteur prend la forme d'une entreprise éditoriale conçue en deux volets distincts : outre une synthèse biographique et une analyse des thèmes et motifs dominants chez l'auteur, Jean-Claude Féray consacre environ cent-cinquante pages à la constitution d'une anthologie commentée, composée de larges extraits de l'Œuvre d'Essebac, rarement republiée, et dont nous nous servons à l'occasion. L'analyse de Jean-Claude Féray est précieuse mais il semble que la volonté de « faire aimer » un auteur est parfois confondue avec une tendance à le rendre plus aimable qu'il n'est. Dans notre ambition de « critique littéraire » (osons nous attribuer l'expression) souvent préoccupé par l'analyse des contenus textuels, nous serons amené à nous opposer à certaines vues du biographe, et principalement celles concernant la misogynie supposée ou avérée d'Essebac. Il nous semble, à confronter les thèses de Marc-André Raffalovich aux textes d'Achille Essebac, qu'une même stratégie anime leurs discours dans lesquels l'homophilie et la volonté d'émancipation s'appuient sans contester sur un principe misogyne. Ce principe pourrait, certes, s'interpréter comme une simple reconduction involontaire des stéréotypes ambiants construisant une image dévalorisante de la femme fin-de-siècle, mais nous pensons qu'il s'agit également, et peut-être de manière incidente, d'un argument idéologique indispensable à la défense de l'amour entre hommes. La fin du XIX<sup>ème</sup> siècle français se caractérise par une recrudescence des discours misogynes à travers lesquels le corps féminin, décrit comme soumis à l'inconstance de ses

---

<sup>437</sup> Jean-Claude Féray, *Achille Essebac, romancier du désir*, Paris, Éditions Quintes-feuille, 2008, p. 8.

désirs et souvent prostitué au désir masculin affranchi de toute responsabilité, apparaît marqué d'une impureté fondamentale et se constitue en corps du délit sexuel. Le pouvoir de séduction de la femme est interprété comme corrupteur, la faiblesse des hommes est conjurée par l'agression misogyne. Dès lors que l'évolution des mœurs constitue une menace effective face au pouvoir patriarcal, celui-ci rappelle violemment ses fondamentaux et s'affirme comme origine de la civilisation : raison pour laquelle la décadence des mœurs incomberait d'abord à la femme, entraînant l'homme dans sa chute. La stigmatisation est ancrée dans nos fondements mythologiques mêmes, qui mettent en scène à maintes reprises la responsabilité des femmes dans le surgissement du désordre. Suivant cette logique du féminin corrupteur, l'homosexuel, monstre composite ayant sacrifié ses forces viriles à quelque effémination contre-nature, représente un danger considérable de dégradation. Mais l'homosexuel peut également être décrit, et aussi paradoxal que cela puisse paraître à première vue, comme l'incarnation la plus cohérente de la virilité. En effet chez Raffalovich comme chez Essebac, la description d'un désir homosexuel purifié, en quelque sorte, passe par un redoublement des valeurs viriles dans le compagnonnage homme/homme qui s'échafaude à partir du postulat de l'impureté du désir féminin dont il se serait magistralement affranchi. Le jeu du discours misogyne est alors le moyen d'atténuer son propre discrédit. L'amitié virile est, avant toute révélation d'un principe sexuel initial, caractérisée par l'exhibition d'une supériorité essentielle du masculin lisible dans la qualité relationnelle : la légitimité d'un tel couple est publiquement reconnue à travers la production de valeurs socialement utiles, marquées au sceau de la virilité, tandis que dans le secret privé de l'économie libidinale deux épidermes mâles se confrontent. À l'extrême, cette attitude peut également conduire à dévaloriser l'homme efféminé, compris comme celui qui, reniant les signes extérieurs de la virilité, prête le flanc aux critiques sociales et lèse la cause commune. Sur ce point, les œuvres d'Essebac, ancrant dans la majeure partie des cas le désir homosexuel dans une période antérieure à la puberté, se distinguent quelque peu des théories de Raffalovich. Les corps adolescents ne sont pas précisément efféminés mais ils intègrent à divers degrés des éléments de féminité participant pleinement de leur beauté. La sensibilité à la beauté féminine est exprimée lorsqu'elle se découvre à même le corps adolescent. Par ailleurs, le mélange des genres n'est admissible qu'à la condition expresse qu'il apparaisse naturellement chez le jeune homme ou la jeune fille dont la beauté est encore innocente, il ne peut être question d'en redessiner artificiellement les contours passé le seuil fatidique de la puberté :

Cette joliesse efféminée d'intention autant que de fait n'était pas ce qu'aimait Pierre qui eût éprouvé plutôt une insurmontable répulsion pour certaines mignardises ambiguës d'un corps et d'un visage faits pour exprimer la virilité franche et fière [...] Hors de cette beauté normale et sincère [...] tout artifice susceptible d'en prolonger la durée ou d'en intervertir le mystère caressant mais viril, tout artifice lui était un sujet d'horreur.<sup>438</sup>

Jean-Claude Féray, dans le chapitre qu'il consacre à la question de la misogynie, tente d'emblée de disculper l'auteur, malgré les textes à charge. Il nous met en garde contre les évidences – « Une analyse superficielle des romans d'Achille Essebac pourrait nous convaincre que l'auteur n'est qu'un fieffé misogyne<sup>439</sup> » – mais constate à quelques lignes d'intervalle la réalité problématique des contenus textuels :

L'opposition qu'Achille Essebac développe dans son œuvre entre l'angélisme des garçons et le dévoiement des filles n'est pas une simple figure de rhétorique destinée à valoriser, par contraste, la pureté de ses héros. Elle fut sans doute pour lui, comme pour d'autres élèves des bons pères, une vérité psychologique – sinon théologique – qui domina leur cheminement d'écoliers vers le monde des adultes.<sup>440</sup>

L'éducation religieuse du pensionnat impliquerait donc une conformation psychologique entraînant une réaction viscérale au péché de chair – Jean-Claude Féray relève par ailleurs très judicieusement l'épidermique réaction d'Achille Essebac à la gauloiserie française, véritable tradition nationale opposable au culte allemand de l'amitié – ce péché étant entièrement imputable aux rapports homme/femme. Qu'en est-il alors de l'inscription de la femme dans la pensée théologique ? Vaste question qui déborderait largement le cadre de nos analyses ; mais si nous postulons, en extrapolant les propos de Jean-Claude Féray, que l'environnement religieux sépare le jeune homme de la tentation sexuelle en l'écartant de la femme, on ne peut en déduire pour autant qu'une loi de compensation homoérotique ait été envisagée comme une conséquence admissible, théologiquement parlant. L'inclusion, de Raffalovich à Essebac, de l'homosexualité à la culture religieuse n'est pas conditionnée par une volonté qui lui serait inhérente, elle est le fruit d'un arrangement individuel face à l'institution qui, à travers le lieu stratégique du pensionnat, crée incidemment les conditions propices à l'épanouissement d'un tel désir. On ne peut donc nier qu'il y ait des données culturelles à l'origine de cet épanouissement, mais il ne faut pas pour autant sous-estimer les effets de reconfigurations rhétoriques manœuvrant avec les données de la morale religieuse pour ouvrir à l'expression d'une éthique individuelle. Autrement dit, les raisons du rejet de la

---

<sup>438</sup> Achille Essebac, *L'Élu*, Paris, Ambert, 1902, p. 183 cité par Jean-Claude Féray, *op. cit.*, p. 110.

<sup>439</sup> Jean-Claude Féray, *op. cit.* p. 102.

<sup>440</sup> *Ibid.*

femme chez Essebac ne sont pas entièrement réductibles au contexte : la volonté émancipatoire dont il fait montre dès lors qu'il s'agit d'homosexualité aurait pu, si ce n'était la nécessité d'une stratégie purement rhétorique, favoriser une certaine sensibilité féministe. Il ne s'agit pas de considérer que l'œuvre d'Essebac aurait dû prendre en charge l'ensemble des potentialités ouvertes par la réflexion sur la libération des mœurs, mais de s'étonner d'un discours misogyne trop insistant pour être ignoré. Si le chercheur laisse un instant de côté sa volonté de sanctifier les amours homosexuelles, force est de constater la persistance de cette note discordante dans la grande harmonie amoureuse qui se dégage des textes d'Essebac. L'analyse de cette discordance est nécessairement gênante s'il s'agit, en suivant de trop près l'argumentation sous-tendue par les romans d'Essebac lui-même, d'arrimer l'émancipation à l'idée d'une exemplarité homosexuelle inconditionnelle ; elle est salvatrice dès lors qu'on estime la nécessité d'un droit à l'indifférence, conditionné par l'idée que l'homosexuel est un homme comme un autre, ni moins bon, ni meilleur.

*Dédé* s'ouvre sur une déclaration d'intention qui place Achille Essebac dans la lignée des thèses de l'amitié virile. Le lecteur perçoit très vite qu'il s'agit de décrire un amour entre deux jeunes garçons de manière idéalisée et en évitant donc, autant que faire se peut, l'évocation trop précise d'une relation charnelle (ce qui n'exclut pas, nous le verrons, l'expression d'une sensualité). Raison pour laquelle l'auteur prend soin, en conscience du potentiel subversif de la thématique homosexuelle, de prévenir d'emblée le lecteur que « ces pages veulent ignorer le rut »<sup>441</sup>, qu'il ne doit pas s'attendre au moindre écart de langage :

Que ne me lisent pas ceux, avides de mots obscènes gueulés aux lupanars-concerts, qui tournent les feuillets d'un livre en quête, aussi, d'illustrations d'après quelle « nature ».<sup>442</sup>

Achille Essebac situe en quelques mots son projet dans la nébuleuse littéraire, opposant le *caf'conc* au roman sentimental, les mots triviaux à ceux de l'amour, et plus implicitement, l'argot populaire au langage de la littérature dite sérieuse. L'œuvre affirmera la possibilité d'un relationnel homosexuel équilibré, tendre et sentimental, évitant soigneusement toute accointance avec les discours de psychiatisation, évitant également tout contenu sexuel trop explicite qui pourrait choquer le lecteur et le détourner des principaux attendus du texte. L'avertissement liminaire de l'auteur souhaite donc agir sur l'interprétation du lecteur dont il

---

<sup>441</sup> Achille Essebac, *Dédé*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>442</sup> *Ibid.*

devine les habitudes de pensée qui tendent à considérer le phénomène homosexuel comme la manifestation d'une perversion qui, qu'elle attire ou qu'elle repousse, trahit la possibilité d'une réhabilitation par un effet de sursexualisation. Il rejette alors cet effet de sursexualisation sur la relation hétérosexuelle en mentionnant les illustrations « d'après nature » qui semblent faire référence aux photographies, telles que celles de E. Lagrange en similigravures noires ou teintées à la mode dans les éditions Per Lamm Nilsson ou dans une revue comme *La Grande vie* (novembre 1899-décembre 1900), qui mettent en scène des femmes érotisées. La critique n'est cependant pas tout à fait légitime puisque Essebac lui-même a eu recours à ce genre de photographies érotisantes en choisissant de mettre en lumière le travail de Wilhelm von Gloeden<sup>443</sup>, réputé pour ses nus masculins, en couverture de *Partenza... vers la beauté*<sup>444</sup>, carnets de ses voyages en Italie publiés pour la première fois en 1898.

Quoi qu'il en soit, l'enjeu principal de *Dédé* réside dans la volonté de valoriser les « amitiés particulières » sous la forme d'une ode ardente à la pureté. Presque un demi-siècle avant l'œuvre de Roger Peyrefitte<sup>445</sup> qui deviendra un best-seller de la littérature dite homosexuelle, Achille Essebac écrivait l'intensité et l'innocence des liens amoureux tissés dans la promiscuité des pensionnats. Le récit, qu'on pourrait qualifier d'initiatique, nous parvient à travers les souvenirs précis de Marcel Thellier, le narrateur alors âgé d'une trentaine d'années, qui revient sur ses émois de jeunesse. Cette vie amoureuse est d'abord caractérisée par la découverte d'un désir fait de nuances presque chastes. L'éveil à la sensualité est décrit au moyen d'une poésie travaillée pour atténuer toute possibilité d'interprétation scabreuse. L'une des premières évocations sensuelles du roman passe par la description de la lumière inondant les dortoirs au matin, confondue à la mêlée blanche des corps et des draps, qui suggère très nettement que la valeur de la sensualité se mesure à l'aune de la Beauté (au sens platonicien) chaste des éphèbes, encore vierges des affres de la puberté :

Le grand dortoir ! Quelle évocation de **pure lumière** automnale déjà pâle, encore blonde un peu et qui, illuminant mes souvenirs, m'arrache des larmes parce que je ne la retrouve plus nulle part, **cette lumière** ; parce qu'ils sont finis à jamais ces matins-là, angoissés de **douleurs** doucement accueillantes ; des **douleurs** d'enfants brusquement réveillés **tous ensemble**, et, **tous ensemble**, dans la **belle lumière** hâtant leurs menus habillages ; les chemises **blanches**, les bras **blancs**, les visions **blanches** de leurs jeunes corps, parmi les draps **blancs**, qui se lèvent, s'étirent et répandent dans l'air **blanc** la **blanche** tiédeur des

---

<sup>443</sup> On pourra consulter la biographie de Peyrefitte, célèbre collectionneur des photographies de von Gloeden, éditée chez Textes Gais en 2008.

<sup>444</sup> Achille Essebac, *Partenza... vers la beauté !*, Paris, Ambert & Cie, 1903 [Chamerot et Renouart, 1898].

<sup>445</sup> Roger Peyrefitte, *Les amitiés particulières*, Paris, Jean Vigneau, 1944.

formes très pures qui devaient être très douces, qui se trouvaient **très isolées, trop isolées** les unes des autres !... Je dis cela ; je ne sais pas, peut-être !...<sup>446</sup>

La syntaxe se structure selon les logiques de la répétition permettant de rehausser certains éléments descriptifs considérés comme centraux : sont successivement mis en valeur la lumière baignant la scène, les douleurs du réveil (bien douces au fond) pour les enfants, l'ensemble indistinct formé par ces enfants, et enfin la blancheur, point d'orgue de la scène, évoquée de manière obsessionnelle. Le désir du narrateur est donc poétiquement transfiguré par cette blancheur idéale, et il s'intègre, plus ou moins consciemment dans l'esprit du lecteur, aux valeurs et à l'imagerie catholique. Telle un paraclet, la lumière consolait la douleur des enfants trop tôt éveillés ; le narrateur en garde le souvenir consolant.

La relation entre Marcel et André évoluera selon cette perspective éthique jusqu'à l'échange du baiser, scène inaugurale de l'idylle affirmant sans ambiguïté la nature amoureuse de la relation et demeurant pourtant dans les limites du dicible :

Son visage, longtemps et silencieusement désiré, frôla mes lèvres. Je le retins contre moi, l'âme écrasée d'une interrogation frémissante de peur, ivre de joie... Dédé voulait bien... Alors, nos bras s'enlacèrent ; ma bouche suivit au hasard, de son cou à ses yeux, la forme brûlante de sa joue et retomba, sans les chercher, au bord de ses lèvres douces de toute l'adorable amertume de ses larmes... Et j'osai lui dire, tout bas, très bas, comme si ma voix s'était perdue dans les mousselines embaumées de l'autel, parmi les fleurs :  
— Je t'aime Dédé...

Il entendit. Sa bouche, à l'instant, avec force, communia sur mes lèvres au puéril aveu qu'il attendait. Et ses yeux se recueillirent sous le battement précipité de ses paupières alourdies d'une volupté qui se révélait à nous pour la première fois...<sup>447</sup>

L'extrait mêle les registres, utilisant, de manière assez classique, l'assimilation du lexique religieux au discours amoureux (la voix près des autels, la communion des lèvres, le recueillement des yeux, voire l'amertume des larmes convoquant discrètement les *lacrimae christi*), atténuant efficacement la verbalisation de la sensation voluptueuse en l'implantant en territoire pieux. Il semble que les lèvres du narrateur cherchant celles de l'aimé, parcourent les limites du dicible en retardant la description du baiser. Ce retard signale, sans l'explicitier tout à fait, toute la valeur accordée à la pudeur et à l'innocence amoureuse, mais il amplifie dans un même temps la force désirante qui n'aboutit en volupté que sous l'effet déclencheur de la sentimentalité : « Je t'aime Dédé... ». L'écriture matérialise, dans les termes les plus vibrants, la retenue si souhaitable que Raffalovich prônait plus sèchement, dans un contexte théorique,

---

<sup>446</sup> Achilles Essebac, *Dédé*, op. cit, p. 16. Nous soulignons.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 47.



à travers le schème de la chasteté. Cette sentimentalité, qu'elle prenne des accents religieux en s'exprimant à travers un don des larmes compassionnel ou qu'elle se révèle à travers le cérémonial des pudeurs entourant de précautions toute expression de désir – « Les larmes facilement gagnent mes yeux, et ce n'est pas d'un homme. Mais j'aime mieux, maintenant, pleurer que rire. Le rire est *prostitué*.<sup>448</sup> » –, a de quoi nous interpeller si nous la confrontons aux contenus misogynes. En effet, suivant le raisonnement d'Eve Kosofsky Sedgwick fondé sur la critique féministe contemporaine, la catégorie du « sentimental » serait attachée à la féminité et marqué par un ensemble de valeurs communes susceptibles d'être lues négativement : confinement dans le domaine privé ou domestique, improductivité économique, lien au relationnel et à l'émotionnel, etc. Elle décrit alors la sentimentalité comme un point de vigilance politique à part entière :

Étant donné que l'un des projets les plus influents de la pensée féministe populaire récente a été d'inverser la valeur négative attachée à ces expériences, ces domaines et ces compétences, à la fois dans la culture d'élite et dans l'idéologie du marché, son corollaire naturel a donc consisté en une tentative de renversement de la charge négative attachée au « sentimental ». Il serait logique de voir à l'œuvre chez les hommes gais un tel projet tout aussi important de réhabilitation du « sentimental ».<sup>449</sup>

Or, alors que le projet de réhabilitation du « sentimental » qui pourrait être commun avec le féminisme, est effectivement à l'œuvre chez Essebac, dans ce qui constitue même l'une des premières tentatives du genre, l'auteur adopte un positionnement passablement violent à l'égard des femmes. À titre d'exemple, et parce qu'il fait pendant à l'extrait précédemment cité, nous pouvons remarquer que le baiser, lorsqu'il est associé à la femme, est considéré avec le dégoût le plus profond. Dès les premières pages du roman, elle est évoquée sous les traits de la prostituée dont la bouche promet et parjure :

Vos baisers à toutes, je les crache. Ma bouche se retire des vôtres. Mes lèvres lasses et attristées ne font pas même, à vos ombres qui vont s'atténuant, l'aumône d'une parole pour les retenir. Des voluptés qui furent les vôtres, marchandes, pas un frisson ne demeure. Aphrodite qui promets, tu mens. Aphrodite qui fais les gestes de donner, tu voles.<sup>450</sup>

Le geste du crachat rejette violemment le commerce sexuel (oubliant, au passage, qu'il pourrait être aussi bien le fait d'une prostitution masculine) qui semble être devenu la principale expression amoureuse du siècle. La radicalité du point de vue du narrateur, qui

---

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>449</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008 [1990], p. 157.

<sup>450</sup> Achilles Essebac, *Dédé*, *op. cit.*, p. 9.

coïncide avec celui de l'auteur (l'ensemble de la structure narrative en témoigne), attaque à première vue la loi d'asexualité inhérente au contexte prostitutionnel, mais la suite du roman tend à étendre cette critique à toute la gente féminine, décrite comme essentiellement hypocrite :

Il me parut curieux que les filles se pussent baiser de la sorte entre elles, tandis que de jeunes garçons comme moi n'en pouvaient embrasser d'autres. Albert Périer, par exemple, que j'aimais et que ses parents, faits du bois qu'ils vendaient, semblaient haïr. Albert avait alors une bouche dont la beauté m'avait échappé aux vacances précédentes, jolie et sérieuse peut-être, parce qu'il pleurait souvent. — On ne l'embrassait pas, chez lui, on le battait. — Lui, eût pu garder un baiser doux, grave et aimant, mieux que toutes ces petites bécasses de filles qui s'en allaient en riant par sottise becqueter toutes leurs bouches resserrées en « derrière de poule » en se disant « ma chère !... » quand aucune d'elle n'était chère aux autres.<sup>451</sup>

La pensée s'accote à la question de l'autorisé et du défendu, le baiser jouant comme seuil à l'aune duquel se quantifie la pudeur et se mesure le sérieux amoureux. Tandis que le baiser est interdit entre deux garçons, et se charge par là-même d'une valeur particulière, les filles, soudain comparées à de la volaille stupide et inconséquente, semblent autorisées, sur le prétexte des conventions sociales, à échanger des baisers superficiels, vidés de toute sentimentalité et mimant pourtant des capacités affectives. Ces pensées sont certes le résultat d'impressions enfantines, mais loin d'être réévaluées par le narrateur, elles sont exposées sans détachement, comme le résultat d'une intuition qui demeurerait vraie une fois adulte. La sensibilité amoureuse et sexuelle du personnage ne l'empêche pas de reconduire des préjugés et de recourir à l'idée d'une différence comportementale qui serait liée au sexe plutôt qu'à la construction du genre. Que ces jeunes filles adoptent par jeu des attitudes de grandes dames (ce qui est au fond bien innocent), et l'auteur postule aussitôt une artificialité qui serait intrinsèquement féminine. La description, qui n'est certainement pas dénuée d'intérêt, aurait pu offrir des perspectives éthiques intéressantes s'il s'était agi de combattre les stéréotypes de genre. Mais dans l'ensemble du roman la voix d'Essebac baisse le ton lorsqu'il s'agit de décrire d'éventuels travers comportementaux liés au masculin, flattant naturellement son désir, tandis qu'elle dénonce avec force l'indignité féminine. Finalement, il semble que cette attitude hostile puisse s'expliquer par des éléments biographiques (non pas nécessairement la biographie d'Essebac lui-même, mais en tout cas l'image qu'il se fait de la biographie des homosexuels en général), le désir homosexuel étouffé par l'injonction hétérosexuelle ne pourrait survivre qu'en opposition frontale au modèle normatif :

---

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 28.

J'aurais pu, sans doute, ne pas aimer ; aimer Zézette avec une sentimentalité bête de collégien amoureux de « la Fême », fût-elle, cette « fême », une drôlesse qui salit de boue et de lucre le chaste resplendissement du besoin d'aimer, et pollue le corps juvénile, qui veut se donner et veut prendre aussi, avec l'humidité sale de ses lèvres, le cosmétique poisseux de sa tignasse ; ignorante, la femelle, qu'un jeune homme lui apporte la toute première expression de son désir, la neuve et splendide éclosion de sa chair.<sup>452</sup>

Cette révolte face au schéma hétérosexuel dominant n'a rien qui puisse nous surprendre (nous pourrions même saluer le courage d'une telle entreprise), mais les arguments employés semblent irrémédiablement biaisés par une blessure intime dont il est nécessaire d'analyser la manifestation et les causes. Cette blessure se manifeste par une agression à peine dissimulée. La « Fême », coiffée d'un accent circonflexe à valeur dépréciative (renforçant la stratégie des suffixations infantilissante ou dégradante, « Zézette », « bête », « drôlesse », « femelle ») et apparentée phonétiquement à l'idée de « l'infâme », est décrite comme la responsable d'une dégradation des mœurs. La pureté juvénile des garçons s'éteint au contact de la vulgarité de ses sens. Essebac emploie alors un vocabulaire soulignant un écoeurément de la chair qui contraste avec une certaine délicatesse caractérisant par ailleurs son style (« humidité sale », « cosmétique poisseux », « tignasse »<sup>453</sup>), dans une stratégie rhétorique rappelant celle des écrivains de la Décadence<sup>454</sup>. Dans son analyse des rapports entre les sexes, Essebac adopte finalement une position intenable, à la fois libertaire lorsqu'il évoque le désir homosexuel et éminemment moralisante lorsqu'il analyse les relations hétérosexuelles, position dont il perçoit parfois l'aspect problématique, non sans un certain désespoir touchant :

Je n'aime même pas Zézette que Mme Firmin enverrait bien dans mon lit, ce soir, si je le voulais. — D'abord, il y a pour celle-ci la Loi et la Morale ! Oh ! la Morale... Je ne peux pas me marier à seize ans pour la sauver, la Morale !... Je ne veux pas aller en prison non plus. Alors ?... Moi, j'ai peur de l'une, et l'autre je la veux respecter ; elle est bien trop

---

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>453</sup> La liste pourrait s'allonger si nous observons l'ensemble du texte. Citons pour exemple la critique virulente des comédiennes : « Les filles maquillées des grands théâtres de féeries où la bonté un peu niaise des parents conduit les enfants sages. Les enfants bien sages qui mangent des yeux les belles « madames » horriblement défaits sous les tartines grasses des fards ; les belles madames aux yeux en amandes, guetteurs d'une proie ; les madames effondrées dans les maillots rose vif tranchant net sur le plâtre des peaux vides de beauté, soufflées d'axonge. Des maillots roses, où s'épanouissent des chloroses, se dilatent des hypertrophies et se diluent des formes croulantes et presque liquéfiées. Spectacle de théâtre, non ; d'amphithéâtre, oui. Oh ! quand j'avais douze ans et que j'allais voir ça : les ballets, les cabrioles des gouges... » (*Ibid.*, p. 88)

<sup>454</sup> Nous ne lions pas explicitement l'esthétique d'Essebac à l'esthétique décadente, ce qui ne veut pas dire que son texte n'en a pas, par moments, les accents. Le rattachement d'une œuvre à un mouvement littéraire est affaire de quantification, nécessairement imprécise, des indices stylistiques communs. S'agissant de la définition de l'esthétique décadente, que nous mentionnons pour le moment, nous renvoyons le lecteur à la seconde partie de cette thèse.

vieille et laide pour que je la viole... Mais comment faire ?... Sommes-nous grotesques et hypocrites !<sup>455</sup>

Nous touchons ici aux causes biographiques de cette blessure conduisant à la misogynie et permettant, sinon de l'excuser au moins de l'expliquer. L'auteur met le doigt sur un *double bind* qui pourrait bien nous offrir une clef de lecture pour comprendre la psychologie complexe de l'homosexuel misogyne, apparemment paradoxale. Marcel, personnage habité par un grand sens de l'éthique, est tiraillé par les injonctions contradictoires : il ne peut déroger à la morale commune lui imposant la logique maritale, mais il ne peut renoncer à la sensibilité amoureuse qui lui apparaît comme une vérité personnelle incontournable. Le constat d'une hypocrisie grotesque touche aussi bien l'ensemble de la société, imposant des normes sexuelles qui ne peuvent être suivies par tous les individus, que l'homosexuel lui-même, composant avec ces lois pour vivre une sexualité réprouvée sur le mode du secret. Marcel vivra intimement cette contradiction en cédant aux avances d'une prostituée qui lui fera perdre sa virginité. Bien qu'il affirme le peu de cas qu'il fait de cette éducation sexuelle – « C'était la première fois. De me savoir homme, aucune fierté n'envahit mon front. »<sup>456</sup> –, on doit souligner l'hypocrisie de cet acte comme une concession faite aux rites initiatiques masculins et à l'organisation patriarcale :

Et la fille m'arrêtant par le bras, me soufflant dans les yeux avec sa bouche — sa bouche ! — l'offre de sa chair !... Quand j'avais sur mes yeux, sur ma chair même, l'empreinte fraîche de Dédé, toute sa candeur, toutes ses ignorances, toute la grâce inépuisable dont l'acuité, jamais comme hier soir, ne me parut délicieusement exaspérante. La fille. Le corps de la goule. Ma bouche sur ce corps. Mon corps à moi sur son corps à elle... L'étreinte retardée et désirée de tout moi, la première, celle en quoi la virilité curieuse, douloureusement, perd toutes ses illusions ; la première, pour elle, comme ça, là, au coin de la rue...<sup>457</sup>

Le récit de cette expérience non désirée suffit à expliquer la récurrence de la critique de la prostitution, mais non l'absence d'une critique du proxénétisme. À nouveau, le désir homosexuel et le désir pour la femme sont comparés dans leurs expressions charnelles dans une mise en perspective qui tend à prouver un écueil social dans l'éducation des jeunes hommes. Encore imperceptiblement, on voit se dessiner une continuité de pensée entre la blessure intime et une fragilité masculine plus générale. L'une des démonstrations de *Dédé*, sera d'opposer, non seulement l'amitié virile idéalisée au rite prostitutionnel dans l'éducation sexuelle des jeunes hommes, mais encore, le paradis perdu de l'adolescence à la désespérance

---

<sup>455</sup> Achille Essebac, *Dédé*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 92.

du monde adulte. Dans une scène décrivant l'échange épistolaire entre Marcel et André, Essebac rend compte de manière subtile de la métamorphose de la puberté et du danger qu'elle représente dans l'équilibre amoureux :

Des cheveux de lui, de son être, presque de sa chair. Dans l'ambre fuselée de cette bouclette adolescente, la pensée câline de mon Dédé, la tristesse de ses yeux !... Trois feuilles de papier à cigarettes, parce qu'on fume pour faire l'homme. Non, pas pour faire l'homme. Je ne veux pas : *l'homme*. Dédé homme, ce serait horrible !<sup>458</sup>

La mèche de cheveux entourée de papier à cigarette est un symbole contradictoire, mêlant les gestes féminins et masculins, code sentimental de l'éternel féminin<sup>459</sup> dans cette offrande de la mèche de cheveux (on sait qu'ils ne se décomposent que très lentement), impermanence dans le fait de l'entourer de papier à cigarette. Il s'agit de réinventer, par un effet de chiasme, la possibilité d'infinité d'une relation qui est éphémère par nature, et de temporiser l'inévitable tournant sexuel :

Oh ! la voix qui me crie ceci : « Un jour, comme les autres, homme, il choisira *celle*... »  
Tais-toi... te tairas-tu, voix !  
Non ! il ne choisira pas... Précieuse essence, l'arome de sa chair ne sera point répandu.  
Non ; oh ! non, pas cela... l'homme, *l'Homme* !... voleur de grâce juvénile, voleur d'enfants, voleur d'adolescents, voleur d'âmes et de cœurs pleins de rosée. Été sec et brûlant, fléau de feu sur les fraîcheurs ravissantes de la chair en travail, sur les fleurs épanouies du printemps !  
Dédé, le petit Dédé, HOMME ?... Oh !...<sup>460</sup>

En dernière analyse, l'explication d'une misogynie spécifiquement liée à l'homosexualité tient peut-être à l'identification de la femme comme une concurrente redoutable dans la quête amoureuse. Dans l'espace de la fiction, Essebac scelle une idéalité en la préservant de toute atteinte : le jeune André Dario mourra à 16 ans, ne passant pas le seuil fatidique de la puberté au-delà duquel la pureté amoureuse aurait été menacée par l'intercession de prévisibles modifications libidinales<sup>461</sup>.

Le modèle amoureux proposé par Achille Essebac ne peut être décrit à travers les repères que nous utilisons aujourd'hui pour évoquer le désir homosexuel. Il définit une relation qui pourrait être caractérisée d'uraniste, pour reprendre un terme utilisé par

---

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>459</sup> L'inspiration sentimentale dans Dédé s'appuie partiellement sur un détournement de la culture hétérosexuelle. On relèvera, par exemple, que Dédé n'est pas enterré à Vérone par hasard, mais bien parce que c'est le cadre dans lequel se déroule le drame de *Roméo et Juliette*.

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>461</sup> La mort est, à la fin du roman, personnifiée à travers le pronom « elle » marqué typographiquement. Elle sera décrite comme la seule amante d'André Dario.

Raffalovich, relation virile qui pourrait s'expliquer par certaines données culturelles. Ces données, Eve Kosofsky Sedgwick les relève à l'occasion d'une étude de la masculinité chez Nietzsche et Wilde, lorsqu'elle remarque l'influence conjointe de la culture hellénique et chrétienne dans la réhabilitation du corps masculin dans le contexte victorien et dans le contexte allemand :

Dans les cultures allemandes et anglaises du XIX<sup>ème</sup> siècle, la redécouverte romantique de la Grèce ancienne dégagea – tout autant qu'elle recréa – un espace prestigieux, imaginatif et historiquement peu encombré dans lequel les relations aux corps humains et entre les corps humains pouvaient être un nouveau sujet de spéculation utopique. Le culte victorien de la Grèce, qui tendait alors à être représenté métonymiquement par des statues de jeunes hommes nus, fit doucement, discrètement et non exclusivement de la chair masculine et du muscle les représentations typiques « du » corps, d'un corps dont les surfaces, les caractéristiques et les capacités pouvaient être le sujet ou l'objet d'un plaisir qui ne soit pas phobique. À l'inverse, la tradition chrétienne avait tenté à la fois de condenser « la chair » (dans la mesure où elle représentait ou incorporait le plaisir) au corps *féminin* et d'entourer ses attraits d'une aura de prohibition et d'anxiété maximale.<sup>462</sup>

On voit de quelle manière le double paradigme de l'hédonisme grec esthétiquement réactualisé dans la statuaire et de la tradition prohibitive chrétienne régulant l'accès au corps féminin et flattant la désincarnation en général, favorise la réémergence d'un discours sur le corps masculin. Essebac suit précisément ces lignes de force dans sa conception du désir homosexuel. La liturgie catholique joue un rôle prépondérant dans la construction du désir, qu'il s'agisse d'une fascination pour les chants religieux, entraînant de véritables scènes d'extase, ou pour le fleurissement des autels à l'occasion des fêtes. Eve Kosofsky Sedgwick estime que le phénomène de fascination de l'homosexuel pour l'univers catholique serait le fait d'un *habitus* des hommes d'église lui étant familier :

Le catholicisme [...] est connu pour l'ébahissement qu'il provoque chez nombre d'enfants gais et proto-gais relativement aux possibilités qu'il ouvre : des adultes qui ne se marient pas, des hommes en robe, des jeux de théâtres passionnés, des investissements introspectifs, des vies remplies de ce qu'on pourrait appeler – dans l'idéal, sans caractère péjoratif – le travail du fétiche.<sup>463</sup>

On pense atteindre ici une limite interprétative et l'argument pourrait être contestable – cet « ébahissement » est-il réellement caractéristique de la construction du désir homosexuel et, le cas échéant, les causes identifiées sont-elles justes ? – mais il nous interpelle pourtant,

---

<sup>462</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, *op. cit.*, p. 150.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 154.

d'autant plus que ce « travail du fétiche » est particulièrement à l'œuvre chez Essebac. Ses romans en général, et *Dédé* en particulier, évoquent avec constance une sensation érotique liée aux vêtements et aux étoffes. L'une des descriptions centrales de *Dédé* évoque la mise en scène d'une pièce de théâtre, *Lambert Simnel*, par les jeunes pensionnaires<sup>464</sup>. Le narrateur est particulièrement frappé par l'aspect moulant des costumes dont il parle dans les termes les plus incontestablement sensuels qui soient :

Le long des jambes nues, les maillots coulaient d'étroites et prenantes caresses, s'emparant des mollets, accusant les ondulations masculines des cuisses, enfermant les hanches, ceignant les reins. La silhouette de chacun apparaissait nue. Nous étions effarouchés de cette étreinte dispersée sur tout le corps, chaude comme la rencontre inaccoutumée de deux épidermes. Mais la honte spontanée de laisser voir ainsi les formes, qu'à peine nous osions nous avouer à nous-mêmes, se dissipait ; et nous allions par le dortoir, promenant l'audace effrontée d'être nus, rassurés par l'hypocrisie charmante de ces gaines qui nous habillaient, en somme, bien qu'à-peine.<sup>465</sup>

Le justaucorps, comme une seconde peau élastique suivant parfaitement les lignes du corps, cache la nudité autant qu'elle la révèle. En réalité, elle l'autorise. Elle satisfait à la pudeur des apprentis acteurs qui se glissent un peu honteux dans la peau de personnages fascinants, acceptant l'exhibition de leur corps nettement érotisé au prétexte d'un événement exceptionnel, la représentation, qui donne l'illusion de préserver l'intimité. Essebac crée à travers le motif de la représentation théâtrale le moyen de résoudre la problématique du corps prohibé ; le costume historique (*Lambert Simnel* vécut au XV<sup>ème</sup> siècle) présente au regard de Marcel un rapport différent au corps masculin, comme revenu d'une autre époque. L'émoi homosexuel fait irruption dans un contexte qu'on ne peut soupçonner de la moindre complaisance, le détournement est innocent (nulle volonté sacrilège chez l'auteur) mais néanmoins indiscutable. Renversant les lois de l'atavisme, Essebac retrace la filiation d'une Beauté oubliée, et trouve naturellement les liens entre la renaissance italienne et la tradition helléniste :

Dédé était prêt, tout le monde était prêt. Dédé semblait, lui, naturellement revenu aux parures magnifiques d'autrefois. Et revivait en lui, par l'atavisme, l'harmonieuse beauté de quelque ancêtre lointain de Grèce ou d'Italie. Il retrouvait entière, vêtu comme un jeune seigneur blond sous le soleil de la Piazzetta, la nervosité fine d'un éphèbe, Hermès à

---

<sup>464</sup> Jean-Claude Féray laisse entendre qu'il s'agit là d'un élément biographique : « Peut-être Essebac doit-il ce goût marqué [pour le vêtement] au choix esthétique que fut pour lui la représentation de *Lambert Simnel* au collège, en costume d'époque. » (*op. cit.*, p. 130).

<sup>465</sup> Achille Essebac, *Dédé*, *op. cit.*, p. 35-36.

l'eurythmique adolescence prise en le surcot élégant et le haut-de-chausse de Lambert Simnel.<sup>466</sup>

Insensiblement, Essebac relie le désir homosexuel à des considérations purement esthétiques, moyen d'en atténuer les effets subversifs. Dans *Partenza...vers la beauté !*, les descriptifs de statuaires abondent et permettent finalement d'identifier deux formes de beauté opposables. Les courbes de la *Vénus Callipyge* du musée de Naples provoquent une réprobation, elle est décrite comme « provocante et impure [...] femme jusque dans les regards qu'elle traîne sur tout son corps effrontément découvert »<sup>467</sup>, tandis que les proportions du *Mercuré au repos* ou du *Narcisse* sont le fruit de « la plus sublime conception de la vie corporelle ramassée toute en les contours charmants, en la grâce et la force déjà viriles de la jeunesse offrant aux regards sa radieuse et saine nudité. »<sup>468</sup> Le lecteur, tout disposé qu'il soit à admirer les formes masculines, ne peut guère cautionner cette analyse qui juge un peu subjectivement de la pureté ou de l'impureté esthétique des corps. Ailleurs, l'auteur lira dans l'évolution de la statuaire, l'indice d'une dégradation esthétique préfigurant celle des mœurs :

Que dire d'un état d'esprit qui défend à la Beauté sans épithète de se produire autrement que munie du passeport orthodoxe de la féminité, et quels obstacles séparent, de nos jours, Lysis d'Aphrodite, sinon une esthétique dont les racines profondes s'enfoncent dans le sexe béant de celle-ci ! Les Grecs admiraient le premier et rendaient leurs hommages à la seconde. Pour nous celle-ci demeure seule. Mais nous avons substitué à son front resplendissant la croupe hypertrophiée où puisent les engrais de nos bas appétits, et la fécondité stupide, nos instincts attirés vers la Saleté et la Laideur.<sup>469</sup>

Sur des fondements esthétiques prétendument tangibles, Essebac valorise l'émergence d'un modèle amoureux imprégné d'une culture esthétique de la ligne pure (masculine) qui aurait été injustement oubliée. La représentation de qualités esthétiques féminines, passant par l'accentuation des courbes généreuses, les formes pleines décrites ici comme hypertrophiées, l'éloge de l'abondance et de la fécondité, ne peut être réduite à l'idée d'un hommage des hommes rendu aux femmes, si nous n'y apercevons pas d'abord l'hommage des artistes rendu à l'art. La critique d'Essebac porte sur une prostitution du goût de ses contemporains qui, non contents d'avoir éradiqué l'expression d'une beauté masculine, auraient corrompu celle des femmes en s'abaissant à rendre hommage à la fécondité, expression de « la Saleté et la Laideur ». Cette allégorisation est du plus curieux effet dans une discussion esthétique car elle

---

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>467</sup> Achille Essebac, *Partenza...vers la beauté !*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>468</sup> *Ibid.*

<sup>469</sup> Achille Essebac, *L'Élu*, *op. cit.* p. 56, cité par Jean-Claude Féray, *op. cit.*, p. 98.



laisse entendre que le goût pourrait n'être que l'expression du désir sexuel. Cet accès de haine vient certainement (c'est la meilleure explication que nous puissions donner) d'une surreprésentation du féminin en période décadente<sup>470</sup>. La misogynie d'Essebac n'est guère moins violente dans sa forme que celle de nombreux écrivains décadents, mais elle est mise au service d'enjeux tout différents. La volonté de dégrader le féminin s'instaure bientôt, par un renversement pervers, en constatation d'un féminin dégradé. Mais ce sont toujours les hommes qui parlent des femmes... Un homme parlant des hommes (et surtout si le désir s'en mêle) pourrait être l'occasion d'intéressantes réflexions sur le masculin ; Essebac reconduit pourtant les lois de l'essentialisme. Ses éphèbes sont, comme nous l'avons dit, de purs produits de beauté mâle sans la moindre ambiguïté de genre, bien qu'ils perdent leur pouvoir harmonieux à la puberté. *A contrario*, chez un auteur comme Jean Lorrain, nombre de personnages entretiennent une ambiguïté sexuelle utilisée comme un pouvoir : il s'agit d'annuler les limites entre le masculin et le féminin, dans une démarche qui semble autrement subversive. Remarquons pourtant qu'Essebac connaît le travail de cet auteur et lui rend hommage en citant successivement deux de ses poèmes, « Antinoüs »<sup>471</sup> et « Bathylle »<sup>472</sup>, dans *Partenza...vers la Beauté !* Les deux œuvres sont pratiquement contemporaines et la communauté d'inspiration certaine, les commentaires d'Essebac témoignent d'une grande admiration :

Les beaux vers du poète Jean Lorrain accouplent leurs rythmes hallucinant aux magnificences des *Poèmes Antiques*, et je ne sais rien de plus délicieux que laisser se dérouler les spirales bleutées des mots harmonieux qui de mes lèvres montent se glacer et mourir sur les lèvres des dieux de marbre ou de bronze vert d'une inexprimable beauté.<sup>473</sup>

Puis à propos de « Bathyle » :

Oh ! le rythme exquis et dangereux de ceci.<sup>474</sup>

Les poèmes de Lorrain, inspirés par le Parnasse, d'une allure encore assez sage en regard du reste de sa production, sont encore emprunts d'une sentimentalité propre à séduire Essebac

---

<sup>470</sup> À ce sujet, cf. Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993.

<sup>471</sup> « Les flots glacés du Nil ont gardé ta mémoire / Éphèbe, et sous ton front ombragé de lotus, / Ton corps pétri de fange et d'immortelle gloire, / Fait rêver dans la nuit tes frères inconnus. // Rome a durant vingt ans adoré tes pieds nus, / Les larmes des Césars en ont poli l'ivoire / Et, debout sur le seuil des siècles méconnus, / Tu souris à travers les mépris de l'histoire. (Jean Lorrain, *L'ombre ardente*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1897, p. 237).

<sup>472</sup> « Bathyle alors s'arrête et d'un œil inhumain // Fixe les matelots rouges de convoitise, / Il partage à chacun son bouquet de cythise / Et tend à leurs baisers la paume de sa main. » (*Ibid.*, p. 235).

<sup>473</sup> Achille Essebac, *Partenza...vers la beauté !*, op. cit., p. 151-152.

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 153.

qui en relève tout juste la dangerosité<sup>475</sup>. Essebac a-t-il suivi Lorrain dans son évolution et dans ses choix ? Probablement pas. Tandis que l'écrivain décadent, personnage contradictoire, exploitera l'écriture d'un désir homosexuel caractérisé à la fois par des stratégies de dissimulation et de subversion, masquant ses intentions mais non son besoin d'explorer les limites de l'autorisé et du défendu, Essebac, produira encore cinq œuvres après *Dédé*, marquées par le même élan de révolte, avant de choisir le silence, puis le suicide, pour des raisons qui nous demeurent encore obscures.

---

<sup>475</sup> Pour une analyse de la section intitulée « Les éphèbes » de *L'ombre ardente* dont sont tirés ces poèmes, cf. *infra* p. 355 *sqq.*



— **SECONDE PARTIE** —

**L'ESTHETIQUE DECADENTE ET SES  
IMPLICATIONS ETHIQUES**



## CHAPITRE PREMIER — REVERSIBILITE DECADENTE : ENTRE PESSIMISME ET FUMISTERIE

Il existe, dans toute une frange de la critique décadente, une fiction théorique de la notion de Décadence telle qu'elle aurait été réinvestie à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Cette fiction montre la manière dont la pensée décadente, prise aux velléités de la perception du temps, se confronte au néant menaçant dans une forme de résistance qui cède parfois, non sans un profond pessimisme, au besoin de précipiter l'inévitable fin qui viendrait interrompre l'incertitude anxieuse. L'imaginaire de la finitude troublant le rapport au présent, soulignant la vacuité de toute chose, est sans conteste une dimension importante pour comprendre l'esprit de Décadence, mais nous pensons qu'elle n'en rend compte que de manière insuffisante. Nous verrons, dans ce chapitre, que l'*a priori* pessimiste est souvent sujet à caution, que très régulièrement les écrits décadents sont animés d'un esprit ludique et d'un second degré qui le rendent discutable. Le second degré, qui implique le recul sur soi-même et l'humour, permet une grande marge de manœuvre à nombre d'auteurs qui, conscients du soupçon pessimiste qui pèse sur eux, au premier degré, entreprennent d'en feindre ironiquement l'état d'âme. Avant d'entrer dans l'analyse de cette subtilité de posture qui fait l'objet de la seconde partie de ce chapitre, nous devons pourtant rendre compte de ce premier degré de la réception pessimiste de la Décadence, à partir de laquelle cette posture se fonde. En traçant les grandes lignes de cette fiction théorique qui débuta à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et qui n'a sans doute pas été tout à fait infirmée, nous admettrons donc qu'elle tient un rôle fondamental dans les conceptions décadentes dont elle est le préalable, y compris dans la construction de toute réaction ludique de détournement, mais nous nous efforcerons de ne pas en être tout à fait dupe.

## 1. Structuration de la pensée et de la faculté d’agir dans le rapport au temps

L’ennui nous révèle une éternité qui n’est pas le dépassement du temps, mais sa ruine ; il est l’infini des âmes pourries faute de superstitions : un absolu plat où rien n’empêche plus les choses de tourner en rond à la recherche de leur propre chute.<sup>476</sup>

### *1.1 — Le pessimisme des temps de Décadence : une fiction théorique à discuter*

La Décadence est, en premier lieu, une thèse historique selon laquelle, comme l’écrit Pierre Jourde, « prend forme, pour un esprit de la fin du siècle, l’historicité de la pensée. Le passé se met à peser sur le présent, et en même temps lui dérobe son fondement en le relativisant, en le montrant comme l’aboutissement d’un déploiement dont le point original lui échappe. »<sup>477</sup>. La lecture du présent s’opacifie sous l’effet d’une mémoire délétère – la lecture du passé est biaisée par la surinterprétation. Ce passé est idéalisé ou bien chargé de trop d’erreurs, tandis que le futur immédiat voué à la catastrophe, requiert l’urgence d’une réaction qui demeure impossible puisque l’urgence stupéfie et paralyse justement cette action. S’il existe des périodes décadentes historiquement avérées, il existe également une psychologie décadente consistant à vivre sa propre époque comme décadente sans qu’un recul historique ne puisse accréditer ou invalider cette thèse. Cette sensation de décadence a des conséquences très réelles mais on doit également en souligner la part fantasmagorique. Dès lors que la sensation de décadence se fait jour, le risque est à l’anticipation du pire à travers une

---

<sup>476</sup> Cioran, « Désarticulation du temps », *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1949, p. 25.

<sup>477</sup> Pierre Jourde, *L’alcool du silence : sur la décadence*, Paris, Honoré Champion, 1994, p. 67-68.

rétrospection pessimiste. En Décadence, la (re)lecture de l'Histoire est modifiée, voire dévoyée, par un état de crise. Le fait est particulièrement observable à travers le modèle décadent de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle qui actualise celui de la Décadence romaine<sup>478</sup> – qui s'achève le 4 septembre 476 par l'abdication de Romulus Augustule face à Odoacre marquant l'effondrement de l'Empire romain – en l'évoquant comme le modèle du désastre, en train de se réitérer. Le texte décadent est un palimpseste<sup>479</sup>, les personnages qui s'y meuvent sont des fins de race, individus plus ou moins dégénérés dont le sang épuisé, hérédité aidant, contient en germes des tares peu avouables. Ainsi du duc de Fréneuse dans *Monsieur de Phocas* (1901), roman de Jean Lorrain, dont la déliquescence est marquée par le pseudonyme de monsieur de Phocas qu'il adopte, nom emprunté à un empereur byzantin assassin de l'empereur Maurice et de ses fils, instigateur d'un régime de terreur et de violence qui se terminera en 610 lorsqu'il sera décapité.

La Décadence prétend constater la destruction totale d'une civilisation. Cet extrême requiert une analyse urgente mais qui ne peut aboutir en actes, les solutions (si tant est qu'elles existent) se perdent dans l'imbroglio des causes conduisant à l'unique effet identifiable : la fin. L'homme de la Décadence pense la rupture et produit une rupture de la pensée. Voilà pourquoi la réelle identification d'une décadence ne peut avoir lieu qu'*a posteriori*. Celui qui lance l'anathème décadent contre son époque se base sur des indices invérifiables : avant qu'une destruction ne soit effectivement constatée, rien ne prouve la justesse du diagnostic. La Décadence se donne l'illusion d'une forme mais elle demeure formellement constituée d'une composante illusoire. Elle est dérèglement temporel : la durée s'abolit, la sensation d'impermanence domine dans la perception que l'individu a immédiatement de lui-même<sup>480</sup>. Elle peut alors se décrire, en dernière analyse, comme un *imaginaire* du temps :

La grandeur du passé mesure l'impuissance devant l'avenir. Le présent reste alors une  
plage indéterminée, qui fascine par conséquent l'imagination du temps.<sup>481</sup>

---

<sup>478</sup> On consultera comme un exemple significatif les *Contes de la décadence romaine* de Jean Richepin, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque Décadente », 1994 [Charpentier, 1898].

<sup>479</sup> Nous reprenons ici la métaphore critique de Philippe Hamon, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points/essais », 1982.

<sup>480</sup> Vladimir Jankélévitch observe le mouvement métonymique de cette « petite décadence intra-mentale qui récapitule à tout moment, dans la vie de conscience, la grande décadence historique » (« La décadence », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n°55/4, 1950, p. 338).

<sup>481</sup> Pierre Citti, *Contre la décadence*, Paris, PUF, coll. « Histoires », 1987, p. 315.



Le présent n'est pas seulement illisible, il est d'une illisibilité à laquelle on s'arrête interminablement, d'où l'hypothèse d'un désespoir sans objet telle qu'elle est formulée par Cioran décrivant cette attitude morose comme « un absolu plat où rien n'empêche plus les choses de tourner en rond à la recherche de leur propre chute ». Si toute pensée d'avenir est interdite par une fin annoncée, quel absolu espérer encore ? Le plaisir de la destruction peut-être, que rien ne renaisse après soi, l'attente paradoxale d'un phénomène apocalyptique<sup>482</sup> ? La certitude que le monde mourra avec soi aurait sans doute quelque chose d'apaisant<sup>483</sup>, mais la Décadence n'est pas la fin *des* temps, c'est la fin *d'un* temps, la fin d'un monde de valeurs que le décadent sera le dernier à connaître. Ce n'est pas la fin, encore réconfortante, d'une humanité détruite par une menace extérieure, mais une autodestruction, la défaillance irréversible d'une humanité secrétant son propre échec, un changement civilisationnel. Le décadent forme donc un couple conceptuel avec le barbare, celui qui vient à la fois précipiter la destruction et qui annonce une renaissance, le non encore civilisé qu'on craint et qui représente pourtant, en germe, la civilisation à venir. Le barbare est un ferment qui tire un sang neuf de la destruction du peuple épuisé, ce qui veut dire que dans la trajectoire inverse, la Décadence intègre la barbarie comme le prétexte extérieur nécessaire à l'achèvement de son œuvre d'autodestruction. Marie-France David propose une très belle formulation de ce curieux réflexe :

Si la décadence pense la dégradation, la notion de barbarie lui apporte l'aide extérieure. La décadence procède de soi-même ; elle est indépendante, dans sa destruction de soi. Mais elle va encore plus loin en pensant le barbare. En effet, elle pense alors l'objet. Elle parvient à objectiver ses propres velléités destructrices. Chaînon final d'un procédé d'analyse de soi extrêmement poussé, comble du raffinement, la pensée de l'autre qui n'a

---

<sup>482</sup> Différence entre la fin du monde, rassurante, et la fin d'un monde, aux conséquences plus incertaines : « La catastrophe fait éclater une volonté supérieure, manifeste en une fois un processus ignoré, par là même irrémédiable. Restaurant sur la terre l'ordre des Dieux, le cataclysme est procuré par la Providence. Au contraire, la pensée de la décadence éveille en l'homme la prudence. Elle aussi suppose, avec le change perpétuel du monde, qu'une force mène le grand branle. Mais si c'est un Dieu, peut-être le fléchira-t-on ; des lois, les comprendra-t-on. L'imagination de la catastrophe n'est pas dépourvue d'espoir et réserve un rôle au rescapé : Noé, Loth, Enée. Celle de la décadence n'est pas sans espérance. Elle cherche dans le présent les indices du futur, ne cesse de calculer le jour et l'heure. Et encore, volontiers rétrospective, s'applique-t-elle à discerner les causes du déclin des empires, ou des styles, ou des genres littéraires, empreinte alors du regret de ne pouvoir revenir dans le passé pour en prévenir les erreurs. Mais se retourner vers les catastrophes stupéfie et change en statue de sel. » (Pierre Citti, *op. cit.*, p. 314-315).

<sup>483</sup> Qu'on pense à la vision de la fin du monde proposée par Lars van Trier dans *Mélancholia* (2011), film prenant le contrepied du film-catastrophe en utilisant une mise en scène à huis-clos contrastant avec les grands mouvements de foule en panique et les actes paroxystiques qu'on attend habituellement du genre. Il dresse le portrait de deux sœurs, qui semblent les deux faces d'une médaille, l'une, la blonde Justine, jouée par Kirsten Dunst, personnage en dépression qui trouve un équilibre psychologique à mesure que la fin du monde approche, la brune Claire (Charlotte Gainsbourg) dont la parfaite structure mentale se délite au fur et à mesure. Le parcours du décadent pourrait être comparé à celui de Justine, mais une Justine qui n'aurait pas la chance de mourir avec le monde entier.

pas d'existence propre, qui est encore un soi-même, mais contre soi, représente peut-être le degré le plus élevé de décadence. À cet instant, non seulement l'auto-destruction est effective, mais elle prend les apparences d'un étranger, d'un ailleurs qui en fait est déjà contenu en substance dans l'organisme qui s'auto-détruit. Phase ultime d'une réflexivité, la pensée du barbare est un leurre, un trompe-l'œil dont la Décadence fait parfois semblant d'être dupe.<sup>484</sup>

Le barbare semble donc se constituer en preuve *a posteriori* de ce qui était pressenti. Il matérialise, et atténue en conséquence, la sensation de malaise. Il y a toutes les raisons de le craindre, mais toutes les raisons de lui être également reconnaissant de focaliser sur lui les causes de la chute et de représenter le nouvel essor. Puisque la Décadence n'annonce pas la fin *des temps*, puisqu'elle est au désespoir d'une conscience de la fin, puisqu'elle est anticipation malheureuse et prospection impossible : elle vit dans l'attente de la fin, et plus précisément dans l'attente de la barbarie qui viendra clore le processus. Et en attendant ce soulagement, tout élan d'espoir (car il est difficile de renoncer à toute forme d'espoir) qui n'est pas complètement brisé, est frappé au sceau du fatalisme puisqu'il ne peut s'agir que de travailler à retarder l'issue inéluctable. L'homme de la Décadence est contraint de supporter l'interminable attente d'une fin, et vivre lucidement, du moins le croit-il, les étapes successives de la chute. On peut donc dire qu'il temporise en détaillant, dégradation après dégradation, atteintes après atteintes, les différentes phases avant la destruction totale. La prise de conscience peut s'énoncer ainsi :

Nous sommes à la fin d'une époque qui clôt toutes les époques, c'est-à-dire au début d'un « *âge* » dans lequel notre civilisation prend conscience du fait qu'elle est à un moment infranchissable de « *trouble* » et de « *doute* », que le malaise dans la civilisation est la civilisation comme malaise ; que la mélancolie de la pensée est la pensée comme mélancolie dans la mesure où elle est puissance de séparation et d'inquiétude [...].<sup>485</sup>

À l'échelle de la civilisation, la Décadence est une phase malheureuse relativement soudaine, et qui inquiète donc, à échelle individuelle, celui qui la vit. Mais cette succession des civilisations n'implique-t-elle pas, toutes proportions gardées, une forme positive de révolution qui s'ancre certes dans une époque sombre, mais annonce également le début d'une époque plus clémente, quand bien même elle serait encore impossible à matérialiser ? Puisque la Décadence fonctionne selon la logique d'un temps cyclique, on pourrait très bien envisager la perspective désirable d'un monde *post* décadent et supposer qu'une telle attente devrait

---

<sup>484</sup> Marie-France David, *Antiquité latine et Décadence*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernité », n° 38, 2001, p. 62-63.

<sup>485</sup> Pierre-Henry Frangne, *La négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, Rennes, PUR, coll. « *Æstetica* », 2005, p. 154.

suffire à stimuler une forme d'optimisme. Comme le remarque Vladimir Jankélévitch, le travail de la conscience pourrait s'avérer suffisamment profond pour apercevoir « l'être du non-être et [...] pressentir l'ascension dans la décadence »<sup>486</sup>. Cependant la vision décadente tend à suivre un mouvement centripète plutôt que centrifuge : lorsqu'elle fouille les données historiques elle est plus à même de se focaliser sur les détails qui confirment l'expérience individuelle d'un présent malheureux que d'envisager l'horizon des perspectives collectives optimistes. Effet de zoom<sup>487</sup>, de recentrement sur soi, plutôt que regard panoramique<sup>488</sup>, ouverture au monde. La somme de ces forces individualistes réduit à néant toute entreprise de révolution collective, mais elle n'exclut pas certaines extrémités politiques, et notamment l'anarchisme<sup>489</sup>. Sociologiquement, la marge littéraire rejoint le déclassé politique, sémiologiquement, le nihilisme et l'imaginaire de la catastrophe agissent de concert, mais le rapprochement entre l'anarchisme et la Décadence s'arrête, selon Catherine Coquio, à ces quelques analogies superficielles :

L'anarchiste et le décadent pratiquent tous deux une politique du pire. Mais celui-ci déploie sa hantise entropique de la « chute » autour d'un imaginaire de la fin (agonie, étiolement, exténuation, épuisement...), qu'il esthétise et éternise pour infiniment mourir en beauté ; tandis que l'imagination anarchiste, faisant de l'oxymore sa manière dialectique, installe l'élan dans la chute, la résurrection dans la mort, et fait surgir *dans* la fin décadente un *autre* début [...].<sup>490</sup>

<sup>486</sup> Vladimir Jankélévitch, *art. cit.*, p. 454.

<sup>487</sup> Nous pensons, en employant ce terme, à l'essai de Julia Przybos intitulé *Zoom sur les décadents* (Paris, Éditions José Corti, 2002) remarquable par son originalité méthodologique qui, allant du général au particulier, mime l'effet zoom en même temps qu'elle en parle.

<sup>488</sup> Mentionnons à ce propos le travail de Philippe Hamon sur la littérature panoramique qui offre un intéressant contrepoint à l'imagerie décadente : *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Éditions José Corti, 2001.

<sup>489</sup> Jean de Palacio mentionne ce fait dans la conclusion de son dernier ouvrage en s'appuyant sur une citation de Paul Adam : « De manière paradoxale, l'anarchisme fleurit sur le terreau de la Décadence. En 1891, définissant pour la *Grande Revue* le « Nouvel Anarchiste », Paul Adam écrivait : « Généralement, le nouvel anarchiste s'affirme wagnérien – à moins que, par esprit de distinction, il n'affiche une préférence en faveur de Beethoven. Sa bibliothèque contient les chefs-d'œuvre de la littérature décadente, les travaux de Karl Marx, la collection des économistes, les pères de l'Église et une érudition rarissime de l'Apocalypse de saint Jean [Paul Adam, « le Nouvel Anarchiste », *La Grande Revue. Paris et Saint-Petersbourg*, n° 13, 10 avril 1891, p. 70]. » (Jean de Palacio, *La Décadence. Le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Essais », 2011, p. 318). Dans la bouche d'un personnage de Jules Bois, observant les protagonistes d'un bal : « Vois-tu ; mon cher, ces révolutionnaires sont-ils bêtes !... ils jettent des bombes, dynamitent, se tuent sottement à vouloir tuer sans beauté. Mais qu'est-il besoin d'agir ! qu'ils laissent marcher à sa décrépitude cette décadence souriante ; le véritable anarchisme ; c'est le vice universel, le péché de ces hommes et de ces femmes, notre péché qui fera un jour éclater notre insouciance comme un fulminate irrésistible détruit un palais. » (Jules Bois, *L'Éternelle Poupée*, Paris, Séguiet, coll. « Bibliothèque décadente », 1995 [Ollendorff, 1894], p. 230).

<sup>490</sup> Catherine Coquio, *L'Art contre l'art. Baudelaire, le « joujou » moderne et la « décadence »*, *Méthode !*, n°6, Bandol, Vallongue, 2005, p. 287-288.

Il n'est donc pas possible pour l'homme de la Décadence de penser la régénération dès lors qu'elle implique la disparition de toutes les valeurs qui le constituent personnellement et qui constituent finalement un minimum vital. Le caractère déceptif de la réalité présente, censément contrebalancé par l'assignation imaginaire de buts qu'on se fixe personnellement dans un cadre collectif favorable, s'impose lourdement dès lors que tout désir d'avenir est compromis. Le pessimisme est en ce sens la condition du décadent, l'humeur dans laquelle il évolue et qui le conditionne : le pessimisme deviendrait finalement la valeur-étalon. Que peut bien désirer le décadent sinon sa propre chute et sa propre mort ? La complaisance morbide est un réflexe logique qui ne peut cependant donner forme à une pensée substantielle et tenue. Ontologiquement parlant, la fin est impensable : on ne peut rendre compte du seuil fatidique au-delà duquel le sujet s'annihile. On ne peut donc penser la fin que jusqu'au moment-clef de la fin de toute pensée. Toutes les tentatives pour rendre compte de cette fin sont des pensées-écran dissimulant un vide *post mortem* qui ne peut être comblé :

[...] dans ces diverses actualisations, l'imaginaire de la fin s'emploie à cacher ce néant, à substituer au vide qu'elle engage un tissu fait d'images, de figures et de récits qui ont pour but de couvrir ce scandale et d'en atténuer la portée. À la fin absolue de la mort dans le réel répond la mort comme fin relative dans l'imaginaire et comme spectacle. La fin est à imaginer en une totalité qui sait faire écran, et ses implications s'organisent en un horizon servant de support à l'attente.<sup>491</sup>

Le désir de mort est un désir sans *telos*, un mécanisme grippé, qui tourne à vide et produit des formulations morbides atténuées qu'on peut caractériser comme Ennui :

S'ennuyer, c'est vivre sa mort. C'est l'attendre. [...] L'ennui consiste [...] à désirer sans rien avoir à désirer. C'est le désir d'autant plus exacerbé que toujours insatisfait de désirer. Tout se passe comme si, dans l'ennui, l'énergie du désir se retournait contre soi, faute d'avoir aucun objet sur lequel se fixer.<sup>492</sup>

Ainsi se présente, communément, la fiction théorique de la notion de Décadence telle qu'elle aurait été réinvestie à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle : un pessimisme pathologique fondé sur la lecture désenchantée d'une époque. Mais peut-on se satisfaire de l'analyse d'un syndrome décadent et ce syndrome suffit-il pour rendre compte du lien qui se tisse entre le concept de Décadence et son réinvestissement esthétique ?

---

<sup>491</sup> Bertrand Gervais, *L'imaginaire de la fin. Logiques de l'imaginaire Tome III*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2009, p. 14.

<sup>492</sup> Nicolas Grimaldi, *Bref traité du désenchantement*, Paris, PUF, coll. « Critiques », 1998, p. 56-57.

Certes non. Une fois déterminée la validité de cette fiction théorique d'une influence du cycle dans la temporalité décadente dont les conséquences seraient funestes, il nous faudra nuancer la lecture de son application esthétique en littérature. L'idée d'une sensation, chez certains écrivains de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, d'un retour de la Décadence (le retour d'âge comme un retour de flammes) induisant une création pessimiste n'est que partiellement vraie. Il paraît peu judicieux d'observer, de manière superficielle, l'écriture décadente comme un pur produit de la mélancolie, il vaudrait mieux considérer ce qu'Hartmann entend lorsqu'il parle de « mélancolie supérieure »<sup>493</sup>. Exagérer l'influence pourrait nous conduire à comprendre une esthétique par le seul biais pathologique, et à reconduire sans détachement certains stéréotypes d'époque consistant à caractériser ces écrivains comme des écrivains malades, contaminés et contagieux. Or, l'esthétique décadente ne recoupe pas exactement le programme de la Décadence. L'affirmation pessimiste est une attitude qui relève, dans bien des cas, de la posture. Il faut en effet remarquer que lorsque l'écrivain décadent se fait l'apôtre alarmiste de la finitude, il est en mesure, par dandysme ou pour rire, d'évaluer le potentiel mystificateur d'une telle attitude et d'entrer dans le costume qu'on lui prête pour jouer le rôle de l'artiste désabusé. Il faut donc faire montre de discernement en relevant une hétérogénéité des pratiques et des buts poursuivis par l'artiste décadent qui peut s'effrayer d'une dégénérescence, y trouver un plaisir complaisant ou la tourner franchement en dérision :

Une question se pose. Dans la représentation que s'en fait la fin du siècle, le Décadent est-il distinct de la Décadence ? Est-il en regard, ou bien en marge, de la Décadence ? Incarne-t-il une difficulté d'être, propre au monde qui finit, caractéristique, précisément, de l'esprit de Décadence, dont il serait l'incarnation : ou n'est-il qu'un original, qui *fait du bruit*, à l'instar d'Adorée Floupette, un extravagant, un incroyable, un précieux [...] ?<sup>494</sup>

La Décadence est un objet qui, dès lors qu'on tente de le cerner, produit de nouvelles questions (témoin Jean de Palacio lui-même). De la Décadence au décadent, puis du décadent à son propre texte, des écarts significatifs sont susceptibles de se creuser : aussi gardons-nous d'assimiler sans discussion Décadence, décadent et esthétique décadente ; et plus loin encore, ayons à l'esprit que la textualité décadente est sujette à caution du fait même d'une

---

<sup>493</sup> Karl Robert Eduard Von Hartmann, *Philosophie de l'inconscient*, Paris, Librairie Germer Baillière, 1877. Hartmann développe en outre des thèses audacieuses en analysant, par exemple, l'amour comme un phénomène purement subjectif qui cache les mécanismes de la sexualité, qui enchaîne l'individu aux nécessités liées à la propagation de l'espèce.

<sup>494</sup> Jean de Palacio, *La Décadence. Le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « essais », 2011, p. 197. À propos d'Adorée Floupette, cf. *infra* p. 234 sqq.

fondamentale instabilité de la thèse décadente qui ne peut tenir dans les limites d'une clôture définitoire. La Décadence est donc spectrale, d'une présence fantomatique à la fois inquiétante et fascinante. Elle se caractérise de prime abord par un rapport pessimiste au temps, mais ce pessimisme, dès lors qu'il est analysé par les contemporains comme le fruit d'une peur imaginaire ou largement exagérée, devient sujet de dérision. L'époque décadente oscille donc entre un pesant pessimisme et une légèreté dérisoire, deux dynamiques qui n'impliquent pas exactement les mêmes choses.

Quoi qu'il en soit, l'alternative entre ces deux dynamiques est la manifestation d'un imaginaire mue par une conception cyclique du temps, et désavouant l'idée d'un temps linéaire. Le débat important concernant la Décadence se tient finalement moins dans l'opposition entre optimisme et pessimisme que dans la manière de concevoir le temps.

## ***1.2 — Les enjeux d'une opposition entre temps linéaire et temps cyclique***

Qui pourrait se réjouir de retirer la flèche de la main du dieu Chronos pour passer l'anneau au doigt de l'éternité ?<sup>495</sup>

Bien qu'on puisse admettre l'existence historiquement située de la Décadence romaine, la reconduction de ce modèle, convoqué à des moments clefs de l'Histoire, semble en déformer peu à peu les traits. Pour le dire plus simplement, si la Décadence romaine correspond bien à la fin d'une civilisation, aucune analyse historique sérieuse ne peut corroborer l'idée d'une décadence réelle à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, alors même qu'un imaginaire décadent s'y déploie sans conteste. Le concept de Décadence est donc, comme nous venons de le rappeler, étroitement lié à un imaginaire de la fin qui en déstabilise la définition. Il paraît en effet difficile de fixer un sens à un phénomène dont on peut mettre en doute la réalité, sauf à considérer l'impalpable comme partie prenante de cette définition. Nous dirions alors que la Décadence se définit avant toute chose par son caractère fantasmatique, illusoire, spectral, insaisissable. Mais peut-être pourrions-nous préciser cet aspect évanescent en rappelant un constat philosophique tout simple évoqué par Bertrand Gervais qui rappelle que « le temps n'existe réellement que sous la forme d'une expérience. Il

---

<sup>495</sup> Paolo D'Iori, « L'éternel retour. Genèse et interprétation » dans Marc Crépon (dir.), *Nietzsche*, Paris, Éditions de l'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 2000, p. 371.

n'y a pas de temps objectif, il n'y a que des expériences du temps.<sup>496</sup> » Le découpage temporel permet d'organiser la manière d'être au monde. La Décadence est une expérience du temps directement influencée par un imaginaire de la fin, et par conséquent vécue sur le mode de la crise, la crise pouvant être aussi bien le moment d'une rupture vécue négativement, que le moment *critique*, intensité particulière indiquant un changement qui pourrait également être bénéfique. La vision de la crise comme indicateur d'une rupture définitive dans la succession des événements ouvre au sentiment d'une fin de l'Histoire. Exploitant cette direction d'analyse, Pierre-Henry Frangne opère une distinction terminologique entre le déclin (ou la dégénérescence) et la Décadence :

La décadence n'est pas le déclin ou la dégénérescence parce que, pour la conscience historique, au déclin succède nécessairement une nouvelle époque, et avec cette nouvelle époque apparaît un nouvel apogée et un nouveau déclin, etc., etc. La décadence, c'est le sentiment de l'impasse c'est-à-dire d'une fin qui ne passera pas, c'est-à-dire encore d'un crépuscule sans aurore, d'une mort sans renaissance, d'une crise sans nouvelle époque : bref la décadence est le sentiment d'une *fin de l'histoire*, c'est-à-dire d'une époque sans époque ultérieure, d'une époque de crise qui [...] vit dans la certitude que la crise ne passera pas parce qu'elle est le mode d'être de cette époque [...].<sup>497</sup>

Pierre-Henry Frangne oppose donc le déclin, qui relèverait d'un temps cyclique, impliquant le retour périodique d'une déchéance intercalée d'apogées, et la Décadence qui serait une pensée de la crise globale imposant la fin de l'Histoire, sans rédemption possible. Cette pensée semble à la fois séduisante et discutable. En effet, s'il ne fait aucun doute que l'homme de la Décadence vit une crise qui brise net ses capacités à imaginer un devenir historique, il n'en demeure pas moins que l'organisation de son être au monde n'épouse pas les lignes de forces d'une progression linéaire du temps. La présence du passé et du futur fascinent au présent – futur impossible, passé réinterprété –, chargent ce présent d'une densité sémiotique qui lui donne une intensité atemporelle, peut-être mythique. Si la Décadence se constitue en mythe il faut considérer la survivance de ce modèle dans le temps qui réapparaîtrait de manière cyclique. On peut donc supposer que l'homme de la Décadence ne passera pas son époque, qu'il se complaira dans la crise appréhendée comme une douleur, parfois paradoxalement désirable, mais il me semble néanmoins douteux qu'il ignore (ou du moins qu'il y ait uniformité de cette ignorance) l'inévitable renaissance à venir, bien qu'il ne puisse y prendre part. Jules Bois, dans la préface qu'il donne pour *L'Éternelle Poupée*, peut

---

<sup>496</sup> Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 26.

<sup>497</sup> Pierre-Henry Frangne, *op. cit.*, p. 153.

envisager à la fois la fin d'une société et la permanence du schéma décadent, destiné à se reproduire :

« L'Éternelle Poupée », c'est ce siècle, notre société en décadence qui aura une fin, certes, mais dont l'esprit est éternel, car il a existé en les autres vieillesse de races et il renaîtra plus tard par de semblables causes.<sup>498</sup>

Partant, nous ne pouvons accepter l'idée d'une opposition terminologique entre déclin et décadence qu'en inversant la proposition de Pierre-Henry Frangne : dans l'ordre du temps, la Décadence serait au cycle ce que le déclin serait à la linéarité. C'est d'ailleurs la classification qu'adopte Catherine Coquio :

L'antithèse progrès/déclin occulte l'alternative de la décadence et de l'éternel retour, pourtant plus décisive : celle-ci se joue non comme la première au sein d'une conception linéaire de l'histoire, mais entre deux paradigmes séculièrement opposés.<sup>499</sup>

Le « déclin » tel qu'il est décrit ici relève du temps linéaire et non du temps cyclique, approche exactement contraire à celle qu'adoptait Pierre-Henry Frangne. Le sens à donner à l'idée de déclin semble donc une difficulté théorique. En réalité, distinguer le déclin et la Décadence selon des critères définitoires opérationnels relève de la gageure. Raison pour laquelle la direction prise par Catherine Coquio, d'une opposition paradigmatique laissant entendre une différence de nature entre déclin et décadence, pourrait être à première vue sujette à caution. Cependant la thèse d'une opposition paradigmatique entre conception linéaire et conception cyclique du temps semble particulièrement féconde pour une théorie de la Décadence, et nous ne croyons pas trahir la pensée de Catherine Coquio en estimant qu'elle emploie le terme de « déclin », au-delà de son sens strict, comme l'indicateur d'une catégorie de pensée : le déclin serait un concept indiquant ce qui relève à la fois du temps linéaire et de la dégradation (formant ainsi un couple antithétique avec le concept de progrès), en opposition avec celui de Décadence qui relève à la fois du temps cyclique et de la dégradation (formant ainsi un couple antithétique avec le concept d'éternel retour, le retour étant entendu comme le renouveau, la régénérescence). Discutant le paradigme du cycle, et par assimilation, Catherine Coquio focalise finalement son attention sur l'idée d'un éternel retour de la Décadence ; suggestion pessimiste en principe, mais qui se module rythmiquement jusqu'à devenir cadence, réponse efficace à un déclin unidirectionnel :

---

<sup>498</sup> Jules Bois, « Le symbole de l'éternelles poupée », *L'Éternelle Poupée*, *op. cit.*, p. 36-37.

<sup>499</sup> Catherine Coquio, *op. cit.*, p. 274.



La pensée de l'éternel retour se comprend comme une *réponse* définitive et compréhensive à celle du déclin, puisque l'idée de retour naît du constat des répétitions des décadences. Elle veut intégrer l'histoire à l'éternité, ramener la conscience du malheur à l'instinct de conservation.<sup>500</sup>

Si l'on considère la Décadence comme la répétition cyclique de crises, ces crises s'apparentent à des *moments critiques* appelant une renaissance structurelle et ne peuvent être réduites à un unique événement, à une rupture définitive. De ce point de vue, la répétition cyclique des Décadences (organisation pessimiste) incorpore en négatif celle des régénérescences (organisation optimiste). Partant, et extrapolant les données analysées par Catherine Coquio, nous ne définirions donc pas l'éternel retour en opposition à la Décadence, mais comme un grand principe organisateur, fonctionnant sur la répétition du même plutôt que sur la novation par différence, intégrant sans distinction la Décadence et son contrepoint. Or, pour être tout à fait complet, et avant d'entrer dans les considérations théoriques subtiles que le concept d'éternel retour annonce, il apparaît nécessaire de dire quelques mots de ce contrepoint. Il faut rappeler que la conception cyclique du temps est originellement liée à une pensée de la régénérescence qui, philosophiquement, est une dimension clef de la notion de palingénésie.

La vision cyclique du temps implique l'alternance entre les deux pôles que sont la vie et la mort, mais puisqu'il s'agit d'une trajectoire circulaire et non sinusoïdale, l'attention retient l'influence de l'un de ces pôles dans le phénomène de répétition. Entre ces deux temps zéro que sont l'âge d'or (au printemps perpétuel) et la fin des temps (le jugement dernier), selon que le point de repère (le point d'ancrage de la répétition) est un principe de vie ou de mort, la répétition est lue comme Décadence ou comme palingénésie. Mais fondamentalement, ces deux phénomènes sont liés. Aux origines, et de manière sans doute logique pour les civilisations naissantes, la pensée de la régénérescence semble la plus familière. Les études anthropologiques montrent l'importance symbolique du retour attendu des jours et des saisons, une fixation du temps sur le rythme régulier de la Nature. La conception très ancienne de la palingénésie présente chez Anaximandre, Héraclite, Platon et les stoïciens, lie le devenir humain au rythme cosmique, au retour naturel de toute chose.

---

<sup>500</sup> *Ibid.*

Le terme de palingénésie eut une fortune particulière au XIX<sup>ème</sup> siècle sous la plume des socialistes utopiques au premier plan desquels nous devons signaler Pierre-Simon Ballanche et son *Essai de palingénésie sociale*<sup>501</sup>. Fortement inspiré par Chateaubriand il fonde une pensée du christianisme que Paul Bénichou<sup>502</sup> qualifie d'« hétérodoxie romantique », et à travers laquelle il pense dans un même mouvement la Chute et la réhabilitation de l'homme, croyance qu'il souhaite concilier avec l'idée, toute philosophique, de perfectibilité humaine. Bien qu'il soit contre-révolutionnaire et qu'il essuie la crise romantique, Ballanche pense de manière optimiste la destinée collective de l'humain, le primat du renouvellement social (dans la lignée du christianisme social) sur l'individu, non sans un certain souffle épique ; la palingénésie telle qu'il l'envisage est donc à la croisée de la religion, de la philosophie et de la poétique. Rien n'est plus étranger à l'esprit de Décadence que la palingénésie, la fin de siècle, et notamment le domaine psychopathologique, s'inspire plus volontiers les thèses de la dégénérescence<sup>503</sup>, défendues en France principalement par Benedict Augustin Morel (1809-1873), *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* (1857) relu par Valentin Magnan (1835-1916) – *Leçons cliniques sur la folie héréditaire* (1886), *Leçons cliniques sur les maladies mentales* (1890) –, puis reprises par Max Nordau (1849-1923) en langue Allemande dans *Dégénérescence* (1892, 1894 pour la traduction française). Il est donc tout à fait intéressant de voir émerger à nouveau le concept de palingénésie dans le contexte intellectuel de la fin du siècle dans lequel les théoriciens, bien qu'il puissent occasionnellement appeler de leurs vœux l'énergie du nouveau, constatent la plupart du temps l'amenuisement des forces vitales. Et c'est sous la plume d'André Gide qu'on retrouve le terme, qui est employé à deux reprises dans les *Nourritures terrestres* (1897) pour désigner, à un niveau individuel, un profond renouvellement intérieur jugé salutaire :

Je tombai malade; je voyageai, je rencontrai Ménélaque, et ma convalescence merveilleuse fut une palingénésie. Je renaquis avec un être neuf, sous un ciel neuf et au milieu de choses complètement renouvelées<sup>504</sup>

---

<sup>501</sup> Pierre-Simon Ballanche, *Essais de palingénésie sociale*, Paris, J. Didot aîné, 1827-1829. Le terme passe dans le vocabulaire de Pierre-Joseph Proudhon notamment dans *De la création de l'ordre dans l'humanité, ou Principes d'organisation politique*, Paris, Prévot, 1843.

<sup>502</sup> Sur Pierre-Simon Ballanche, Cf. Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, coll. « Bibliothèque des Idées », 1973, p. 155-171.

<sup>503</sup> Sur cette question voir notamment notre conclusion *infra* p. 448-454.

<sup>504</sup> André Gide, *Les Nourritures Terrestres* [1897] dans *Œuvres complètes* Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1958, p. 161. L'exemple est mentionné par le site du CNRTL à l'entrée « Palingénésie », <http://www.cnrtl.fr/definition/Palingénésie>.

Le souvenir du passé n'avait de force sur moi que ce qu'il en fallait pour donner à ma vie l'unité : c'était comme le fil mystérieux qui reliait Thésée à son amour passé, mais ne l'empêchait pas de marcher à travers les plus nouveaux paysages. Encore, ce fil dut-il être rompu... Palingénésies merveilleuses ! je savourais souvent, dans mes courses du matin, le sentiment d'un nouvel être, la tendresse de ma perception.<sup>505</sup>

Le sentiment d'une perception immédiate et pacifiée, d'une présence du passé légère comme le fil d'Ariane guidant Thésée dans le labyrinthe, et destiné à être oublié dans le renouveau quotidien, tout le texte est un ode à la simplicité des sensations, délestées du poids du temps. Il nous semble que l'ambition formulée par ces deux extraits des *Nourritures terrestres* est de tirer un trait sur toute forme de pensée mortifère, alourdissant le quotidien du décadent d'une charge trop lourde pour lui, afin d'œuvrer pour une forme d'épicurisme enchanté. Gide prône l'atemporalité heureuse du renouvellement créatif. Il retrouve dans la formule palingénésique le marquage temporel ritualisé des sociétés primitives qui présuppose une forme d'abolition du temps historique pour entrer dans celui du mythe. Une œuvre telle que les *Nourritures terrestres* est fondée sur des valeurs fort éloignées de celles des décadents.

Dans la pensée de l'éternel retour, le temps est non seulement organisé selon les logiques du cycle, mais le cycle lui-même peut suivre un fréquence régulière, rituellement organisée. Le fonctionnement est vérifié avec une certaine permanence, comme le note Mircea Eliade en des termes qui nous paraissent éclairants :

Pour nous l'essentiel est qu'il existe partout une conception de la fin et du début d'une période temporelle, fondée sur l'observation des rythmes biocosmiques, s'encadrant dans un système plus vaste, celui des purifications périodiques (cf. purges, jeûnes, confession des péchés, etc., lors de la consommation de la nouvelle récolte) et de la régénération périodique de la vie. [...] une régénération périodique du temps présuppose, sous une forme plus ou moins explicite, et en particulier dans les civilisations historiques, une Création nouvelle, c'est-à-dire une répétition de l'acte cosmogonique. Et cette conception d'une création périodique, c'est à dire de la régénération périodique du temps, pose le problème de l'abolition de l' « histoire » [...].<sup>506</sup>

La régénération, nouvelle naissance, implique à la fois l'idée d'un passage nécessaire vers une temporalité nouvelle qui est marqué par la mise à mort symbolique du passé, et par l'idée que la brutalité de ce passage appelle une ritualisation, une régularité de la fréquence, qui vise à maîtriser le pouvoir régénérant. Aux crépuscules succèdent les aurores, dans une régularité cyclique :

---

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>506</sup> Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1969 [1949], p. 67.

Un jour est fini, la nuit monte. Les vieux la voient venir avec angoisse, car ils craignent de ne pas être témoins de sa fin. Quelques jeunes, en petit nombre, sentent dans toutes leurs veines et tous leurs nerfs leur force vitale, et se réjouissent à l'avance du lever du soleil. Les songes qui remplissent les heures d'obscurité jusqu'à l'aurore du jour nouveau sont, chez ceux-là, des souvenirs désolés, chez ceux-ci, des espoirs superbes, et la forme sensible de ces songes, ce sont les productions artistiques du temps.<sup>507</sup>

Qu'en est-il de la fréquence du cycle décadent ?

### ***1.3 — Fréquence du cycle temporel : d'une différence à établir entre époque et période***

Aux prémices d'un ouvrage devenu fameux pour son application de la thèse de la dégénérescence au domaine de la création artistique, Max Nordau, critique l'usage de l'expression de « fin-de-siècle », inventée selon lui par la frange aristocratique et dégénéréscente de la population souhaitant se dissimuler à soi même la réalité de sa condition :

Que le mot en lui-même soit tout à fait niais, c'est ce qu'il est inutile de démontrer. Seul le cerveau d'un enfant ou d'un sauvage a pu concevoir la grossière idée que le siècle est une sorte d'être vivant né à la façon d'un animal ou d'un homme ; qu'il parcourt toutes les phases de l'existence, enfance, jeunesse, âge mûr, puis vieillit et dépérit peu à peu, pour mourir à l'expiration de la centième année, après avoir subit dans les dix derniers ans toutes les infirmités d'une pitoyable sénilité.<sup>508</sup>

Max Nordau, grandement critiquable par ailleurs, propose ici un point de vue intéressant en choisissant de démystifier l'expression « fin de siècle », en désignant le rapport qu'elle entretient avec une symbolique des comptes ronds. Cette manière de faire coïncider l'annonce d'une fin avec un chiffre signifiant n'est pas sans rappeler la pensée millénariste. L'auteur distingue toutefois l'attente anxieuse du jugement dernier venant interrompre le sentiment de liesse du pessimisme décadent :

Ce n'est pas la première fois dans le cours de l'histoire que la terreur de la fin du monde saisit les esprits. À l'approche de l'an mille, un sentiment semblable s'empara des peuples chrétiens. Mais la terreur chiliastique diffère essentiellement des émotions « fin

---

<sup>507</sup> Max Nordau, *Dégénérescence*, t. 1, Paris, Félix Alcan, 1894, p. 12-13.

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 4.

de siècle ». Le désespoir des hommes, au tournant du premier millénaire de l'ère chrétienne, provenait du sentiment de la plénitude et de la joie de la vie.<sup>509</sup>

Nul doute qu'il y ait des différences entre la fin de siècle et l'an mille, mais curieusement, Max Nordau respecte la croyance millénariste, au nom d'un optimisme produit par le règne du Christ, et condamne ceux qu'ils considère comme des dégénérés « fin de race » sans leur accorder le droit d'être anxieux d'une illusion de la fin qu'il juge crédule. Quoi qu'il en soit Max Nordau établit une distinction qui continue d'être discutée par les théoriciens actuels de la Décadence.

Selon Pierre Citti, il faut se garder de considérer le siècle comme une *période* (unité temporelle conventionnelle, un siècle correspondant à cent ans), et privilégier au contraire la vision du siècle comme une *époque* (ensemble historique aux traits cohérents et originaux) pour éviter l'écueil dans lequel seraient tombés les décadents :

Analystes qui auraient voulu être prophètes, les écrivains et leurs personnages « fin-de-siècle » — de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle — ont affecté de prendre une période pour une époque, en imposant à leur époque les limites artificieuses d'une période.<sup>510</sup>

La distinction entre *époque* et *période* est pertinente mais le point de vue de Pierre Citti peut être mis en doute : les décadents ont-ils réellement confondus ces deux manières de définir ce qu'est le siècle ? ont-ils si clairement éprouvé le besoin de délimiter le temps en périodes régulières ? On trouve cet avis chez Paul Adam, dans un article de 1896 décrivant le processus décadent à travers les distensions du tissu social et la menace barbare d'où renaissent d'autres civilisations (son point de vue n'est pas nécessairement pessimiste, mais résigné à accepter les logiques de la naissance et de la mort de toute chose) et concluant que « devant la répétition de ces rythmes aussi fixée que le retour des comètes et la série des éclipses, il n'intéresse plus de participer à l'histoire »<sup>511</sup> Mais cette affirmation persistante d'une pensée de la période tient surtout à une formule de Huysmans ayant eu une grande fortune théorique : « [...] les queues de siècle se ressemblent. Toutes vacillent et sont troubles [...] Ce phénomène reparaît, tous les cent ans »<sup>512</sup>. L'auteur semble effectivement vouloir imposer au temps des limites stables et atténuer ainsi le tragique d'une situation par l'illusion de sa prédictibilité. On peut admettre que cette perfection des comptes ronds ait été

---

<sup>509</sup> *Ibid.* p. 5-6.

<sup>510</sup> Pierre Citti (dir.), *Fins de siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, p. 9.

<sup>511</sup> Paul Adam, « Les énergies », *La Revue blanche*, Paris, s.n., 1896, 1<sup>er</sup> semestre, t. 10, p. 434.

<sup>512</sup> Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, Paris, Stock, 1896 [1891], p. 363-364.

une rêverie (une fantaisie, un fantasme) de quelques écrivains fin-de-siècle, mais il paraît incertain que cette idée ait pu avoir un quelconque crédit hors du texte littéraire. La courte phrase de Huysmans est sans doute une *référence* à la question de l'éternel retour telle qu'elle est exprimée en littérature et en philosophie, mais elle ne peut être prélevée et analysée comme un élément de *référentialité*, renvoyant au réel. Replacée dans son contexte elle prend d'ailleurs un sens assez nuancé. Elle clôt une conversation entre le personnage de Des Hermies et celui de Durtal, à propos de messes noires et de satanisme, dans laquelle Durtal cherche à particulariser son époque en remarquant la coïncidence étonnante entre l'apparition du positivisme et celle de l'occultisme, à quoi Des Hermies lui répond qu'il en fût ainsi dans les siècles passés. Citons *in extenso* :

— Quel bizarre époque ! repris Durtal, en le reconduisant. C'est juste au moment où le positivisme bat son plein, que le mysticisme s'éveille et que les folies de l'occulte commencent.

— Mais il en a toujours été ainsi ; les queues de siècle se ressemblent. Toutes vacillent et sont troubles. Alors que le matérialisme sévit, la magie se lève. Ce phénomène reparaît, tous les cent ans. Pour ne pas remonter plus haut, vois le déclin du dernier siècle. À côté des rationalistes et des athées, tu trouves Saint-Germain, Cagliostro, Saint-Martin, Gabalis, Cazotte, les Sociétés des Roses Croix, les Cercles infernaux, comme maintenant ! — Sur ce, adieu, bonne soirée et bonne chance.

— Oui, mais se dit Durtal, en refermant la porte, les Cagliostro avaient au moins une certaine allure et aussi probablement une certaine science, tandis que les mages de ce temps, quels aliborons et quels camelots !<sup>513</sup>

Le point de vue de Durtal sur Cagliostro (de son vrai nom Joseph Balsamo), célèbre thaumaturge et escroc<sup>514</sup>, tend à considérer la survivance d'une certaine mystique à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, encore enchanteresse comme il le laisse entendre, et tend à qualifier, par opposition, le déclin de l'occultisme de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle par l'abêtissement et l'utilitarisme dans l'utilisation de la magie. Par ailleurs, Des Hermies, plus tôt dans le dialogue, relevait que « le Diable opérait [...] en personne »<sup>515</sup> dans les messes noires à la fin du XV<sup>ème</sup> siècle. Il faut donc déduire de ces éléments que si, par le passé, les fins de siècles semblaient réellement occultes (d'allure vacillante et troublée), la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, elle, manque singulièrement de mystère : c'est, du reste, toute la démonstration du roman. Les queues de siècle ne se ressemblent pas tant ; la Décadence dont nous parle Huysmans est

---

<sup>513</sup> *Ibid.*

<sup>514</sup> Le personnage est évoqué dans *La divine aventure*, récit cosigné de Catulle Mendès et Richard Lesclide publié en 1881 chez Dentu (et réédité chez le même éditeur en 1892 sous le titre *Véritables mémoires de Cagliostro*).

<sup>515</sup> Joris-Karl Huysmans, *op. cit.*, p. 361.

destituée de son caractère mystique. La quête de Durtal est subtilement contrainte par une forme de rationalité, un prosaïsme, d'une désespérante platitude. Enfin, la liberté de ton de ce dialogue prend la forme d'un certain badinage, d'une ironie douce par laquelle chaque pensée avancée est d'avance contestable. Lorsque Huysmans place dans la bouche de Des Hermies cette idée que « ce phénomène reparaît, tous les cent ans », il semble difficile de déterminer s'il s'agit d'une pensée intransigeante ou si c'est un effet de discours. Virgule aidant, il semble que la précision « tout les cent ans » ne soit qu'un appendice au « phénomène » lui-même, véritable objet du discours. L'analyse d'une Décadence démythifiée (Décadence redoublée, décadence de l'idée de décadence) dans le roman de 1891 n'était cependant pas encore d'actualité en 1884. Le chapitre XIV d'*À rebours* valorise le style de Décadence comme un dernier sursaut de beauté agonisante magistralement incarné par Mallarmé<sup>516</sup>, et le définit comme une donnée particulière à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et étrangère à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle :

À Paris, un fait unique dans l'histoire littéraire s'était produit ; cette société agonisante du XVIII<sup>ème</sup> siècle, qui avait eu des peintres, des sculpteurs, des musiciens, des architectes, pénétrés de ses goûts, imbus de ses doctrines, n'avait pu façonner un réel écrivain qui rendit ses élégances moribondes, qui exprimât le suc de ses joies fébriles, si durement expiées [...].<sup>517</sup>

Huysmans signale alors *La Faustin* (1882) d'Edmond de Goncourt à l'appui de ses dires, comme premier portrait convaincant d'un XVIII<sup>ème</sup> siècle finissant. Jean Lorrain, quant à lui, suggère un pont entre la fin du XVII<sup>ème</sup> et la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, en décrivant une scène passablement farcesque dans *Le vice errant* (1902) :

Debout derrière les rideaux, le prince se soulageait comme feu la duchesse de Bourgogne en pleine cour de Versailles ; ce dernier Noronsoff était digne de vivre au temps de Louis XIV. Paris se fâcha à la longue des insolences ; des hommes invités à ces soupers prirent mal ce sans-façon de prince du sang de la fin du dix-septième [...].<sup>518</sup>

L'ensemble de ces exemples montre donc que l'interprétation décadente des « queues de siècles » est sujette à de grandes variations : non seulement dans l'analyse immédiatement

---

<sup>516</sup> « [...] la décadence d'une littérature, irréparablement atteinte dans son organisme, affaiblie par l'âge des idées, épuisée par les excès de la syntaxe, sensible seulement aux curiosités qui enfièvent les malades et cependant pressée de tout exprimer à son déclin, acharnée à vouloir réparer toutes les omissions de jouissance, à léguer les plus subtils souvenirs de douleur, à son lit de mort, s'était incarnée en Mallarmé, de la façon la plus consommée et la plus exquise. » (Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Charpentier, 1884, p. 265).

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>518</sup> Jean Lorrain, *Le vice errant*, Paris, Ollendorff, 1902, p. 140.

contemporaine du XIX<sup>ème</sup> siècle lui-même, puisque Huysmans est capable, à quelques années d'intervalle, d'exposer des points de vue radicalement différents (la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle est-elle barbare ou raffinée ?), mais aussi dans une analyse rétrospective capable, non sans une certaine dose d'humour, de faire d'un comportement trivial, élément anecdotique de la fin du XVII<sup>ème</sup>, l'indice d'une Décadence reconduite. Partant, si l'appréhension du temps, à travers la régularité du découpage des siècles en tronçons de cent ans, continue d'être évoquée dans les textes décadents, c'est soit comme un fétiche rassurant, soit comme un stéréotype amusé. Les sens et les intentions sont plurivoques.

## 2. Le temps des grands renversements

« Étant donné que je suis un décadent, je suis aussi son contraire. » (Nietzsche - *Ecce homo*).

Les espérances qu'Anatole Baju (1861-1903) plaçait dans ce qu'il définissait comme l'École décadente, dans l'opuscule éponyme, ont été déçus car ni Verlaine, ni Mallarmé, qui sont décrits comme les véritables précurseurs, n'acceptèrent d'assumer la position de chef de file. Malgré cette erreur d'évaluation du directeur de la revue *Le Décadent littéraire et artistique* (1886-1889) certains des enjeux qu'il place au centre de la création décadente s'avèrent justement observés, et curieusement applicables à la situation :

Vaincu par la fatalité, il sait que sa blessure est mortelle ; mais plus fort dans sa défaite, que le vainqueur qui l'a brisé, il refoule son mal au fond de l'âme et le cache sous des apparences de gaieté, défi sublime qu'il jette à la destinée pour montrer qu'elle est impuissante à faire déchoir son indomptable et téméraire orgueil !<sup>519</sup>

L'esthétique décadente est marquée par ce faux départ, mais ce faux départ imprime sans doute une dynamique particulière, dans l'art de relativiser orgueilleusement les coups du sort, d'en éviter le fatalisme par un renversement interprétatif. *Les Névroses* de Maurice Rollinat, recueil d'inspiration baudelairienne publié en 1883, s'achève de manière caractéristique sur l'ultime provocation d'un rire noir à opposer à l'absurde tragique de l'existence :

Je ris du mal qui me dévore ;  
Je ris sur terre et sur les flots ;  
Je ris toujours, je ris encore

---

<sup>519</sup> Anatole Baju, *L'École décadente*, Paris, Léon Vanier, 1887, p. 8.



Avec le cœur plein de sanglots !

Et quand la Mort douce et bénie  
Me criera : « Poète ! à nous deux ! »  
Le râle de mon agonie  
Ne sera qu'un rire hideux<sup>520</sup>

Dans un sentiment indémêlable, le rire dissimule les pleurs, et les peurs, parfois jusqu'à l'extrême où il devient grinçant et se fige dans la hideur. Mais ce sursaut d'orgueil du pessimiste masquant jusqu'aux dernières limites la réalité de son désespoir n'est pas la seule manière de qualifier le rire fin-de-siècle. Les dernières années du siècle sont en effet marquées par ce que Daniel Grojnowski<sup>521</sup> a qualifié d'« esprit fumiste » dans les travaux publiés chez José Corti à quelques années d'intervalle, *L'esprit fumiste et les rires « fin de siècle »*, anthologie codirigée avec Bernard Sarrazin, et *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*. Daniel Grojnowski est sans doute l'un des premiers à avoir remis en cause l'exclusivité d'une empreinte pessimiste et d'une intention sérieuse dans les écrits décadents :

Loin d'élucider l'imaginaire d'une époque, ils [les termes de *décadence* et de *fin de siècle*] jouent alors un rôle d'écran. D'une part, en instituant comme vérité ce qui ne fut jamais qu'un *topos* exploité par les uns et les autres à des fins variées. D'autre part en estompant les questions de poétique, comme si le contenu du message importait plus que sa formulation. Enfin, en éliminant purement et simplement des œuvres non conformes à ce qu'ils impliquent. Les pouvoirs de la désignation teintent en effet la *décadence* et la *fin de siècle* de colorations morbides ou funèbres. Par le jeu de l'antonymie, elle exclut du champ d'observation les œuvres gaies ou optimistes. Elle invite également à une lecture univoque des textes ambigus qui disent la crise sur le mode drôle [...].<sup>522</sup>

Il est irréfutable que le texte décadent privilégie les « colorations morbides ou funèbres », mais l'affirmation déliquescente n'est pas toujours aussi sérieuse qu'on veut bien le croire ; notamment parce que la pensée d'une finitude encourage un processus mémoriel qui place naturellement la réécriture au centre de la poétique décadente. Or, cette écriture seconde peut trouver sa formulation à travers un genre comme la parodie, fonctionnant sur les ressources du rire, elle peut également appeler un second degré, tel qu'il fonctionne chez Huysmans notamment qui, dans la manière de relayer la déchéance de des Esseintes, produit un texte à double entente, dont la portée sérieuse est toujours soumise à réévaluation par des données ironiques. Ces mécanismes du second degré qui nous enjoignent à multiplier les approches

---

<sup>520</sup> Maurice Rollinat, « Le Rire », *Les Névroses*, Paris, Charpentier, 1883, p. 362.

<sup>521</sup> Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997 et Daniel Grojnowski, Bernard Sarrazin (dir.), *L'esprit fumiste et les rires « fin de siècle »*. *Anthologie*, Paris, José Corti, 1990.

<sup>522</sup> Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne, op. cit.*, p. 55.

des textes pour tenter d'en redessiner la plurivocité ne conduisent pourtant pas encore à réintégrer au corpus décadent les œuvres décrites par Grojnowski comme « gaies ou optimistes ». Les œuvres susceptibles d'intégrer cette catégorie floue sont *a priori* très éloignées de l'esprit décadent. Mais au-delà de cet *a priori* nous ne pouvons ignorer le comique fin-de-siècle émanant de divers groupuscules (les cercles zutistes, les hydropathes, les hirsutes et autres fumistes) si nombreux qu'il semble déraisonnable d'imaginer une production littéraire imperméable au rire, quand bien même elle se déclarerait ou serait déclarée pessimiste. La réalité des textes nous semble autrement complexe, à commencer par cette complication première : qu'advient-il de la posture pessimiste lorsqu'elle fait l'objet d'une mystification, lorsqu'elle est secrètement sujette à caution, voire à moqueries ? En marge de la pratique officielle, les décadents produisent ce qui peut être qualifiée, selon le néologisme de Steve Murphy, de « parapoésie »<sup>523</sup>, notamment dans l'exploration d'une écriture érotique. Ce *corpus* allant de Pierre Louÿs, connu pour le systématisme de sa démarche et le caractère imposant de sa production<sup>524</sup>, à des écrits tels que les *Sonnets du docteur* de Camuset<sup>525</sup> ou certains des textes réunis dans *Le Nouveau parnasse satyrique du dix-neuvième siècle pour faire suite au parnasse satyrique*<sup>526</sup>, peut révéler, malgré la légèreté du propos, bien des aspects décadents sur un mode qui n'est plus sérieux. Aussi pessimiste qu'il soit, l'auteur décadent n'est sans doute pas continuellement menacé par la vacuité de l'existence, ou bien trouve-t-il, au sein d'un monde expirant, des instants de respiration nécessaires. Il n'est donc pas improbable qu'il use à l'occasion de ce qu'on appelle la *blague*, qui serait un bref appel d'air, quoiqu'ayant le souffle court. L'effet de la blague, apparemment détonnant, se dégonfle rapidement ; elle n'est pas sans rapport avec une certaine hâblerie mystificatrice<sup>527</sup>. À la réception de ce signe vide, d'autant plus déceptif qu'il est remarquablement exhibé, le lecteur peut être conduit à réagir par une onomatopée donnant la

<sup>523</sup> Steve Murphy définit la « parapoésie » en ces termes : « cette poésie peut être marginale dans le bonheur, mais aussi dans l'infortune ou le risque. C'est un phénomène diversifié comme l'est la Bohème, dont la stratigraphie s'étend de la Bohème dorée jusqu'à la noire misère du prolétariat. Diversifié aussi par ses caractéristiques littéraires : tantôt placés volontairement en dehors ou en-dessous de la poésie, les vers de cette parapoésie peuvent aussi aspirer à changer de statut, pour devenir, recadrés, de la *vraie* poésie. » (Steve Murphy, *Marges du premier Verlaine*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2003, p. 160).

<sup>524</sup> Cf. Jean-Paul Goujon (éd.), Pierre Louÿs, *Œuvre érotique*, Paris, Robert Laffont, 2012.

<sup>525</sup> [D<sup>r</sup> Camuset], *Les sonnets du docteur*, Paris, Darantière, 1884.

<sup>526</sup> *Le Nouveau parnasse satyrique du dix-neuvième siècle pour faire suite au parnasse satyrique*, s. l. [Bruxelles], s. é. [Kistemaekers], 1881.

<sup>527</sup> La signification du terme telle que nous l'envisageons aujourd'hui n'est qu'une extension du sens original liée à la tromperie sans conséquence. L'étymologie (du néerlandais *balg* signifiant « gaine, enveloppe ») du terme et son histoire (la forme la « blague à tabac » qui semble emplier d'air) permettent de mieux comprendre les nuances de sens de la blague, impliquant une attitude mystificatrice et railleuse, un langage boursoufflé et creux.

réplique à cette fuite de sens : « pfff... ». Amusés et déçus à la fois, nous percevons qu'il y a quelque chose de fanfaron chez le blagueur. Or, nous pensons qu'il y a également de la fanfaronnade dans l'attitude décadente, et que, dans nombre de cas, annoncer à grands renforts d'épithètes désolants la prophétie d'une inexorable déchéance, revient à blaguer son pessimisme. On dit du décadent qu'il est barbare et esthète, sa manière de rire suit peut-être ces lignes de force, allant de l'ironie la plus fine à la blague la plus outrancière.

## 2.1 — *L'énergie du désespoir : vertu du pessimisme*

Le choix du terme de Décadence pour un mouvement littéraire semble apparemment déconcertant, mais il est bien évident que s'affubler d'une épithète qui dans le langage courant est clairement péjorative, c'est présenter son travail avec une aura de provocation. Lorsque le mouvement a été rejeté par toute une partie de la critique, les auteurs ont su réinvestir positivement les reproches, prônant repli sur soi, éloignement du vulgaire et sens de l'ironie. Anatole Baju signale cet effort de réappropriation dans son traité :

Depuis quelque temps les chroniqueurs parisiens et particulièrement M. Champsaur, désignaient ironiquement les écrivains de la nouvelle école du sobriquet de *décadents*. Pour éviter les mauvais propos que ce mot pouvait faire naître à notre égard, nous avons préféré, pour en finir, le prendre pour drapeau.<sup>528</sup>

Le mention de Félicien Champsaur fait vraisemblablement allusion à l'article publié en 1885 dans *Le Figaro*, « poètes décadenticulets », republié en volume en 1886 dans *Le cerveau de Paris*. La critique de Champsaur, sensible dès le titre qui fait référence au *Parnassiculet contemporain*<sup>529</sup>, est complexe car elle regroupe sous le terme de décadent, des poètes et écrivains aussi divers que Mallarmé, Rimbaud, Mostrailles (pseudonyme de Léo Trézenik et Georges Rall), Laforgue, Verlaine, Lorrain et Huysmans, ensemble qui ne correspond plus à nos classifications. Avec un jugement souvent contestable – Verlaine est considéré comme

---

<sup>528</sup> Anatole Baju, *L'École décadente*, op. cit., p. 12.

<sup>529</sup> Cf. [Paul Arène, Alphonse Daudet, Alfred Delvau (et al.)], *Le Parnassiculet contemporain, recueil de vers nouveaux précédé de l'Hôtel du Dragon bleu*, Paris, J. Lemer, 1867.

« quelqu'un, c'est un petit maître »<sup>530</sup> dans un timide hommage, tandis que Mallarmé compose des vers « parfois d'une jolie venue, la plupart du temps incompréhensibles »<sup>531</sup> –, il souligne une grande disparité entre ces auteurs du point de vue de la valeur littéraire, mais il rabaisse sans ménagement la prétention d'un groupe, qu'il compare aux pessimistes<sup>532</sup>, à représenter la modernité littéraire : « ils ne sont pas à la mode, mais ils sont d'actualité »<sup>533</sup>. Bien que Champsaur soit assez peu clair sur les différences qu'il établit entre pessimistes et décadents, la définition d'un pessimisme littéraire à bien une actualité critique puisque le 1<sup>er</sup> janvier 1885 Ferdinand Brunetière publie dans la *Revue des Deux Mondes* un article intitulé « Le pessimisme dans le roman » qui propose une réflexion autour de *Cruelle Énigme* de Paul Bourget et de *Bel-Ami* de Guy de Maupassant. L'article débute sur un doute opposé à deux critiques, Francisque Sarcey et Dionys Ordinaire peu amènes sur le sujet, qui questionne l'idée d'une forme de créativité mélancolique :

Comme autrefois cette affection que l'on appelait alors le *mal du siècle*, et dont il procède pour une large part, ne se pourrait-il pas que le pessimisme fût ou devînt un jour une source d'inspiration littéraire féconde ? Et qui sait même, à la condition de le bien entendre et de le bien prendre, s'il ne vaudrait pas mieux au fond que l'espèce d'optimisme béat ou visionnaire que nous voyons qu'on lui oppose ?<sup>534</sup>

Cette source d'inspiration pessimisme renouvelant l'esthétique littéraire n'équivaut pourtant pas à l'idée d'un style de Décadence. Ferdinand Brunetière observe des qualités chez Paul Bourget, mais il lui reproche « une très grande consommation de tropes », un trop grand usage « des termes abstraits ou abstrus de la métaphysique », un intérêt trop prononcé pour la physiologie, autant d'éléments qui sont interprétés comme un écart regrettable :

Tout cela forme ensemble un mélange, curieux assurément, et nouveau, mais aussi *décadent* qu'il se puisse, trouble et malsain, – et dont un juge plus sévère oserait peut-être bien dire qu'il approche du galimatias. On remarquera que je ne le dis point.<sup>535</sup>

---

<sup>530</sup> Félicien Champsaur, « Poètes décadenticulets » dans *Le cerveau de Paris. Esquisse de la vie littéraire et artistique*, Paris, E. Dentu, 1886, p. 33.

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>532</sup> Champsaur affirme une différence entre les deux groupes, mais il est très difficile d'identifier laquelle ou encore d'identifier les auteurs qu'il qualifie de pessimistes.

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>534</sup> Ferdinand Brunetière, « Le pessimisme dans le roman », *Revue des deux mondes*, t. 70, 1<sup>er</sup> juillet 1885, p. 214-215.

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 224.

Si le pessimisme est valorisable – et un article élogieux sur Schopenhauer, « La philosophie de Schopenhauer et les conséquences du pessimisme », publié le 1<sup>er</sup> novembre 1890 dans la même revue le confirmera – le terme de « décadent » est encore dépréciatif sous la plume de Brunetière qui y aperçoit une complaisance. Paul Bourget, dans les *Essais de psychologie contemporaine*, donnait justement une définition physiologique de la décadence comme un organisme frappé d'une faiblesse constitutive et voué à une déperdition entropique. Il analyse l'individualisme, résultat de la dégénérescence et du bien-être, comme le symptôme des décadences :

Par le mot de décadence, on désigne volontiers l'état d'une société qui produit un trop petit nombre d'individus propre aux travaux de la vie commune. Une société doit être assimilée à un organisme. Comme un organisme, en effet, elle se résout en une fédération d'organismes moindres, qui se résolvent eux-mêmes en une fédération de cellules. L'individu est la cellule sociale. Pour que l'organisme total fonctionne avec énergie, il est nécessaire que les organismes moindres fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée, et, pour que ces organismes moindres fonctionnent eux-mêmes avec énergie, il est nécessaire que leurs cellules composantes fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée. Si l'énergie des cellules devient indépendante, les organismes qui composent l'organisme total cessent pareillement de subordonner leur énergie à l'énergie totale, et l'anarchie qui s'établit constitue la décadence de l'ensemble. L'organisme social n'échappe pas à cette loi. Il entre en décadence aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien-être acquis et de l'hérédité. Une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est le langage. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser place à l'indépendance du mot.<sup>536</sup>

Paul Bourget construit une analogie entre le morcellement social et le morcellement de la langue. Une loi pernicieuse de la dégradation conduirait l'auteur, privé d'une énergie du groupe, à produire une vision morcelée du monde, qui, ramenée au plan de l'écriture, conduirait à perdre de vue la cohérence du livre dans son ensemble qui se diluerait en fragments juxtaposés, sans liant. Une focalisation sur l'individu et sur le mot, dans ce qu'ils ont d'original et d'irréductible, est une importance anormale accordée au détail ; par effet de contamination, l'auteur qui pose un regard pessimiste sur le monde qu'il juge décadent met en œuvre un réseau thématique du hors-norme et peut lui-même être qualifié de décadent. Bourget critique donc un maniérisme qui, ironie du sort, lui était reproché par Brunetière. Une telle opinion est bien entendu contestable, et Paul Valéry interprète les mêmes données

---

<sup>536</sup> Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine : études littéraires*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 [Lemerre, 1883], p. 14.

comme l'indice d'une écriture raffinée dont il loue les qualités dans une lettre adressée à Pierre Louÿs en 1890 :

[...] décadent pour moi veut dire, artiste ultra raffiné, protégé par une langue savante contre l'assaut du vulgaire, encore vierge des sales baisers du professeur de littérature, glorieux du mépris du journaliste, mais élaborant pour lui-même et quelques dizaines de ses pairs, alambiquant de subtiles essences d'art, et surtout visant la beauté, attentif à toute ses manifestations, se mêlant à la vie, toujours par quelque côté original et vibrant.<sup>537</sup>

La vision que Bourget proposait du livre comme un organisme vivant intégré à l'organisme social est nié par Valéry qui considère au contraire la nécessité de préserver la littérature d'un risque de la vulgarisation. Le langage littéraire serait naturellement réservé à l'initié, celui qui, épris de Beauté, saurait en déterminer le fonctionnement complexe. Opinion qu'il partage avec Rémy de Gourmont qui, dans les années 1920, propose une relecture du parcours décadent :

Mais, décadence : quelle erreur ! Jamais il n'y eut tant d'extravagance, peut-être parce qu'il n'y eut jamais tant de sève. Les talents naissaient tous les jours. C'était, comme aux premiers âges du monde, une création perpétuelle. Et quel désintéressement chez ces jeunes gens ! Mais, je dois le dire, ce désintéressement excessif, qui les portait à défier le public, à railler les journaux, à se cacher dans de toutes petites revues, fut aussi une des causes de leur succès tardif. Ils prétendaient se passer du lecteur vulgaire, qui se passa d'eux très facilement.<sup>538</sup>

Cette image de la « sève » remet en cause l'idée d'un mouvement qui s'opposerait à tout vitalisme, dans une exaltation du maladif, du mourant et de la décomposition, avatar du *taedium vitae* romain et du spleen Baudelairien. Rémy de Gourmont, bien qu'il analyse le choix d'une création qui ne se partage pas, cet entre-soi, comme un échec face à la postérité, voit la fin-de-siècle comme une période d'émulation intellectuelle et artistique. Paul Adam, enfin, constate dans un article de 1896 la nécessité de se détacher de l'institution et d'une adhésion servile à la vertu telle qu'on la définit bourgeoisement, insuffisamment discutée ou remise en cause. Il écrit :

Notre temps connut des énergies. Car il faut plus de courage pour se ruer contre les mœurs et les institutions que pour affronter, ainsi qu'aux époques défuntes, le chatouillement de l'épée adverse ou le brusque déchirement de l'air strié par le feu des

---

<sup>537</sup> Paul Valéry, Lettre à Pierre Louÿs du 22 juin 1890, *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, p. 12.

<sup>538</sup> Rémy de Gourmont, *Promenades littéraires* [première série], Paris, Mercure de France, 1929, p. 194.

bataillons. [...] Les énergies de cette fin de siècle semblent autrement admirables que les anciennes ou même les précédentes.<sup>539</sup>

Dans le plus complet désaccord avec l'idée d'une inspiration affaiblie, Paul Adam passe en revue, en filant la métaphore d'une écriture progressant telle une offensive militaire, les écrivains fin-de-siècle à l'assaut du renouveau littéraire. Dans cet objectif commun, les querelles sont oubliées et les naturalistes marchent aux côtés des décadents : Catulle Mendès est d'une « bravoure fine », « digne de mener de rapides infanteries », Mirbeau et Bauer sont « commandants de cavalerie », Zola est « lourd et gauche, maréchal de l'artillerie », Maizeroy mène les « les dragons et les hussards » tandis que Clémenceau dirige les opérations, et enfin Jean Lorrain, comparé à Murat réputé pour l'extravagance de son costume et son caractère frondeur, « galope de division en division attiré par le tragique des combats sanglants ou par la belle ordonnance des brigades »<sup>540</sup>. L'article s'achève sur un éloge de ces écrivains luttant contre la bien-pensance avec virilité :

Ce sont les héros qui s'attaquèrent à la Force, à toutes les forces, ce sont les énergiques et les mâles. L'idée seule a suffi pour qu'ils allassent à l'encontre. Ils ne se confinèrent point dans la Tour d'ivoire, ni n'usèrent de la ruse et de la diplomatie pour obtenir la misère d'une situation. Ils n'ont pas piétiné les faibles. Ils n'ont pas encensé les maîtres. Ils n'ont pas salué les Pouvoirs. Ils ont grandi en eux-mêmes, par eux-mêmes, sans autre foi que le scepticisme en la vertu, et la croyance en la bonté, et l'espoir en la seule vie.<sup>541</sup>

Un tel descriptif mérite d'être relevé pour son originalité tant il s'élève contre l'image habituelle d'écrivains féminisés, voire efféminés, incapables de faire face à la responsabilité qui, selon toute une frange de la critique, incombe aux écrivains.

## 2.2 — *D'extravagants poseurs*

Revenons sur la réflexion de Félicien Champsaur dans son article sur les « Poètes décadenticulets ». Elle est intéressante à double titre : d'une part parce qu'elle soulève le fait que le mouvement décadent a immédiatement suscité la plaisanterie à travers l'exemple des

---

<sup>539</sup> Paul Adam, « Les énergies », *art. cit.*, p. 433.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 434-435.

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 441.

*Déliquescences*<sup>542</sup> d'Adoré Floupette et des *Têtes de pipes*<sup>543</sup> de L.-G Mostrailles, d'autre part parce qu'elle interroge la posture scandaleuse des auteurs décadents entretenant la réputation de leurs mœurs dissolues (opinion qui résulte en partie, pensons-nous, de la lecture des *Déliquescences*). Champsaur ne cache pas l'inimitié qu'il voue à Édouard Rod, considéré comme un eunuque, et à Jean Lorrain dont il dit, avec une certaine suffisance, avoir corrigé les vers avant de l'accuser à mots couverts de plagiat, faute d'une dédicace que le jeune auteur lui aurait promis. Sa critique est plus clémente envers les auteurs reconnus, notamment Mallarmé et Verlaine, dont il admet, parfois en demi-teinte, le talent. Mais il insiste, toutes générations confondues, sur une tendance à la pose, et notamment sur le snobisme consistant à mimer les mœurs homosexuelles :

Touchant la trentaine ou frôlant la cinquantaine, entre eux, les plus pervers se font des mamours, ils racontent qu'un tel est « collé » avec tel autre et ils parlent de leurs beaux yeux, de leur joli visage : « Tu as un profil de médaille romaine... » Déclarations susurrées en se pressant les mains. Et, l'hiver, à l'époque des bals masqués, ils se déguisent en mignons.<sup>544</sup>

Verlaine est plus particulièrement visé par ce reproche de la pose, lorsqu'une anecdote est rapportée à son propos – « Un magistrat lui reprochant des mœurs “sodomistes”, il aurait simplement répliqué : “C'est sodomites, monsieur, qu'il faut dire.” La réponse est bien inventée, d'une impassibilité spirituelle »<sup>545</sup> – Champsaur interprète aussitôt l'événement comme une déformation particulière aux décadents qu'il suppose assez habiles pour orchestrer leur publicité :

[...] les aventures de M. Verlaine sont une imagination de décadents qui accréditent une légende, tâchant de s'attirer par là une originalité quand même.<sup>546</sup>

---

<sup>542</sup> Adorée Floupette [pseud. de Gabriel Vicaire et Henri Beauclair], *Les Déliquescences. Poèmes décadents*, Byzance [Paris], Lion Vanné [Léon Vanier], 1885.

<sup>543</sup> L.-G. Mostraille [pseud. de Léo Trézenik et Georges Rall], *Têtes de pipes*, Paris, Léon Vanier, 1885.

<sup>544</sup> Félicien Champsaur, *art. cit.*, p. 35-36.

<sup>545</sup> *Ibid.* p. 34. Cette preuve d'esprit n'est pas sans rappeler les réponses ironiques que Wilde donne à Edward Carson, l'avocat du marquis de Queensberry, lors de son procès. Attaqué sur le contenu moral de ses *Sentences philosophiques à l'usage de la jeunesse*, dont la lecture fait rire le public, il répond par de nouveaux paradoxes : « Carson : Ecoutez, Mr. Wilde. Voici l'une de vos “Sentences philosophiques à l'usage de la jeunesse” : “La perversité est un mythe inventé par les bonnes gens pour expliquer l'étrange attrait qu'exercent les autres.” (*Rires.*)

Wilde : Oui.

Carson : Vous croyez que cela soit vrai ?

Wilde : Je crois rarement que ce que j'écris soit vrai. (*Rires.*) » (Merlin Holland (dir.), *Le procès d'Oscar Wilde*, Paris, Stock, coll. « La Cosmopolite », 2003, p. 140 [Transcription intégrale des comptes rendus d'audience].

<sup>546</sup> Félicien Champsaur, *art. cit.*, p. 34.



Enfin, il mentionne de manière erronée le premier vers du « Sonnet du trou du cul », composé avec Rimbaud en 1871, intégré à l'*Album Zutique* et publié pour la première dans *Hombres* dans l'édition clandestine d'Albert Messein datant de 1903 ou 1904. Il est probable que Félicien Champsaur a eu connaissance du poème à travers une version « sous le manteau », Steve Murphy signale qu'il était diffusé de longue date dans les cercles littéraires puisque Maurice Rollinat l'évoque dans sa correspondance dès 1877<sup>547</sup>. Champsaur écrit :

M. Verlaine, qui, depuis quinze ans, ne peut pas être consolé, répète ce vers insignifiant de son camarade, à peine adolescent, ainsi qu'un ronron de litanie :

*Obscur et foncé, comme un œillet violet...*<sup>548</sup>

D'avoir considéré l'œillet violet « foncé » plutôt que « froncé », comme dans l'original, atténue singulièrement le sens très suggestif du vers, mais au-delà de cette erreur, l'adjectif « insignifiant » dont Champsaur le qualifie est inadéquat. Il paraît tout à fait improbable que Champsaur ait pu se méprendre sur le contenu pédérastique du sonnet, à moins qu'il n'ait effectivement entendu le vers isolé de son contexte. Il est plus vraisemblable qu'il s'adresse aux connaisseurs sur un mode allusif. Quoi qu'il en soit l'imprécision, et plus particulièrement la coquille, est d'une ironie plaisante tant Champsaur avait été peu compréhensif avec Rod confronté à semblable erreur :

[...] il s'est extasié sur le « délicieux » vers de Verlaine : « il pleut dans mon cœur... »  
[...] « Il pleure dans mon cœur, Comme il pleut sur la ville », dit le texte sacré, que M. Rod n'a pas lu.<sup>549</sup>

On voit donc qu'il insiste à plusieurs reprises dans l'article soit sur la disqualification d'une écriture jugée efféminée (eunuchisme d'Édouard Rod) soit sur la posture perverse dont il suggère le caractère composé. Un stéréotype, largement entretenu par les médecins, tend à souligner le snobisme du décadent qui, par plaisir de déplaire, s'invente des mœurs réprouvées. Le docteur Saint-Paul minimise la gravité d'une telle attitude pour le snob lui-même, mais il considère son influence :

L'orgueil de la déséquilibration hante certains cerveaux qui tendent toutes leurs forces à paraître dégénérés ou décadent. Il s'agit là d'une sorte de mode, d'une pose particulière et sans grand intérêt. Seulement, elle influe sur les nerveux, les faibles d'esprit, les

---

<sup>547</sup> Cf. Steve Murphy (éd.), Paul Verlaine, *Hombres*, Paris, H&O, coll. « Poche », 2005, p. 126.

<sup>548</sup> Félicien Champsaur, *art. cit.*, p. 38.

<sup>549</sup> Félicien Champsaur, *art. cit.*, p. 29.

déséquilibrés vrais, et elle peut, soit temporairement soit définitivement, en faire des invertis d'occasion.<sup>550</sup>

Se pourrait-il que par effet d'imitation, ces contre-modèles corrompent certaines personnes fragiles ? Cet argument que Saint-Paul ne fera qu'effleurer, est systématisé par Max Nordau qui critique violemment les évolutions artistiques qui lui sont contemporaines en donnant une interprétation pathologique aux nouveautés esthétiques qui lui paraissent d'une monstruosité incompréhensible :

Il se peut très bien que l'émotion exprimée par l'artiste dans son œuvre découle d'une aberration malade, qu'elle soit anti-naturelle, licencieuse, cruelle, tendant au laid ou au répugnant ; ne devons-nous pas condamner cette œuvre, et, si cela nous est possible, la supprimer ? Comment veut-on la justifier ? En prétendant, par exemple, que l'artiste était sincère en la créant, qu'il a rendu ce qui vivait réellement en lui, et qu'il était, pour cette raison, subjectivement justifié à s'épanouir sous forme artistique ? Mais il y a des sincérités absolument inadmissibles.<sup>551</sup>

Nordau ne distingue pas qualitativement le contenu des écrits qu'il juge pervers et le comportement des écrivains ; abrogeant la frontière entre fiction et réalité il postule une influence criminelle :

L'artiste qui représente avec complaisance ce qui est dépravé, vicieux, criminel, qui l'approuve, peut-être le glorifie, ne se distingue que quantitativement du criminel qui pratique en fait ces choses-là.<sup>552</sup>

La contre-attaque poétique ne se fait pas attendre, sous la plume de Ferdinand Lovio Nordau est apostrophé et provoqué en duel dans les *Nouveaux rondels païens* :

Et maintenant, à nous deux, Max Nordau,  
Homme normal, homme sain, tu l'attestes,  
Ennemi-né, Volupté ! de tes gestes  
Et des esprits non taillés au cordeau ;

Dégénères tout les tenants du Beau  
Voilà ta glose ! oh ! combien indigeste...<sup>553</sup>

Mais la meilleure réponse est encore dans l'art du contre-pied dans lequel les décadents excellent dès l'origine : ils ont su très tôt tourner en dérision leur pratique, condamnant la

---

<sup>550</sup> Dr Lauppts, *Tares et poisons. Perversion et perversité sexuelles*, Paris, G. Carré, 1896, p. 10.

<sup>551</sup> Max Nordau, *Dégénérescence*, t. 2, Paris, Félix Alcan, 1894 [1893], p. 148.

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>553</sup> Ferdinand Lovio, *Nouveaux Rondels Païens*, Paris, Léon Vanier, 1908, p. 73.

critique à ressasser sans humour des poncifs parfaitement identifiés. La biographie fictive faisant office de préface aux *Déliquescences*, dans laquelle Marius Tapora, pharmacien, relate le parcours de son ami Adoré Floupette, décrit un personnage aux aspirations décadentes dont le physique est d'une jovialité contrariante :

Je le vois encore. Joufflu comme un chérubin et rose comme une pomme d'api, avec un nez en pied de marmite, de gros yeux ronds à fleur de tête et un ventre rondelt qui déjà s'annonçait comme devant bedonner un jour [...].<sup>554</sup>

En 1901, Octave Mirbeau proposera un portrait fort comparable de Clara Fistule, héros des *Vingt et un jours d'un neurasthénique* :

Clara Fistule n'est pas une femme, ainsi que vous pourriez le croire au féminisme de son prénom. [...] Vous l'imaginez, sans doute, étrangement long et pâle, avec un front déformé par les secousses de la pensée, et des paupières brûlées par le rêve. Nullement ; Clara Fistule est un gros, lourd et épais garçon, à forte carrure d'Auvergnat et dont les joues éclatent de santé rouge.<sup>555</sup>

L'ironie du descriptif, qui témoigne d'une prise de distance vis-à-vis de la Décadence, souligne le caractère stéréotypé du physique décadent, pâle et énervé, d'une exaltation proche de l'hystérie. Il n'aura d'étrange que le prénom, mélange de consonances féminines et précieuses, et de connotations lourdement scatologiques.

Malgré ce handicap, et après avoir fréquenté les œuvres de la majeure partie des grands courants littéraires (classicisme, romantisme, Parnasse, naturalisme), Adoré Floupette est initié aux mystères du symbolisme et des sentiments quintessenciés. L'amour ne peut plus être banal :

Y a-t-il au monde, je vous le demande, quelque chose de plus plat, de plus misérable, de plus répugnant, de plus écœurant que l'amour ? Pour y trouver quelque piment, il faudrait imaginer des complications invraisemblables. [...] Il faudrait qu'en aimant on pût se sentir irrémisiblement damné. Ce serait alors une sensation rare et exquise.<sup>556</sup>

Et ces extravagants poseurs imaginent sans doute qu'il n'y a rien de plus banal que l'amour de la femme, et rien de plus piquant que l'amour qu'on réproouve. Le texte n'évoque pas la

---

<sup>554</sup> Adorée Floupette, *op. cit.*, p. VIII.

<sup>555</sup> Octave Mirbeau, *Les Vingt et un jours d'un neurasthénique*, Paris, Fasquelle, 1901, p. 51.

<sup>556</sup> Adorée Floupette, *op. cit.*, p. XXXIV.

damnation de Sodome, mais la référence à la décadence romaine se charge d'englober cette possibilité dans le cortège « d'inventions perverses et d'imaginations sataniques » :

[...] il faut rendre à la décadence romaine cette justice qu'elle a bien compris l'amour. À force d'inventions perverses et d'imaginations sataniques, elle est arrivée à le rendre tout à fait piquant. Oh ! la décadence, vive la décadence !<sup>557</sup>

### 2.3 — *D'incorrigibles mystificateurs*

La réécriture décadente s'affranchit dans nombre de cas de tout esprit de sérieux, sur un mode ludique, parfois satirique, elle trouve une créativité dans une forme d'irrévérence aux modèles. Le pastiche et la parodie sont donc des manifestations à part entière de l'esprit fin-de-siècle, et ces genres sont en outre exploités dans une direction intéressante. Le poids d'un pessimisme décadent fait régulièrement l'objet d'une autodérision incitant à désigner la poétique décadente elle-même comme le modèle à dégrader. Émerge alors une forme d'autopastiche, une valeur critique ajoutée qui peut s'interpréter comme une exhibition jubilatoire d'intelligence réflexive, mais qui pose certaines difficultés de réception. Dès lors que le pastiche concerne des textes immédiatement contemporains, il semble difficile d'espérer une connivence avec le lecteur sans une démystification claire. C'est pourquoi l'aspect ludique de la poétique des *Déliquescences*, qui ne se différencie de la poétique décadente que par de très légères modifications, a parfois échappé aux critiques contemporains, à commencer par Gabriel Terrail, alias Mermeix, alias Gabriel d'encre, qui signe de ce dernier pseudonyme un article du 17 mai 1885 paru dans le *XIX<sup>ème</sup> siècle*, trahissant une méprise sur la réalité ludique des *Déliquescences*. Méprise dûment relevée par Léo Trézenik (pseudonyme de Léon Épinette) saluant dans une « Chronique lutécienne » le génie de « Floupette qui nous a donné la joie de faire suer à M. Mermeix, Le Gabriel d'Encre du *XIX<sup>ème</sup> siècle*, un des plus jolis éreintements qui soient issus de la... naïveté, déjà légendaire, des chroniqueurs.<sup>558</sup> » L'éloge de Floupette consistera alors à souligner la qualité de la supercherie, à dire la qualité du dispositif grâce auquel on a pu éprouver la douce satisfaction du bon tour joué au trop sérieux critique, maladroit lecteur :

---

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. XXXV-XXXVI.

<sup>558</sup> Léo Trézenik, « Chronique lutécienne », *Lutèce*, n° 174, 24-31 mai 1885.

Il n'a rien vu, le Merdeix [*sic* !]<sup>559</sup>, rien compris. Il a avalé jusqu'au bout, impassiblement, sans se dérider une seule minute, la fumisterie. Il a crié, de bonne foi, à l'abomination de la désolation : preuve que le pastiche était réussi et parfaite la contrefaçon.<sup>560</sup>

Trézenik jubile d'abord, relève ensuite la qualité d'un pastiche qui tira une certaine notoriété de la polémique dont il fit l'objet dans la presse de l'époque. En effet, l'œuvre, qui paraît d'abord le 2 mai 1885 sous la forme d'une mince plaquette composée de dix-huit pièces précédées d'un *Liminaire* et tirée à 110 exemplaires, sera ensuite rééditée le 20 juin 1885 à plus grand tirage (1500 exemplaires) et accompagnée de la fameuse biographie de Floupette rédigée par Marius Tabora<sup>561</sup>, permettant d'identifier mieux encore, si cela était nécessaire, la mystification. La naïveté de Gabriel Terrail, qui n'avait pas connaissance de la préface-biographique de la seconde édition au moment de rédiger sa critique, est donc mieux explicable, et nous lui saurons gré d'avoir participé du succès d'un opuscule qui aurait pu rester dans l'oubli. Cependant c'est bien à Léo Trézenik que revient le mérite d'avoir diffusé l'œuvre. Outre les chroniques élogieuses dans les colonnes de la revue *Lutèce*<sup>562</sup> dont il est le directeur de publication, c'est également dans ces pages que Floupette se fit initialement connaître par la publication de préoriginales. C'est enfin sous l'égide de Léo Trézenik et sous les presses de *Lutèce* (comme le mentionne l'achevé d'imprimer) que *Les Délivrescences* parurent en volume. L'intérêt de Léo Trézenik pour *Les Délivrescences* se confirmera l'année suivante lorsqu'il placera ses *Proses décadentes* (1886) sous leur patronage en reproduisant l'intégralité de la « Chronique lutécienne » du 16 août 1885 en guise de préface<sup>563</sup>. Le texte est particulièrement intéressant pour son contenu théorique et dans la manière qu'il a de réfléchir à la signification de l'épithète de « décadent », problématique entre toutes. Outre Mermeix, cible de prédilection, Trézenik engage le dialogue critique avec Paul Bourde qui se fendit, lui aussi, d'un article réprobateur à l'égard de l'« école décadente » dans le numéro du 6 août 1885 du *Temps*. Calquant son analyse sur le contenu parodique de la préface à la

---

<sup>559</sup> Lapsus ou attaque ouverte ?

<sup>560</sup> *Ibid.* Passage cité par Jean-François Jeandillou, *Supercheries littéraires. La vie et l'œuvre des auteurs supposés*, Genève, Droz, 2001, p. 232.

<sup>561</sup> L'œuvre ne paraîtra avec les véritables noms d'auteurs qu'en 1911 chez l'éditeur Georges Crès.

<sup>562</sup> Anciennement nommée la *Nouvelle rive gauche*, la revue politique et littéraire de Léo Trézenik est rebaptisée *Lutèce* le 6 avril 1883. Elle paraîtra hebdomadairement jusqu'en 1886, et accueillera nombre d'écrivains et poètes, symbolistes et décadents. Léo d'Orfer la décrit en ces termes : « Madame Lutèce vient de rendre le dernier soupir. Elle fut jadis puissante et belle ; elle ne se vendit peut-être jamais guère, mais elle aura l'éternelle gloire de s'être donnée tout entière aux poètes de l'école nouvelle. Ceux dont la presse clame le nom à cette heure ont écrit pour elle leurs meilleurs vers et aussi les pires. Le berceau du symbolisme et de la décadence fut son lit. » (Léo d'Orfer, « Notes de quinzaine », *Le Scapin*, n° 3, 16 octobre 1886).

<sup>563</sup> Léo Trézenik, *Proses décadentes*, Paris, Imprimerie de Lutèce, 1886.

seconde édition des *Déliquescences*, Paul Bourde met les poètes qu'il qualifie de décadents (Mallarmé en tête, dont l'hermétisme est exemplairement relevé comme une preuve à charge) face à leurs contradictions en remarquant l'incohérence entre l'artificielle posture du créateur, élitiste et s'éloignant autant que faire se peut du commun des mortels, et la réalité de l'homme, d'un naturel bon vivant ou mondain, fort capable de vivre tout à fait normalement en société et d'exprimer des besoins primaires :

Cette malade manie de se séparer du reste du monde n'empêche pas le décadent d'aimer le bifteck saignant, de recourir, quand il a besoin de protection, aux agents de cette société qu'il dédaigne, d'avoir un tailleur qui l'habille à la dernière mode et de pratiquer sans effort les règles de la civilité puérile et honnête dans ses rapports avec ses contemporains.<sup>564</sup>

Paul Bourde assimile donc le comportement inauthentique de ces nouveaux poètes à celui de Floupette, catéchumène grassouillet de la nouvelle religion littéraire, d'une allure trop simple pour correspondre au portrait de l'artiste décadent tel qu'on l'attend, sous les traits d'un esthète à la physionomie compliquée par quelque tare :

La « perversité » de Floupette résulte d'un artifice, elle ne correspond à rien d'authentique, elle est démentie en permanence par le fond provincial et bourgeois : Floupette est un fils de gros marchand franc-comtois. Le naturel réapparaît sous le mince vernis décadent.<sup>565</sup>

Le reste de la démonstration de Bourde découle de ces prémisses. Elle dénonce le parti-pris amphigourique d'un style qui épate, tant par la rareté du vocable que par les libertés prises avec les règles de la versification, et dont tout l'art serait de se rendre inaudible et intimidant pour mieux masquer les inepties qui le parcourent. On voit donc que des discussions concernant l'esthétique et la théorie décadente se créent à partir de la réception des *Déliquescence* : glissant du registre comique au registre sérieux, Paul Bourde accrédite la thèse d'une École décadente suggérée avant d'être aussitôt mise en doute par la démarche humoristique de Vicaire et Beauclair. Léo Trézenik, dans la préface des *Proses décadentes*, regrettera justement le manque de recul du critique du *Temps* prenant trop à la lettre les idées fantaisistes d'Adorée Floupette telles qu'elles sont rapportées par Marius Tapora. Pour Trézenik, le terme décadent ne recouvre aucune réalité tangible, et son usage par le critique, jugée prudhommesque, vise à disqualifier la jeunesse littéraire dont toute l'ambition est

---

<sup>564</sup> Paul Bourde, « Courrier littéraire — Les poètes décadents », *Le Temps*, n° 8863, 6 août 1885.

<sup>565</sup> Pierre Jourde, « “Les Déliquescentes” d'Adorée Floupette ou l'imitation crée le modèle », *Romantisme*, n°75, 1992, p. 15.

d'innover — « Il y a une simple transformation. Il y a une tendance de la jeune génération à faire neuf, et pour cela à faire AUTRE. »<sup>566</sup> —, de proposer un renouvellement plutôt qu'une continuation. Les prises de position polémiques ne se formulent pourtant pas aussi clairement que nous voudrions bien le croire comme une opposition générationnelle dans la capacité à adhérer ou non à la nouveauté poétique. En effet, l'expérimentation mallarméenne est rejetée d'une même voix par Bourde et la Rédaction de *Lutèce*. Un article signé L. -G. Mostrailles comiquement intitulé « Bourde's bourdes », faisant suite à la « Chronique lutécienne » de Léo Trézenik dans le même numéro de la revue, entreprend de dresser la liste de toutes les attaques (assez nombreuses) contre Mallarmé parues dans les pages de *Lutèce* et dément très explicitement l'idée d'une quelconque admiration pour le poète :

M. Paul Bourde dans *Le Temps* accuse la Rédaction de *Lutèce* [...] de se « pâmer » sur les élucubrations de M. Mallarmé. [...] Quant au reproche de Mallarmisme général, à nous adressé par quelques naïfs qui ne comprennent pas *Lutèce*, nous y avons répondu plusieurs fois comme il fallait.<sup>567</sup>

Comment concilier l'idée d'une défense du renouveau poétique annoncée par Léo Trézenik et l'incompréhension face à la poétique de Mallarmé, qui sans doute l'un des plus grands représentants de ce renouveau ? Cette conciliation est d'autant plus difficile que sous l'intrigant L. -G. Mostrailles se cachent en réalité Léo Trézenik lui-même et le directeur de la rédaction Georges Rall (Léo et Georges d'où L. -G.) : la Rédaction de *Lutèce* est, elle aussi, familière de la mystification. Comprendre *Lutèce* n'est pas une tâche évidente. Tandis que la revue paraît défendre l'actualité de la création poétique, L. -G. Mostrailles publie en 1885 un ouvrage significativement intitulé *Têtes de pipes*<sup>568</sup> tirant à bout portant sur nombre de poètes assimilés, de près ou de loin, à la mouvance décadente et symboliste, parmi lesquels Laurent Tailhade, Maurice Rollinat, Edmond Haraucourt, Léon Cladel, Henri Beauclair (père de Floupette), Paul Verlaine (qui participa à la revue *Lutèce*)...et Léo Trézenik et Georges Rall eux-mêmes ! Face à cet embrouillamini théorique, il faut bien admettre que le positionnement de *Lutèce* frise l'incohérence. Mais cette incohérence est le produit d'un esprit frondeur et d'un irrépressible besoin de lutter contre tout esprit de sérieux. Comprendre *Lutèce* c'est comprendre cet esprit de sédition. Félicien Champsaur, bien qu'il regrette les choix de la revue, s'avoue charmé par la capacité autocritique de ses rédacteurs :

<sup>566</sup> Léo Trézenik, *Proses décadentes, op. cit.*, p. 8.

<sup>567</sup> L. -G. Mostrailles, « Bourde's bourdes », *Lutèce*, n° 174, 24-31 mai 1885.

<sup>568</sup> L.-G. Mostraille, *Têtes de pipes, avec 21 photographies par Émile Cohl*, Paris, Léon Vanier, 1885 [reprint, Le Bossu Bitor, 1991].

Le placard extravagant de la rive gauche où les décadenticulets publient leurs bizarres poèmes, où ils développent subtilement (c'est leur adverbe préféré) de baroques revendications, a pour titre : *Lutèce*. Les directeurs, sous le pseudonyme de Mostrailles, ont portraicturé leurs collaborateurs. Vraiment, elles sont d'un aplomb rare, d'une audace imperturbable, les silhouettes que ce Mostrailles a tracées de ses amis. En riant, il leur dit d'amusantes vérités, dans le pamphlet qui est le seul organe de ces plus ou moins jeunes hommes.<sup>569</sup>

Ces éclaircissements permettent de mieux comprendre l'admiration pour *Les Délivrescences* et le contenu de la « Chronique lutécienne ». Bien qu'il réfute au terme de « décadent » la capacité à signifier quoi que ce soit, Trézenik s'associe pourtant à cette jeune génération regroupée de force sous cette épithète en réutilisant le terme déprécié dans le titre de son ouvrage, pour en renverser l'effet. Une idée simple vient clore la discussion autour des *Délivrescences* ; il s'agit d'en tirer une leçon de parodie en choisissant, non sans paradoxe, d'adopter l'auto-appellation de décadent afin de prévenir à la source toute critique :

Je n'ai rien à ajouter, sinon que c'est *pour cela* que j'ai intitulé ces fantaisies PROSES DECADENTES.<sup>570</sup>

Un phénomène tout à fait intéressant se produit : le travail de Vicaire et Beauclair a permis d'identifier l'ambivalence des données d'une esthétique décadente. Le contenu satirique des *Délivrescences* donne en effet une inclination dévalorisante à ces données tandis que le travail du pastiche les rassemble dans une volonté de cohérence. Dès lors, il faut souligner le caractère instable et insaisissable de l'esthétique décadente, dont la volonté de solidification est invariablement contrariée par une propension à la liquéfaction. Il est donc logique que la charge et la blague aient présidé à la formulation de l'idée d'une École décadente qui ne peut qu'être fumiste. Ce qui fait dire à Léo Trézenik, non sans une certaine intuitivité, que le genre décadent, sensément pris pour cible, est en fait *créé* par Floupette :

[...] non seulement Floupette n'existe pas [...] mais *l'École décadente* est une invention de Floupette et ses *Délivrescences* ne sont pas une parodie, mais la blague d'un genre, *créé de toutes pièces* pour son usage personnel, par le dit Floupette.<sup>571</sup>

Nous retiendrons de cette sortie que *Les Délivrescences* ne sont pas une parodie mais un pastiche, « blague d'un genre » encore fantomatique qu'est la Décadence. Autrement dit, la

---

<sup>569</sup> Félicien Champsaur, « Poètes décadenticulets », *art. cit.*, p. 31.

<sup>570</sup> Léo Trézenik, *Proses décadentes*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 7.



cible des *Déliquescences*, est un modèle suffisamment constitué pour être reconnaissable (un style de la poésie contemporaine a été analysé) mais d'une trop grande contemporanéité pour être parfaitement assuré. L'analyse de Léo Trézenik semble rejoindre celle de la critique actuelle puisque c'est en des termes comparables que Pierre Jourde décrit la véritable originalité de l'œuvre :

En fait Floupette cristallise des caractères qui n'avaient pas avant lui ce degré de réalité. Pour dire les choses plus brutalement, il n'imité pas le décadent, il le CRÉE. C'est moins à une satire du mouvement que nous avons affaire qu'à un moment de sa prise de conscience.<sup>572</sup>

La pensée paradoxale mise en lumière par Jourde est la suivante : la Décadence existe à travers la réécriture décadente. S'il est entendu, suivant les théories de l'intertextualité, que toute écriture est en réalité déjà une réécriture, la Décadence, telle qu'elle se définirait à travers la démarche initiatrice de Vicaire et Beauclair, se caractériserait par une perturbation de certaines lois de la réécriture. La règle habituelle du pastiche ou de la parodie, qui est une règle pragmatique, consiste à envisager de prendre pour cible un modèle susceptible d'être reconnu par la majorité des lecteurs, ce qui implique qu'il existe un différenciel entre le modèle et sa reprise parodique ou pastichée. Ce différenciel est d'ordre temporel (une œuvre que les siècles ont consacrée comme un « classique » est une cible idéale), mais pourrait aussi bien se caractériser qualitativement (une œuvre majorée par un certain succès permet, en théorie, d'assurer une certaine reconnaissance à l'œuvre, encore mineure, qui la prend pour cible). Or, *Les Déliquescentes* ont ceci de particulier qu'elles réduisent considérablement ce différenciel au point de tendre à la coïncidence entre le modèle et la reprise. Lorsque Trézenik ou Jourde évoquent la possibilité d'une reprise créant le modèle, nous sommes évidemment dans le non-sens. Mais ce non-sens est en lui-même édifiant car il permet de qualifier la novation décadente qu'on peut lire comme l'affirmation utopique d'une antériorité du second degré sur le premier. Cette volonté de contrarier la linéarité temporelle, très fortement liée à l'appréhension d'un temps cyclique<sup>573</sup>, pose des questions importantes du point de vue de la théorie de la réception : qu'il y ait une succession chronologique intangible entre un texte

---

<sup>572</sup> Pierre Jourde, *art. cit.*, p. 18. En 1902, « Plus que le sonnet de Verlaine, plus que toute raison esthétique, antérieurement à l'apparition du *Décadent*, qui d'ailleurs fut de quelques jours plus jeune que *La Vogue*, un petit opuscule fit la fortune du mot : Décadents ; quelques-uns des poètes décadents ou de ceux qui furent plus tard symbolistes avaient été parodiés et le groupe naissant avait subi son petit Parnassiculet. Ce furent les *Déliquescentes* d'Adorée Floupette [...] » (Gustave Kahn, « L'origine du symbolisme » dans *Symbolistes et décadents*, Genève, Slatkine reprints, 1902, p. 38).

<sup>573</sup> Cf. *supra*, p. 213-218.

exploitant le second degré et son modèle ne préjuge pas de la temporalité du lecteur qui peut très bien lire la reprise avant d'avoir eu connaissance du texte-source. La connaissance du second degré chez l'écrivain décadent se caractérise donc en premier lieu par la prise de conscience de certains mécanismes manipulateurs permettant d'utiliser la textualité comme un dispositif efficace de mystification, plus ou moins ludique, plus ou moins malintentionné. Les phénomènes d'intégration, allant du plus explicite, sous la forme de la citation clairement marquée typographiquement, jusqu'au plus implicite et trompeur, dans l'illégalité du plagiat<sup>574</sup>, sont des pratiques courantes.

Mais l'expérience du second degré ne se traduit pas nécessairement par un renversement dans l'intention de subvertir jusqu'à la réglementation littéraire même. La tentative d'une réécriture immédiate de la modernité littéraire telle qu'elle est pratiquée dans *Les Délivrescences* ouvre à la possibilité de l'autopastiche ou de l'autoparodie, qui amène presque naturellement à celle de l'autodérision. La réduction du différé, tel que nous l'avons doublement qualifié, démontre à la fois une capacité à identifier la valeur de l'actualité littéraire, à s'intégrer à cette actualité, et à jauger ensemble le caractère dérisoire de sa pratique et de celle d'autrui. L'ouvrage de Vicaire et Beauclair trouve un point d'équilibre entre la pratique d'auteurs importants de l'actualité littéraire des années 1880 (vérifier les dates des textes sources), principalement Verlaine, Rimbaud, Mallarmé et Laforgue jusqu'à qualifier une esthétique décadente à laquelle il s'inclut. Mais ce projet global de pastiche d'un style en court d'identification (sachant qu'il n'y a pas, rappelons-le après Trézenik, d'École Décadente), implique, en ses parties, la parodie de textes identifiables. Toute prétention sérieuse, dont pourrait relever la pratique du pastiche, est donc annulée par les multiples incursions parodiques, ce qui conduit Gérard Genette<sup>575</sup> à qualifier l'œuvre, de manière très précise, de pastiche satirique. Les modèles sont jugés, comme pour nombre de reprises littéraires, à la fois dignes d'admiration et objets de dérision, mais, plus curieusement, l'œuvre elle-même s'élève à la dignité de l'admiration et se fait l'objet d'une autodérision. La qualification de pastiche satirique est donc légèrement insuffisante pour qualifier *Les Délivrescences* car elle ne permet d'envisager l'œuvre qu'à travers le regard qu'elle pose sur ses modèles, en laissant de côté sa dimension autoréflexive. Dans cette optique, il faudrait parler d'autopastiche ou d'autoparodie... Une problématique se dégage alors, souvent relevée

---

<sup>574</sup> Mentionnons en passant, le travail de Pierre Bayard dont le concept de plagiat anticipé est fondé sur des enjeux comparables à ceux que nous évoquons. Cf. Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

<sup>575</sup> Cf. les pages de Gérard Genette consacrées à Adorée Floupette dans *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 177-179.

par la critique, et qui est la suivante : aucun indice stylistique probant ne permet de distinguer *Les Délivrescence* d'une œuvre décadente patentée<sup>576</sup>. Ce qui peut aussi impliquer que toute œuvre décadente, quand bien même elle serait écrite avec le plus grand sérieux, comporte une ou plusieurs composantes susceptibles de la tirer vers la caricature. Comment résoudre cette apparente défaillance esthétique ? Notre analyse est la suivante : à l'approche d'un texte dans lequel on identifie une esthétique décadente, le lecteur, et plus encore le critique, doivent être vigilants à déterminer l'intention de ce lui qui écrit. L'intention est-elle sérieuse ? L'intention est-elle comique ? Il est fort à parier que dans nombres de cas le sérieux et le comique se mêlent. Mais une difficulté dans la réception demeure : la forme décadente est telle qu'elle engage à l'interprétation sérieuse et décourage le soupçon du comique. Mermeix s'y est trompé (délivrescence de la critique sérieuse), nous ne nous y trompons plus, éclaircissements critiques aidant. Mais qui nous dit qu'un texte décadent qu'on jugea longtemps sérieux, ne s'avérera pas, par la grâce d'un herméneute sagace ayant identifié des sources encore insoupçonnées, être une vaste blague ? Amusons-nous à cette pensée...

---

<sup>576</sup> « Cette indétermination du modèle, et le caractère très modérément caricatural de l'imitation [...] font que l'intention satirique, ou même simplement le statut d'imitation ludique, ne s'imposent nullement à la seule lecture. À quelques détails près, tous ces poèmes pourraient être l'œuvre sérieuse, fruit d'une imitation inconsciente et involontaire, d'un épigone appliqué, et certes un peu plus que moyennement doué. » (*Ibid.*, p. 179).

## CHAPITRE II — L'ÉCRITURE TRANSGRESSIVE

### 1. Usages du scandale

« Scandale, scandale ? mais tous vous êtes passionnés de scandales !... »<sup>577</sup>

#### *1.1 — De la censure préalable à la divulgation de masse*

L'abandon de la pratique de la censure préalable est le fruit d'un long cheminement, abolie de fait par l'article 11 de la *Déclaration universelle des droits de l'Homme et du Citoyen* de 1789<sup>578</sup>, abolition confirmée sous la Restauration par la charte de juin 1814<sup>579</sup> qui fait du droit de publier un droit constitutionnel, elle est rétablie le 21 octobre de la même année, puis à nouveau supprimée par les lois Serre de 1819 dont la libéralité est vite limitée par l'obligation financière du cautionnement, pour être à nouveau utilisée en 1820...

---

<sup>577</sup> Jacques d'Adelswärd-Fersen, *Messes noires. Lord Lyllian*, Montpellier, GKC, 2011 [1905], p. 81.

<sup>578</sup> « La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'Homme : tout Citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté, dans les cas déterminés par la Loi. » La première constitution du 3 septembre 1791 souligne la suppression de la censure préalable.

<sup>579</sup> L'article 8 de cette Charte suit le modèle de l'article 11 de la *Déclaration Universelle des droits de l'Homme et du Citoyen* : « Les Français ont le droit de publier et de faire imprimer leurs opinions, en se conformant aux lois qui doivent réprimer les abus de cette liberté ».

Finalement, la liberté du livre et de la presse n'est définitive qu'à partir de la loi de 1881. La censure royale (le corps des censeurs royaux est créé en 1742) et la censure religieuse ont longtemps été les pratiques exclusives, coupant physiquement les textes dans un caviardage ou mettant l'œuvre à l'index, autorisant la publication des textes par le privilège pour l'une ou par l'*imprimatur* pour l'autre. Dans les deux cas l'intervention était prévisible et l'instance censurante clairement identifiable, ce qui conditionnait les auteurs à contourner par le moyen d'un langage de la dissimulation<sup>580</sup>, ou la création d'un circuit alternatif de diffusion, sous le manteau. Le cheminement vers la suppression de la censure préalable au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle témoigne d'un changement important dans la vision du rapport entre le texte et son auteur. En effet, si tout texte peut être publié pourvu qu'il respecte les cadres prévus par la loi, cela veut aussi dire que le lien entre l'auteur et son œuvre, sur lequel Diderot avait insisté en son temps<sup>581</sup>, se renforce jusqu'à devenir indéfectible. Depuis la convention de Berne en 1886 existe un système international de la protection des œuvres littéraires et artistique, mais il n'est pas uniforme. En France le droit d'auteur défend une conception particulière de l'œuvre, vue comme consubstantielle à son auteur, vision consacrée dans le droit moral qui est perpétuel, imprescriptible et inaliénable. Ce système diffère entièrement du *copyright* des pays de la *Common Law* qui permet de limiter le droit moral dans le temps, de transmettre ses droits aux héritiers, et d'autoriser la possibilité d'aliénation (l'auteur peut renoncer à son œuvre). La reconnaissance du droit de l'auteur sur son œuvre est sans nul doute un grand progrès, mais elle implique une responsabilité nouvelle. Désormais, si l'auteur fait corps avec son écrit, cet écrit constitue dans un même élan le corps du délit, et la question de l'intention devient primordiale. On passe peu à peu d'un système préventif à un système répressif ; en cas de procès ce sera à l'auteur de prouver ses intentions. C'est ici qu'apparaît paradoxalement la possibilité d'une autocensure.

---

<sup>580</sup> On peut aller jusqu'à dire que la censure est stimulante pour la littérature en ce sens que la nécessité de contournement entraîne un enrichissement rhétorique dans nombre de textes. Considérant la performativité de la censure (analysant la marque qu'elle laisse au censuré), on peut dans une subversion de la pensée, et paradoxalement, considérer la performativité du censuré (analysant une marque en réponse, qui se démarque). Autrement dit, il faut tenir compte du supplément de résistance d'un texte contraint à contourner, c'est-à-dire aussi à en passer par une rhétorique de l'indirect, ce qui est peut-être après tout le propre d'un langage littéraire : « Si la censure imposée à un texte est toujours, en un sens, incomplète, c'est peut-être en partie parce que le texte en question trouve une nouvelle vie dans le discours même que produit le mécanisme de la censure. » (Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, p. 204)

<sup>581</sup> Denis Diderot, *Lettre sur le commerce de la librairie* [1763] « En effet, quel est le bien qui puisse appartenir à un homme, si un ouvrage d'esprit, le fruit de son éducation, de ses études, de ses veilles, de son temps, de ses recherches, de ses observations ; si les plus belles heures, les plus beaux moments de sa vie ; si ses propres pensées, les sentiments de son cœur, la portion de lui-même la plus précieuse, celle qui ne périr point, celle qui l'immortalise, ne lui appartient pas ? »

La *sensure* qu'évoque Bernard Noël dans son œuvre est définie comme une privation du sens, dont l'efficace provient à la fois du fait d'une intériorisation mentale des discours majoritaires (autocensure ou « castration mentale ») et de l'impossibilité à identifier la source sensorante (qui peut dire où se localise la majorité ?)<sup>582</sup>. À partir de la loi de 1881, l'autorité d'un texte ne dépend plus que de l'auteur. Or, socialement, l'écrivain n'a plus la même place à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle qu'au XVIII<sup>ème</sup>, moment d'un sacre qui se prolonge encore dans les figures d'Émile Zola (l'affaire Dreyfus) ou de Victor Hugo<sup>583</sup>. Il perd peu à peu son éventuelle influence sur l'opinion publique. Non seulement les auteurs sont de plus en plus nombreux et soumis aux lois du marché, mais il faut souligner aussi, suivant le raisonnement de Gisèle Sapiro, que des nouvelles disciplines apparaissent et constituent un champ de savoir. Ce nouveau champ de savoir, au nom de l'objectivisme, dispute la primauté du savoir lettré :

Dans les sciences morales, comme dans la science de l'administration et dans le journalisme d'information, le paradigme objectiviste sert à se démarquer de la culture humaniste et de l'amateurisme lettré. La spécialisation de ces trois domaines qui se professionnalisent dépossède les écrivains de nombre de leurs champs d'intervention et de compétence, en particulier les questions morales et sociales, la politique, la définition des problèmes considérés comme d'actualité.<sup>584</sup>

Les « nouveaux spécialistes » peuvent désormais incarner la figure de l'intellectuel aussi bien que les écrivains. Ainsi s'engage une lutte pour l'acquisition ou la conservation d'un pouvoir symbolique du savoir qui serait menacé à la fois de l'intérieur, par l'attitude de l'autocensure, et de l'extérieur par les mécanismes nouveaux de la *sensure*.

Arnaud-Aaron Upinsky établit un parallèle entre l'inflation des publications, la place de plus en plus importante occupée matériellement par le livre, l'augmentation considérable du nombre de lecteurs, et la nécessité de plus en plus évidente de cadrer ces processus, en notant

---

<sup>582</sup> « L'occupation religieuse de la pensée s'accompagnait de censure pour éviter d'être discutée ; l'occupation économique de la pensée s'accompagne d'une *sensure* généralisée, selon le mot que j'ai formé pour désigner la privation de sens. » (Bernard Noël, *Le Sens la Sensure*, Le Roelx, Talus d'Approche, 1996 [1985], p. 108).

<sup>583</sup> Nous faisons ici allusion à l'ouvrage de Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain : 1750-1830*, Paris, José Corti, 1973. Dans son étude il précise une pensée des Lumières à propos de l'Homme qui, assez éclairé pour juger à la fois de sa condition matérielle et des responsabilités que cette condition engendre, parvient à agir en se détachant de la transcendance : « Les Philosophes formulaient naturellement, comme fondement de l'existence sociale, une loi commune à tous et valable pour l'humanité. Il est bien vain de vouloir les distinguer par là. La nouveauté de leur enseignement est dans l'accent qu'ils mettent sur le bonheur et la grandeur terrestres, dans l'exclusion du surnaturel et du sacré comme chimériques et inhumains, dans un incertain de la transcendance au profit de l'homme réhabilité, enfin dans la conception d'une foi sans mystère, jumelle du jugement libre et de ses démarches. » (Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 46).

<sup>584</sup> Gisèle Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>ème</sup>-XXI<sup>ème</sup> siècle)*, Paris, Seuil, 2011, p. 355.

que « petit à petit, sans bruit, à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et tout au long du XX<sup>ème</sup> siècle, apparaissent des intermédiaires de plus en plus nombreux et de mieux en mieux outillés, qui se mettent à “encadrer” et à “orienter” la publication des livres »<sup>585</sup>. Au XIX<sup>ème</sup> siècle ces intermédiaires sont les journalistes et les critiques parmi lesquels Jules Huret, un précurseur qui invente l’interview, tient une place toute particulière :

L’interviewer prend le pas sur l’écrivain qui tombe sous sa dépendance, condamné à la solitude et au silence s’il n’a pas l’aubaine d’être « mis en media ». J. Huret inaugure une procédure qui depuis a fait florès : avec lui commence le temps des médiateurs.<sup>586</sup>

Cet exemple est révélateur de nouveaux enjeux quant au contrôle du sens qui signe déjà les prémisses de la *sensure*. La réponse massive des écrivains à la demande de Jules Huret signale l’existence, quand bien même elle serait non revendiquée, d’une « République des lettres », mais la classification des hommes de lettres opérée par Jules Huret, selon la couleur dominante de leurs écrits, et l’établissement d’un modèle de « l’évolution », extrapolation du modèle darwiniste, est un regard qui surplombe et occulte la subtilité des pratiques individuelles, qui simplifie commodément la compréhension du champ littéraire. Le dispositif littéraire a changé de nature depuis que la relation auteur-éditeur<sup>587</sup> n’est plus la seule dimension de la production du livre, désormais dépendante d’une nouvelle catégorie d’intermédiaires entre le texte et son public. Face aux journalistes, nouveaux juges en matière de goût, le risque est que la littérature ne s’autorégule, le risque est qu’elle produise ses propres cadres non plus en fonction d’une crainte de l’interdiction mais en fonction d’un potentiel économique. La différence entre ces deux modes de l’autocensure c’est la différence dans l’intention de l’auteur, c’est même la question de l’honnêteté. Alors que l’autocensure était dans sa forme première contournement d’un interdit, volonté de *dire par-dessus dans un*

---

<sup>585</sup> Arnaud-Aaron Upinsky, *Enquête au cœur de la censure*, Paris, Editions du Rocher, 2003, p. 160.

<sup>586</sup> Préface par Daniel Grojnowski à *l’Enquête sur l’évolution littéraire* de Jules Huret, Vanves, Editions Thot, 1982, p. 16.

<sup>587</sup> Le terme « éditeur » n’apparaît qu’en 1849, remplaçant ceux de « libraire » ou d’« imprimeur », termes insistant sur l’aspect technique de l’édition. Le rôle de l’auteur et celui de l’éditeur évoluent parallèlement. Au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle, les lignes éditoriales sont de plus en plus marquées. On suppose donc à l’ouvrage, avant même sa lecture, un certain nombre de caractéristiques liées au contexte éditorial. Pierre Souchier parle d’une *énonciation éditoriale*, dimension visuelle de la mise en forme du texte : « L’une des fonctions premières de l’énonciation éditoriale est de donner le texte à lire comme activité de lecture (c’est sa dimension fonctionnelle, pragmatique ; on parlera alors de lisibilité). Dans un deuxième temps, elle s’inscrit dans l’histoire des formes du texte et par là même implique un certain type de légitimité ou d’illégitimité. L’énoncé de cette « énonciation » n’est donc pas le texte (le discours de l’auteur), mais la forme du texte, son image ; c’est le texte considéré comme objet concret et qui a été configuré à travers cette activité plurielle qu’est l’énonciation éditoriale. » (Pierre Souchier, « L’image du texte : pour une théorie de l’énonciation éditoriale », *Cahiers de la médiologie*, n°6, Paris, Gallimard, 1998, p. 143).

*supplément du discours*, une nouvelle modalité de l'autocensure, à l'heure où la répression est moindre, se manifeste dorénavant dans la volonté (certes parfois inconsciente) de plaire au plus grand nombre et de se constituer un lectorat, autrement dit, d'éroder les angles saillants et donc *dire par-dessous dans une réduction du discours*. Il existerait alors un individualisme positif de l'écrivain – défendu par Oscar Wilde qui l'oppose à l'égotisme – qui lui permettrait de résister aux facilités de pensée. Wilde affirme une logique constitutive de l'art essentiellement individuelle et affirme conjointement la logique abêtissante de l'opinion commune. Cet aristocratismes de l'artiste nécessite une connivence du public qui est moins évidente, semble-t-il, depuis que les journalistes se sont glissés entre les auteurs et le public comme autorité critique :

Indeed, there is much more to be said in favour of the physical force of the public than there is in favour of the public's opinion. The former may be fine. The latter must be foolish. [...] The very violence of a revolution may make the public grand and splendid for a moment. It was a fatal day when the public discovered that the pen is mightier than the paving-stone, and can be made as offensive as the brickbat. They at once sought for the journalist, found him, developed him, and made him their industrious and well-paid servant. It is greatly to be regretted, for both their sakes. Behind the barricade there may be much that is noble and heroic. But what is there behind the leading-article but prejudice, stupidity, cant, and twaddle ? And when these four are joined together they make a terrible force, and constitute the new authority.<sup>588</sup>

En ce qui concerne les comportements homosexuels et leur évocation dans les textes, la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle est également le moment charnière d'un passage d'une interdiction de l'ordre de la *censure* à une privation du sens de l'ordre de la *sensure*. Bien que certains textes isolés explorent la question des amours homosexuelles avec une étonnante liberté de ton (nous avons parlé des romans d'Achille Essebac, nous retrouverons ces intentions chez Georges Eekhoud), ces épiphénomènes ne préjugent pas de l'ensemble de la littérature homosexuelle fin-de-siècle. De manière générale, la multiplication des discours scientifiques sur l'homosexualité prône une logique du silence imposé :

---

<sup>588</sup> Oscar Wilde, « The Soul of Man under Socialism », *Pall Mall Gazette*, 1891. « Il y a davantage à dire en faveur de la force physique du public que de son opinion. La première peut être éblouissante, la seconde ne peut qu'être insensée. [...] La violence d'une révolution peut rendre un moment le public noble et grand. Mais ce fut un jour fatal que celui où ce public découvrit que la plume était plus puissante que le pavé, et pouvait se montrer aussi dangereuse qu'une massue. Aussitôt, il se mit en quête de journalistes, les trouva, les fit prospérer afin qu'ils devinssent ses serviteurs habiles et grassement payés. C'est regrettable pour l'intérêt de chacun. Derrière la barricade, il peut y avoir beaucoup de noblesse et d'héroïsme. Mais derrière l'article vedette que trouve-t-on sinon le préjugé, la bêtise, l'hypocrisie et le jargon - la combinaison des quatre étant une force redoutable qui institue la nouvelle autorité ? » (Oscar Wilde, *L'âme humaine*, Paris, Arléa, 2006, p. 52-53, pour la traduction)



La logique du pouvoir sur le sexe serait la logique paradoxale d'une loi qui pourrait s'énoncer comme injonction d'inexistence, de non manifestation et de mutisme.<sup>589</sup>

Entre une logique du *coming-out* littéraire et une épistémologie du placard, la plupart des auteurs homosexuels manœuvrent dans une zone floue dans laquelle il est parfois difficile d'estimer la limite entre le dicible et l'interdit. La recrudescence des procès pour outrage aux mœurs en fin-de-siècle indique à la fois la vigueur transgressive de la part des auteurs éprouvant l'étendue de leur pouvoir de dire, et la forte volonté juridique d'encadrer les discours. De cette confrontation naît le scandale, parole répandue de manière virale, devenue hors de contrôle et qui signale l'échec institutionnel (plus personne n'ignore l'existence de ce qu'il fallait cacher), mais peut-être également l'échec littéraire : le texte mis en lumière par le scandale parvient-il encore à transmettre son message dans son intégrité ? Le scandale intervient de manière imprévisible : il y a ceux qui le cherchent, ceux qui l'évitent, chacun étant dépendant du mouvement capricieux de la tolérance ou de l'intolérance sociale.

## ***1.2 — L'usage sati(y)rique de la révélation du scandale***

Dans le dernier tiers du XIX<sup>ème</sup> siècle, les journaux relayent largement quelques scandales de mœurs marquants, qui façonnent sans doute l'opinion publique, mais l'ère de la morale médiatisée tend à remplacer la répression ordinaire. Entre autres affaires célèbres nous pouvons mentionner l'affaire Germiny qui fit grand éclat en 1876. Eugène Le Bègue de Germiny, personnalité politique influente, représentant de la droite catholique parisienne, membre fondateur et administrateur de l'Université catholique, sera arrêté par la police des mœurs dans les vespasiennes des Champs-Élysées où il fut surpris en compagnie d'un jeune prostitué du nom d'Edmond-Pierre Chouard<sup>590</sup>. Le 6 décembre 1876 marque l'arrêt de sa carrière, mais le scandale tend également à marquer symboliquement la fin de l'influence religieuse dans les questions de morale<sup>591</sup>. La mémoire de l'affaire demeure longtemps vive

---

<sup>589</sup> Michel Foucault, Michel Foucault, *La volonté de savoir, Histoire de la sexualité*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 111.

<sup>590</sup> Les circonstances sont relatées par Régis Revenin, *op. cit.*, p. 93-94.

<sup>591</sup> Cf. Christian Gury, *L'honneur perdu d'un politicien en 1876 : des clefs pour Flaubert, Maupassant et Proust*, Paris, Kimé, 1999 et Graham Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838-1852*, Aubier, 1993, p. 307-311.

dans les esprits des satiristes. Elle est relatée par Victor Mabile dans un sonnet du *Nouveau Parnasse satyrique du XIX<sup>ème</sup> siècle* :

Pourrait-on s'étonner de mon étrange flamme,  
Bel éphèbe vainqueur, ô prodige de l'art,  
A qui Rome eût offert le cinname et le nard,  
Ganymède divin, que Jupiter réclame !

C'est toi seul, bel amant, que mon désir acclame ;  
Ton visage, avivé d'une pointe de fard,  
Appelle mon baiser. Je t'aime ô mon Chouard !  
Lorsque tu m'apparais, arrière la femme !

Foulons les préjugés de ce monde trop vieux,  
Un pissoir est un ciel pour qui ne vit qu'en rêve,  
Au délire d'amour, eh ! qu'importent les lieux !

Viens, laisse-moi, devant que la nuit ne s'achève ;  
Aux Champs-Élysées palper tes charmes nus,  
Et goûter avec toi des plaisirs inconnus !<sup>592</sup>

Quelques vers suffisent à Mabile pour réunir toute l'imagerie d'Épinal de l'amour entre hommes : depuis les habituelles références antiques émaillant le poème – « le cinname et le nard » (v. 3), le mythe de Ganymède enlevé par Jupiter (v. 4), le « fard » (v. 6) – jusqu'au moderne « pissoir » (v. 10). Il marque à la fois un rapprochement et une substitution entre deux modèles de rapports amoureux : l'éphèbe apparaît sous les traits d'un jeune prostitué. La critique subtile tient au fait d'avoir utilisé Germiny lui-même comme sujet lyrique ; il prend en charge, assez maladroitement, la louange de ces amours étranges que le contexte seul suffit à dégrader : « Un pissoir est un ciel pour qui ne vit qu'en rêve » (v. 10). Le rappel des faits alimente la satire sans qu'il soit nécessaire d'avoir recours à l'accumulation d'éléments explicitement obscènes. Le contexte érotique nous engage toutefois à supposer nombre d'équivoques, activés par le nom propre « Chouard » qui, ironie du sort pour Germiny mais probable calcul pour Mabile, se double d'un sens grivois puisque le « chouard » désigne également le sexe masculin dans le langage argotique. Dès lors qu'un « chouard » est apparu, nous sommes tentés de supposer la présence virtuelle de l'homonyme du « vit » et d'avancer l'hypothèse que la rime en –ard (« art/nard », « fard/Chouard ») appelle par un système de

---

<sup>592</sup> Victor Mabile, « Une déclaration de M. de Germiny » dans *Le Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle pour faire suite au Parnasse satyrique*, s. l. [Bruxelles], s. é. [Kistemaeckers], 1881, p. 260.

rime fantôme<sup>593</sup> le terme *dard*, régulièrement utilisé dans la poésie obscène. Dans ce système la femme est évidemment reléguée à l'arrière-plan tandis que l'homosexuel prend les devant sur la scène érotique. Ce renversement est marqué par la versification : au vers 8 la diérèse s'appesantit sur « arri-ère », dont le sens, une fois encore, est suggestif dans un contexte pédérastique, tandis que la césure du vers 12 tend à rendre sémantiquement signifiant l'hémistiche « Viens, laisse-moi, devant » en rompant la locution conjonctive « devant que » signifiant « avant que ». On remarquera enfin que si la femme est en retrait, le féminin, lui, tend à s'imposer comme une marque satirique. La césure lyrique du vers 11 – « Aux Champs-Elysées / palper tes charmes nus » – imposant de prononcer le « e » caduc en fin d'hémistiche est très discordante. La pratique était courante jusqu'à la Renaissance qui préconisera l'amuïssement et proscrit ce type de césure. Ce vers de Mabilles introduit donc un « e féminin » d'une irrégularité qui semble faire écho à l'irrégularité amoureuse faite de « plaisirs inconnus » (v. 14) entre hommes peu enclins à respecter l'habituelle distribution des rôles sexuels.

L'affaire ressurgit régulièrement sur un mode allusif (chez Flaubert qui en fait des gorges chaudes dans sa correspondance<sup>594</sup>, chez Raoul Ponchon, qui brocarde Germiny dans le *Courrier Français*<sup>595</sup>), mais l'apparente légèreté des propos tenus après que le jugement soit rendu ne doit pas cacher l'exceptionnelle durée de vie d'un scandale. Hors de toute proportion, le scandale homosexuel, s'il n'entraîne pas de peine exemplaire, révèle la virulence d'une disgrâce (qu'elle soit tollé ou moquerie) qui dissuade sans aucun doute les intéressés et suffit à imposer le silence. Le scandale délie les langues, déclenche la parole, mais si le littéraire est loquace, les principaux intéressés sont encore muets. Le registre satirique (et/ou « satyrique ») du recueil dans lequel prend place le sonnet de Victor Mabilles, relève principalement du registre de la blague, mélange d'une audace inconséquente et d'une critique amusée, manière apparemment badine mais qui laisse toutefois apparaître un certain moralisme. Peut-on estimer qu'une révélation des mœurs « étranges » dont on moque l'« étrangeté » est réellement une révélation ? Est-ce en parler ou est-ce faire taire ? Toute la difficulté d'une épistémologie de l'homosexualité tient à l'analyse de l'intention de celui qui parle, celui qui fait autorité, et qui n'est pas encore, au moment où la parole se libère,

---

<sup>593</sup> À ce propos, cf. Olivier Gallet, « La rime *in absentia* » dans *Poétique de la rime*, Michel Murat et Jacqueline Dangel (dir.), Paris, Honoré Champion, 2005, p. 457-481 et « La rime entre actualisation et virtualisation », *Les Premiers recueils de Verlaine. Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles*, André Guyaux (dir.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 123-135.

<sup>594</sup> Christian Gury, *op. cit.*, p. 138 *sqq.*

<sup>595</sup> *Ibid.*, p. 144-145.

l'homosexuel lui-même. La psychopathologie prétend proposer un discours scientifiquement fondé, mais les protocoles sont régulièrement menacés par des idéologies parasites. La loi prétend faire silence sur la spécificité des actes et mettre toutes les pratiques sexuelles sur un pied d'égalité, mais une loi du silence perdure néanmoins, perpétuant les vœux anciens :

Ce délit [la sodomie] est appelé par Gregorio Lopez *péché muet*, parce qu'il choque les oreilles honnêtes, au point qu'il est détestable d'en parler, d'où sa qualification vulgaire de *vice abominable* et *vice innommable* ; et aussi parce que *Sodome* (d'où vient le mot *Sodomie*) signifie *muette*, comme l'écrit Nicolas Gorranus.<sup>596</sup>

Dès lors que le « vice » est connu et nommé, les intéressés pourraient se prendre à regretter de ne plus pouvoir se cacher. Paul Devaux dans un roman intitulé *Les Fellatores* (1888), un livre à ranger parmi les *curiosa*, met en scène le scandale d'un comportement caché qu'autrui se charge de dévoiler d'un « bon » mot :

Arthur qui jacassait fort au milieu du cercle des femmes qui jouaient au petits chevaux, se fit tout-à-coup fermer le bec par l'injonction de ce dernier :  
— Un peu de silence, jeune tournedos !  
Le mot suscita une tempête de rires et d'exclamations unanimes. Arthur ne répliqua pas et disparut à l'anglaise.<sup>597</sup>

En écho avec la scène du café : « Un garçon, s'avancant aux ordres, risqua sous leur nez cette plaisanterie équivoque qui vola bientôt de table en table :  
— Ces dames veulent-elles quelque chose de chaud ?  
Les jeunes époux confondus restèrent cloués sur leurs chaises. Ils ne quittèrent le café que vers le soir, afin de n'être pas forcés de traverser la chaussée sous les feux croisés de tous les regards.<sup>598</sup>

Arthur apprend à ses dépens que son comportement n'est pas acceptable, on le démasque et, qu'il file à l'anglaise suite à un calembour douteux (« tournedos » dénote évidemment la sodomie) ou qu'il demeure frappé de stupeur, la réaction de la victime est un silence honteux. Le scandale, qui est difficilement tolérable pour un anonyme, sera *a priori* parfaitement inadmissible pour un écrivain dont l'audience est démultipliée. C'est ce que suggère Jacques d'Adelswärd-Fersen par le biais d'un personnage de *Messes noires*. Lord *Lyllian* (1905) :

---

<sup>596</sup> Roger Dadoun (dir.), R.-P. Sinistrari d'Ameno, *De Sodomia. Exposé d'une doctrine nouvelle sur la sodomie des femmes, distinguée du tribadisme*, Houilles, Éditions Manucius, coll. « Lieux d'Utopie », 2007 [édition de 1754, 1700 pour la première édition], p. 61.

<sup>597</sup> Paul Devaux, *Les Fellatores*, Paris, Union des bibliophiles, 1888, p. 23.

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 46.

Mais croyez-moi, vous gaspillerez vos vingt ans d'inutiles croisades. Vous ne ferez pas accepter à la majorité, qui se compose d'imbéciles, des théories qui ne se composent pas de préjugés. À l'heure présente, on peut tout faire pourvu qu'on vous ignore. Le monde complaisant vous invite à la valse et ferme les yeux.<sup>599</sup>

Le point de vue semble assez clair mais l'intention du roman pris dans son ensemble est nettement plus insaisissable : le ton y est souvent satirique, stigmatisant les personnages homosexuels qu'il met en scène, et parfois frondeur, intégrant des plaidoyers prônant une libération des mœurs et invectivant les juges moraux. En réalité, l'auteur entretient un rapport ambivalent à son homosexualité. Il eut à faire face à un scandale en 1903 lorsqu'il fut accusé d'attentat à la pudeur et d'excitation de mineurs à la débauche pour avoir organisé des soirées mettant en scène de jeunes garçons dans des tableaux suggestifs. Le roman est écrit en réaction à cette affaire, mais cette réaction est ambiguë : elle se présente à la fois comme une tentative de réhabilitation, et comme l'expression d'un ultime autodénigrement. Le récit s'achève sur la déclaration d'un amour impossible – « Je t'ai aimé... Mais jamais nous n'aurions pu réaliser notre Amour »<sup>600</sup> – et des coups de feu, comme un écho affaibli du drame entre Rimbaud et Verlaine. Le médecin, le commissaire, auront le dernier mot sur ces amours malheureuses :

À ce moment, avec de larges éclats de voix, des hommes ouvrirent la porte d'entrée et parurent : le médecin, le commissaire. L'un d'eux se pencha sur le jeune Lazeski, l'ausculta longuement, puis, après un silence :  
– Celui-ci a son compte... Emportez-le...<sup>601</sup>

### ***1.3 — L'intention subversive, l'autocensure inconsciente***

Marguerite Eymery (1860-1953), future épouse d'Alfred Valette et collaboratrice régulière au *Mercure de France*, écrira sous le pseudonyme de Rachilde nombre de romans sulfureux traitant particulièrement les questions d'identité sexuelle, et présentant des points de vue très progressistes sur le sujet. Sa carrière débute véritablement avec *Monsieur Vénus* (1884), œuvre qui lui vaudra un procès...et peut-être la célébrité. Parmi les œuvres décadentes inquiétées par la justice pour des raisons de mœurs, *Monsieur Vénus* occupe une

---

<sup>599</sup> Jacques d'Adelswärd-Fersen, *Messes noires. Lord Lyllian*, Montpellier, GKC, 2011 [1905], p. 115.

<sup>600</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 143.

place à part entière et soulève un questionnement théorique particulier car il fut écrit par une femme. La première question qui vient est à la fois simple et insoluble : qu'est-ce qu'une écriture féminine ? S'il semble difficile de donner des traits définitoires fixes à un tel objet théorique, on doit néanmoins considérer qu'être une femme-auteure induit une posture particulière. Dans le contexte de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, période bien connue pour sa misogynie affichée, les implications éthique et esthétique (les deux dimensions allant de pair) d'un texte écrit par une femme ne sont évidemment pas les mêmes que s'il s'était agi d'un homme. Partant, l'interrogation de départ quant à « l'écriture féminine » est à moduler : quelles stratégies d'écriture une femme doit-elle développer pour s'affirmer en tant qu'auteure ? En nous basant principalement sur les travaux fondateurs de Melanie Hawthorne et de Nelly Sanchez, nous proposerons une étude sur la genèse problématique de *Monsieur Vénus* de Rachilde. D'abord publié à Bruxelles aux éditions Bancart en 1884, et saisi par la justice, le roman est réédité en France en 1889 avec une modification conséquente du péri-texte qui pose un certain nombre de questions quant à l'honnêteté de la démarche littéraire. En effet, outre les changements apportés au texte et à ses seuils, moins pour des raisons esthétiques que pour éviter des problèmes supplémentaires avec la justice – attitude ayant à voir avec l'autocensure dont Yvan Leclerc a donné la base théorique dans un ouvrage<sup>602</sup> qui fait date à propos de la littérature en procès –, il y a chez Rachilde une difficulté à assumer le statut de femme auteure. Cette difficulté donne lieu à au moins trois positionnements perturbant le lecteur dans sa perception de l'intention d'auteur : le choix d'un coauteur en la personne de Francis Talman dont elle s'est vite séparée et dont le rôle est incertain (garde-fou d'un auteur masculin ?), le choix d'affirmer à plusieurs reprises et de manière contradictoire une dimension autobiographique dans l'œuvre au travers d'un rejet de la figure maternelle (mais est-ce vraiment vérifiable et en quelles proportions?), enfin, le choix d'une écriture qui, pour des raisons pécuniaires, serait volontairement dirigée vers la subversion (comment vivre de sa plume en étant une femme ?). On ne peut apporter de validation biographique définitive à ces éléments et il faudra se contenter d'hypothèses probables fondées sur le recoupement des informations. Ajoutons que pour les auteurs décadents en général (Rachilde incluse) une volonté de tromperie délibérée du lecteur (dévoisement de l'éthique) ainsi que le déploiement d'une esthétique résolument tournée vers l'inauthentique et/ou l'inexemplaire, achèvent de jeter le doute sur la véracité des affirmations constituant l'autour du texte.

---

<sup>602</sup> Yvan Leclerc, *Crimes écrits : La littérature en procès au 19<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon, 1991.

Les études sur Rachilde, de plus en plus nombreuses, abordent toutes peu ou prou la question du féminisme et de l'écriture féminine avec deux tendances analytiques repérables : celles qui, peut-être un peu naïvement, ou du moins dans une logique conditionnée par les *gender studies*, considèrent d'emblée et sans remise en cause que l'auteure ouvre une voie à un féminisme basé sur un refus du formatage du genre sexuel (une pensée du travestisme et du transgenre), et celles qui, plus rigoureusement me semble-t-il, tentent de déterminer les conséquences d'une position auctoriale ambiguë sur l'efficace du texte. En effet, une première lecture de *Monsieur Vénus*, sans connaissance de la genèse de l'œuvre, engage à relever le potentiel transgressif du sujet. On voit tracé le portrait d'un couple atypique formé d'une femme omnipotente, Raoule de Vénérande, représentante de l'aristocratie qui décide dans un jeu passablement pervers de réduire, en le féminisant et en le pliant à ses caprices sexuels, Jacques Silvert, jeune homme des classes populaires. Le jeu de renversement du genre sexuel, rendu possible par un écart dans la position sociale (ce qui pourrait être une stratégie d'écriture classique en période décadente) devient un thème intéressant précisément parce que c'est une femme qui écrit, et qu'alors les enjeux éthiques d'une telle intrigue changent de nature. À la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle ce sont habituellement les hommes qui prennent en charge le discours sur la femme dans un climat très généralement misogyne, et dans l'intention de démontrer une menace du féminin. Le personnage de la femme castratrice est omniprésent dans la littérature décadente, comme c'est le cas par exemple, et pour prendre un mythe souvent évoqué, lorsqu'elle est présentée sous les traits de Salomé qui conteste la domination masculine dans une prise de conscience de son pouvoir sexuel. Seulement, à de rares cas près, l'intention d'auteur est clairement de dévoyer tout féminisme potentiel et de réaffirmer au travers d'une fiction les raisons (qui sont de bonnes raisons n'en doutons pas...) d'un fonctionnement de la hiérarchie des sexes. La fiction est donc le lieu d'une mise en scène expérimentale d'une crise du couple homme/femme dont le potentiel de conviction tiendrait à la qualité esthétique. L'idée vient alors naturellement (naturellement puisque d'un schéma historiquement reconduit) que l'activité d'écrivain sérieux est strictement réservée aux hommes, détenteurs à la fois d'un art d'écrire et d'un art de penser (comme le passé le prouve), et l'occasion vient tout aussi naturellement de mettre en scène la femme qui ne peut ni penser, ni *a fortiori* écrire, puisqu'elle n'est qu'un sexe. Octave Mirbeau, représentant patenté de la Décadence et « docteur ès femmes » présente dans un essai au titre assez ironique, « Propos galants sur les femmes », tiré d'un ouvrage tardif de 1926 intitulé *Les écrivains*, une pensée on ne peut plus claire à ce sujet. Décrivant à grands traits un extrait de

*Lilith*, le roman de Rémy de Gourmont dont il souligne au passage les qualités stylistiques indéniables, il donne une version très fin-de-siècle de la Genèse. D'un peu de glaise Dieu modèle l'homme, mais très vite l'homme s'ennuie. Alors Dieu, dans sa très grande mansuétude créé la femme d'un reste de glaise. Mais avec ce reste de glaise, Dieu n'a pas assez de matière pour faire une tête à la femme : « Alors, nous dit Mirbeau, après avoir esquissé à travers l'espace primordial un geste qui semble dire : “Ma foi, tant pis !”, il puise à pleines mains dans le ventre, où un trou se creuse, et, avec cette poignée d'argile, il donne à la femme un cerveau ! »<sup>603</sup>. Puis Mirbeau aggrave encore le propos d'un commentaire subtil :

La genèse symbolique de la femme, interprétée par Rémy de Gourmont, concorde exactement avec les conclusions de la science anthropologique. La femme n'est pas un cerveau : elle est un sexe et c'est bien plus beau. Elle n'a qu'un rôle dans l'univers, mais grandiose : faire l'amour, c'est-à-dire perpétuer l'espèce. Selon les lois infrangibles de la nature, dont nous sentons mieux l'implacable et douloureuse harmonie que nous ne la raisonnons, la femme est inapte à tout ce qui n'est ni l'amour ni la maternité. Quelques femmes — exceptions très rares — ont pu donner, soit dans l'art, soit dans la littérature, l'illusion d'une force créatrice. Mais ce sont ou des êtres anormaux, en état de révolte contre la nature, ou de simples reflets du mâle dont elles ont gardé, par le sexe, l'empreinte.<sup>604</sup>

Cette exception très rare qu'incarne Rachilde, en tant que femme et auteure qui sort de sa condition, implique la lourde tâche de lever le doute sur les qualités réelles d'une création, sans passer pour anormale ni contre-nature, et sans se servir en outre des instruments utilisés jusqu'ici par les hommes (n'être plus l'empreinte). Paradoxalement sans doute, Octave Mirbeau nous met face à l'inévitable stratégie d'affranchissement qu'induit l'expression « écriture féminine ». Il s'agit bien d'une occasion pour une femme, dans ce contexte, de développer une esthétique inédite visant à contourner les modèles. Lorsque la parole est empêchée, elle doit chercher son lieu dans la transformation du langage par lui-même, dans le travail de l'image. Être une femme est donc *a priori* une motivation toute trouvée à l'écriture, car si l'on veut que le *topos* du féminin, ce lieu commun fin-de-siècle, soit révisé, ce ne peut être que par la femme elle-même. Alors de quelle manière Rachilde est-elle une femme qui écrit ? D'une manière bien surprenante. Première surprise, au détour d'un *Rapport à M. le ministre de l'instruction et des Beaux-arts sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900* établi en 1902 par Catulle Mendès, un propos de Rachilde est rapporté :

---

<sup>603</sup> Octave Mirbeau, « Propos galants sur les femmes » dans *Les écrivains (deuxième série)*, Paris, Flammarion, 1926, p. 190.

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. 190-191.



Le vers libre est un charmant non-sens, un bégaiement délicieux et baroque convenant parfaitement aux femmes poètes dont la paresse instinctive est souvent synonyme de génie.<sup>605</sup>

Cette phrase aux allures de compliment assassin, approuvée par Catulle Mendès (dont on sait en outre d'après les sources biographiques qu'elle aurait été sans succès éperdument amoureuse, au point d'avoir développé une paralysie des jambes au cours d'une crise d'hystérie...), est une manière de souligner une différence d'écriture entre les femmes et les hommes, au point de vue des compétences techniques (puisque la poésie est alors considérée comme plus technique que la prose). La femme est jugée incapable, comparable à l'*infans* qui ne maîtrise pas le langage, elle bégaye, et comme devant un enfant on pourrait éventuellement s'émouvoir de ses balbutiements charmants et la chatouiller sous le menton... On ne s'étonnera donc pas qu'elle utilise naturellement le vers libre qui ne lui demandera pas cet effort technique apparemment étranger à sa paresse. On s'aperçoit que Rachilde cherche à calquer l'attitude masculine, non pas dans l'opposition, ni non plus dans le réinvestissement d'un pouvoir, mais dans la construction d'un statut d'exception, une position douteuse dans laquelle elle peut en arriver à prendre à son compte, comme c'est le cas ici, un discours ambiant nettement misogyne. Au-delà du choix personnel, qu'on pourrait mettre en parallèle avec le choix qu'elle a fait de porter des habits masculins, moins pour subvertir que pour neutraliser un féminin gênant sa carrière, ou encore celui d'apposer la mention « Rachilde, homme de lettres » à ses cartes de visite, c'est son œuvre entière qui peut être mise en cause au point de vue de l'intention. Ce qui nous ramène à cette première lecture naïve de *Monsieur Venus* comme renversement du genre sexuel et comme renversement social, et nous autorise à remettre en cause à la fois l'efficace et le bien-fondé de cette éventuelle intention. Maryline Lukacher, dans un article pionnier, analyse la volonté d'un « devenir-homme » chez Rachilde qui serait « [...] un mouvement de rhétorique indispensable à se distancer du même coup du Pouvoir-de-la-Mère et du pouvoir des féministes de l'époque. »<sup>606</sup>, deux intentions compréhensibles étant donné le fait biographique souvent relevé de cette mère folle qui sera enfermée à Charenton, et étant donné le fait contextuel plus intéressant à mon avis : les féministes de la première heure réclament la prise en compte d'une *spécificité féminine* plutôt que la prise d'un pouvoir. Melanie Hawthorne propose une lecture très intéressante des différentes manières d'appréhender ce que peut être le féminisme à partir du roman. La

---

<sup>605</sup> Catulle Mendès, *Rapport à M. le ministre de l'instruction et des Beaux-arts sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Paris, Imprimerie Nationale, 1902, p. 152.

<sup>606</sup> Maryline Lukacher, « Mademoiselle Baudelaire : Rachilde ou le féminin au masculin », *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 20, n°3-4, spring-summer 1992, p. 454.

réception de *Monsieur Vénus* peut être modulée en fonction d'une histoire du féminisme. Le féminisme des années 1960-1970 a défini le genre sur le fondement de la différence des sexes, en cherchant les limites d'un domaine spécifiquement féminin, en définissant une expérience féminine particulière de l'être au monde, irréductible à l'idéologie masculine, et même à son langage ; ce à quoi ne répond pas le roman de Rachilde puisque :

Les travaux de Rachilde fournissent à première vue un matériau qui ne se prête pas aux analyses féministes de cette période, car sa représentation des femmes va clairement à l'encontre d'une disposition à donner voix et forme à une différence féminine.<sup>607</sup>

Au milieu des années 1980, une manière différente de percevoir le féminisme, revisité à l'aune des théories du genre (chez Judith Butler ou Monique Wittig par exemple) permet une autre lecture de *Monsieur Vénus*. Melanie Hawthorne écrit que « [l]e roman incite les lecteurs à opérer une lecture complexe des axes de sexe et de genre, comme à la fois distincts et inséparables. »<sup>608</sup>. En effet, dans ce roman, les repères normatifs sont subvertis, c'est-à-dire inversés, et le lecteur doit remettre en cause son ancrage normatif (la force de la construction du genre) pour adhérer au déroulé de la fiction. On peut dire que la fiction trouve ici son rôle d'expérimentation (Kundera), qu'elle pourrait permettre à chaque lecteur d'exercer son libre arbitre, prendre conscience de son rôle et de sa position sociale en fonction de son sexe. En ce sens et à première vue, Rachilde amorcerait une prise de pouvoir et une lutte détachées d'une vision réductrice du féminin, la femme ne se percevant plus par les seuls critères du genre mais, au travers de la stricte distinction sexe/genre, serait désormais autorisée à outrepasser le rôle qui lui est habituellement attribué...par les hommes. Monique Wittig, dans son texte « On ne naît pas femme », souligne alors différentes manières d'appréhender le féminisme :

Que veut dire « féministe » ? Féministe est formé avec le mot « femme » et veut dire « quelqu'un qui lutte pour les femmes ». Pour beaucoup d'entre nous, cela veut dire « quelqu'un qui lutte pour les femmes en tant que classe et pour la disparition de cette classe ». Pour de nombreuses autres, cela veut dire « quelqu'un qui lutte pour la femme et pour sa défense » – pour le mythe, donc, et son renforcement.<sup>609</sup>

---

<sup>607</sup> « Rachilde's works did not at first seem to provide the sort of material that would lend itself to feminist analysis of this era, since her representation of women clearly went against the grain of giving voice and forme to a feminine difference. » (Melanie C. Hawthorne, Liz Constable (éd.), Rachilde, *Monsieur Vénus : roman matérialiste*, New York, Modern Language Association of America, 2004, p. XXI).

<sup>608</sup> « The novel challenges readers to develop a complex understanding of the axes of gender and sexuality as distinct, also inseparable [...]. » (*Ibid.*, p. XXII).

<sup>609</sup> Monique Wittig, *La pensée Straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 47-48.

La possibilité de cette lutte pour sortir du mythe est cependant dévoyée par le mythe personnel de Rachilde qui s'échafaude sur un certain nombre de décisions peu judicieuses. L'évolution du péri-texte de *Monsieur Vénus* témoigne d'une constante remise en cause du contenu par le contexte qui laisse perplexe. Le premier fait est l'appui d'un coauteur masculin dans l'édition originale du roman, Francis Talman, dont on n'a jamais pu déterminer s'il existait bel et bien ou si elle l'avait inventé. Rachilde souhaite en tout cas minimiser son rôle par une pirouette ironique en déclarant comme le cite Melanie Hawthorne « [...] qu'elle l'a rencontré pendant qu'elle prenait des leçons d'escrime et qu'il a été d'accord pour être son coauteur afin de combattre lors de duels qui seraient provoqués par la publication du livre. »<sup>610</sup>. L'explication est d'autant plus troublante ou douteuse que dans l'intrigue même de *Monsieur Vénus*, Raoule de Vénérande pousse Jacques Silvert à se battre en duel, la coïncidence est trop belle pour être vraie. Quoi qu'il en soit, Francis Talman est évincé dès la réédition française de 1889. Le second fait, qui laisse une marque plus gênante, est l'apparition d'une préface de Maurice Barrès dans les rééditions successives laquelle fonctionne comme la caution d'un pair suite au procès. Seulement cette caution s'accompagne d'un certain nombre d'analyses limitant considérablement la portée du propos. Tout en reconnaissant l'originalité et la qualité de l'ouvrage, tout en le plaçant comme le dernier né d'une lignée flatteuse allant d'*Adolphe* à *Mademoiselle de Maupin*, Maurice Barrès s'étonne que cet imaginaire improbable ait pu exister dans la tête d'une si jeune fille. Il écrit non sans une certaine condescendance :

Certes, la petite fille qui rédigeait ce merveilleux *Monsieur Vénus* n'avait pas toute cette esthétique dans la tête. Croyait-elle nous donner une des plus excessives monographies de la « maladie du siècle » ? Simplement elle avait de mauvais instincts, et les avouait avec une malice inouïe. Elle fut toujours très inconvenante. Déjà, toute jeune, lunatique, généreuse et pleine d'étranges ardeurs, elle effrayait ses parents, les plus doux parents du monde ; elle étonnait le Périgord. C'est d'instinct qu'elle se prit à décrire ses frissons de vierge singulière. Ramenant gentiment ses jupons entre ses jambes, cette fillette se laissa gaiement rouler sur la pente d'énervation qui va de Joseph Delorme aux Fleurs du mal et plus profond encore —, elle roula gaiement, sans souci, comme avec un cerveau moins noble et une autre éducation, elle eût glissé dans le wagonnet des « Montagnes Russes ».<sup>611</sup>

Rachilde incarnera désormais « Mademoiselle Baudelaire », antinomie piquante de la vierge perverse, élément pseudo-biographique et tenant clairement du fantasme qui fera peut-

<sup>610</sup> « Rachilde claimed she met him while taking fencing lessons and that he agreed to be her coauthor in order to fight any duels that might be provoked by publication of the book » (*Monsieur Vénus : roman matérialiste*, *op. cit.*, p. XVIII).

<sup>611</sup> Rachilde, *Monsieur Vénus*, Paris, Flammarion, 1977, p. 13-14.

être oublier les égarements de cet ouvrage, qu'on s'efforcera, même si on est malgré tout un peu effaré, de considérer comme une rêverie un peu fiévreuse mais bien innocente au fond... La préface est un seuil trompeur qui dévoie véritablement l'œuvre en minimisant un contenu sexuel, pourtant explicite, parlant mystérieusement de « mauvais instincts » à même de laisser croire, pense Barrès, à la pureté d'intention de l'auteure. Rachilde n'ignore pourtant rien des choses du sexe, et les met en lumière de manière nette. Elle écrit par exemple :

Il y a une chaîne rivée entre toutes les femmes qui aiment...  
... L'honnête épouse, au moment où elle se livre à son honnête époux, est dans la même position que la prostituée au moment où elle se livre à son amant.<sup>612</sup>

Il s'agit là de bien autre chose que de vagues « frissons de vierge », et ceux qui s'efforceraient d'ignorer encore l'expression du désir féminin, sont immédiatement raillés :

Des philosophes chrétiens ont parlé de la pureté de l'intention, mais ils n'ont d'ailleurs jamais mis ce dernier point en question, pendant l'amoureuse lutte... Au moins ne le pensons-nous pas ! Ils y eussent trouvé trop de distraction.<sup>613</sup>

Notons un troisième et dernier fait, et non des moindres, dans une chronique de Jean Lorrain significativement titrée « La débutante » et traçant le portrait des bas-bleus en prostituées dans un sarcasme mordant propre à l'auteur. Après une description désormais classique de la femme (ici Rachilde) sous les traits d'une femme fatale réunissant toutes les ambiguïtés de l'androgynie, rassemblant toutes les sexualités contraires, et attirant inmanquablement tous les regards, reconstruisant une Rachilde en papier (ce qui ne devait pas être pour lui déplaire), Lorrain conclue de manière lapidaire par un : « ça fait de l'argent »<sup>614</sup>. Le soupçon est d'emblée jeté d'une motivation strictement pécuniaire de l'auteur, faisant de la subversion un fond de commerce, et l'hypothèse est certainement très plausible. Mais d'un renversement Lorrain reconsidère la qualité d'écriture de Rachilde au regard du reste de la production des écrivaines :

Rachilde était pauvre, c'était son excuse ; mais vous, mesdemoiselles les diplômées, ès-Gomorrhe et ès-lettres, qui paie donc et ces bracelets bossués de saphirs, et ces solitaires

---

<sup>612</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>613</sup> *Ibid.*, p. 121-122.

<sup>614</sup> Jean Lorrain, « La débutante » dans *Une femme par jour*, Paris, Christian Pirot, coll. « Autour de 1900 », 1984, p. 190.

aux oreilles, et ces boas de plume encadrant d'une ombre veloutée le joli visage à fossettes ?... Ce n'est pas encore votre littérature... si primée qu'elle soit, apparemment.<sup>615</sup>

L'hommage que Jean Lorrain rend à Rachilde est bien ambigu puisqu'il souligne une certaine complaisance dans l'écriture sulfureuse flirtant avec la pornographie (le mot est employé dans la chronique). Il considère néanmoins l'originalité de sa démarche qui la distingue de tous ses avatars, ces « pseudo-Rachilde », puisqu'elle s'est fait un nom par elle-même :

Car cette dépravante était chaste, vivait avec sa mère, irréprochable au milieu de cette boue, escortée d'amis, mais sans un seul amant : le contraste était au moins piquant.<sup>616</sup>

Cependant, si nous pouvons oublier un instant que Rachilde a besoin des hommes pour écrire et tenter de se faire une place en tant qu'homme de lettres, c'est pour considérer que le contenu subversif de son roman est à visée fiduciaire... Hypothèse que soutient Nelly Sanchez dans son article en considérant qu'« [a]yant compris, avec le succès de *Monsieur Vénus*, que le scandale permettait de se libérer des normes et des conventions sociales, elle a entretenu son image de romancière sulfureuse, en multipliant les provocations, pour conserver son indépendance et se distinguer de ses consœurs »<sup>617</sup>.

L'ensemble de ces faits mettent en lumière un paradoxe problématique : même s'il y a intention de la part de Rachilde de ne pas écrire en tant que femme, il y a une attente liée au contexte qui la dépasse, ce que nous pourrions appeler un contexte intentionnel, par quoi elle ne peut pas se permettre d'écrire sans en passer par l'appui constant et contradictoire d'un homme qui empêche la transgression à la source. Elle se trouve donc dans la position d'incarner l'homme jusqu'à rejouer la misogynie qui va avec, plutôt que prendre un pouvoir symbolique. C'est la limite évidente de son projet. Dès lors qu'un vice intentionnel se glisse dans la démarche de Rachilde, aux vues de son statut de femme et aux vues de sa biographie, une question délicate se pose : garde-t-on le plaisir du texte intact ? Après avoir démasqué l'illusion, a-t-on encore envie de lire Rachilde ? Est-ce un bien d'être en mesure d'identifier une démarche littéraire comme authentique, de considérer qu'il y a une éthique de l'écriture ? C'est toute la question qu'il y a à poser s'agissant de la littérature en procès où les tromperies sont révélées : lorsque l'auteur est plagiaire (Lorrain), lorsqu'un auteur incriminé

---

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>616</sup> *Ibid.*

<sup>617</sup> Nelly Sanchez, « Rachilde ou la genèse (possible) de *Monsieur Venus* », *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 38, n° 3-4, printemps-été 2010, p. 262.

désavoue ses choix esthétiques dans une préface (Flaubert et *Madame Bovary*), lorsqu'un auteur laisse une contradiction apparente entre ses présupposés esthétiques et la réalité de ses écrits (Zola et le naturalisme), lorsqu'un auteur joue du roman à clef avec des figures qui furent célèbres un temps mais qui sont désormais oubliées, lorsque cet auteur se fait en outre attaquer en diffamation (à nouveau Lorrain). La question se pose plus fortement encore à propos de littérature décadente et d'auteurs qu'on classe parmi les *minores*, car ces auteurs ont été oubliés, longtemps ignorés, puis ramenés à la lumière par un lecteur « compétent ». Or on pourrait douter du bien-fondé de ce mouvement de résurgence d'œuvres dont certains défauts pourraient être immédiatement analysés comme la source de leur oubli. L'envie de légitimer la réapparition du nom de Rachilde dans le panorama littéraire par le biais d'une analyse résolument féministe de son œuvre serait une vision tronquée si l'on tient compte de ce simple fait qu'en 1928 elle écrit un pamphlet intitulé *Pourquoi je ne suis pas féministe*<sup>618</sup>. L'envie de discuter les ambiguïtés dans les écrits de Rachilde peut par contre offrir une occasion de penser le féminisme à partir de son histoire, de ses erreurs et de ses progrès. On peut à la fois constater l'échec relatif d'un projet et se laisser séduire par une écriture et un personnage au caractère inédit. Il faut en outre insister sur l'important : la qualité d'écriture de *Monsieur Vénus* justifie qu'on s'y intéresse et le lecteur y trouvera l'une des belles réussites de la littérature décadente.

## 2. L'écriture *pharmakon* : à propos d'une chronique de Jean Lorrain jugée en correctionnelle pour outrage aux mœurs

Il [Jean Lorrain] a passé deux années à Paris, — Paris dont il s'est dégoûté en même temps qu'il prenait le Droit en horreur. Il a abandonné Dalloz et toute sa séquelle.<sup>619</sup>

Le 28 décembre 1891 paraît dans *L'Écho de Paris* une chronique de Jean Lorrain intitulée « Autour de ces dames : une vieille histoire<sup>620</sup> », qui évoque à la fois le lesbianisme et l'infanticide. Il s'agit d'une chronique « à clef » dans laquelle un lecteur averti reconnaît

<sup>618</sup> Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris, Éditions de France, 1928.

<sup>619</sup> Extrait de l'introduction de Georges Normandy à Jean Lorrain, *Des belles et des bêtes*, Paris, La renaissance du livre, coll. « in extenso », s.d.

<sup>620</sup> La chronique sera rééditée deux fois dans des recueils posthumes : *Du temps que les bêtes parlaient. Portraits littéraires et mondains*, Paris, Editions du Courrier français, s.d., p. 107-115 [Préface de Paul Adam] et *Des belles et des bêtes*, *op. cit.*, p. 61-63.

sans peine la fille du duc de Morny, lesbienne notoire et scandaleuse, sous les traits de Mizy. Au-delà de la question de « l’outrage aux bonnes mœurs », chef d’inculpation invoqué pour un procès en correctionnelle, l’allusion à une personnalité réelle (qu’il y ait diffamation ou non) joue vraisemblablement comme un facteur aggravant. Considérant le flou juridique autour de la définition de « l’outrage aux mœurs » il y aurait tout loisir d’analyser les manipulations alors exercées par les institutions – et la question sera soulevée –, mais ce qui nous intéresse encore davantage, c’est le jeu de l’écrivain sur les possibilités et les limites d’une éthique littéraire que l’esthétique conditionne. Les auteurs décadents accordent en effet une grande importance au travail formel, la morale étant inféodée aux qualités de style. En cette fin de XIX<sup>ème</sup> siècle une inquiétude sur le pouvoir corrupteur et manipulateur de la littérature est systématiquement émise par les garants de la norme sociale ; depuis le procès Flaubert et l’argument du *pharmakon* évoqué par Maître Pinard dans sa plaidoirie<sup>621</sup>, d’une écriture à la fois mal et remède, une fragilité est régulièrement associée à la dimension *esthésique* de la réception, c’est-à-dire la gestion émotionnelle du lecteur, son rapport à la fiction, sa capacité à appréhender le simulacre. Ce n’est pas tant le sujet en soi, que la manière de le traiter, qui pose problème. Les liges de moralité s’organisent autour d’une vigilance quant aux risques spécifiques à la littérature et produisent à l’occasion des manuels exemplaires de la vertu et du goût, les deux termes étant liés : le 30 mars 1876 un concours de littérature morale à l’initiative d’Alexandre Lombard récompense *Les Mauvaises lectures* de Paul Vallotton<sup>622</sup>. En 1894, lors du dépôt du projet de loi sur la prostitution et les outrages aux bonnes mœurs, Bérenger donne un aperçu édifiant des préoccupations morales de la société :

Les mauvaises mœurs avilissent les caractères, dégradent l’esprit, abaissent le niveau intellectuel et moral d’un peuple. Elles sont le dissolvant le plus funeste de la famille, l’agent le plus actif des situations irrégulières, des naissances irrégulières, des naissances illégitimes, des existences sans travail et sans règle, principal aliment de la criminalité. Si, par exemple, elles arrivent à la longue à pénétrer les couches profondes et saines où circule la sève même du peuple, elles risquent de l’atteindre dans sa virilité, dans son activité, dans sa santé même et jusque dans les sources de sa fécondité. C’est par la ruine des mœurs qu’ont commencé la plupart des décadences.<sup>623</sup>

---

<sup>621</sup> « Je dis, messieurs, que des détails lascifs ne peuvent pas être couverts par une conclusion morale [...]. Ce serait placer le poison à la portée de tous et le remède à la portée d’un bien petit nombre, s’il y avait un remède » (Gustave Flaubert, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1951, p. 631).

<sup>622</sup> Paul Vallotton, *Les mauvaises lectures*, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1877.

<sup>623</sup> René Bérenger, *Journal officiel. Documents parlementaires. Sénat*, annexe n° 881, p. 122, cité par Gisèle Sapiro, *La responsabilité de l’écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>ème</sup>- XXI<sup>ème</sup> siècles)*, Paris, Seuil, 2011, p. 382.

Se conjuguent les craintes d'un appauvrissement intellectuel, de la dépopulation (notamment depuis la guerre de 1870) et d'une irrégularité des naissances, d'une difficulté à les contrôler, autant d'indices visibles d'un affaïssement de la morale du peuple (qui passe aussi bien par le psychologique que par le physiologique), qui s'interprète comme un retour, bien prévisible puisque fruit d'une conception cyclique du temps, de la Décadence. La Décadence commence par l'improductivité sexuelle, par l'oisiveté. Elle se transmet des plus riches, négligeant leurs responsabilités, au peuple-enfant qui est au centre du dispositif de contrôle du sexe. Et de la chute de l'empire romain à celle du Paris fin-de-siècle, il n'y a qu'un pas. Or, Jean Lorrain est bien loin de soutenir l'effort national pour la fécondité, plus intéressé à exposer les curiosités des représentants du « vice stérile », parlant régulièrement de l'homosexualité, donc, en suggérant à mots couverts son propre cas, il force le trait dans les descriptions, cherche à rendre le trouble érotique soulevé par ces comportements dits « anormaux ». Certes, on peut trouver ces tentatives bien timorées, ce que relevait Paul Masson avec humour et morgue – « Nul ne s'entend comme Jean Lorrain à faire de grands gestes pour nous révéler en fin de compte de tout petits vices presque aussi anciens que le déluge. Une tapette dans un verre d'eau<sup>624</sup> » –, mais, elles sont à lire dans une stratégie esthétique globale. On ne peut mesurer la portée transgressive des textes de Jean Lorrain sans tenir compte d'un ensemble de positions éthiques souvent complexes. Sa double compétence d'écrivain-journaliste est la source d'une pratique ambivalente, entre le rôle d'auteur sérieux et celui de « chroniqueur de la belle époque », ambivalence dont Lorrain joue pour outrepasser, sous couvert d'une célébrité grandissante, les limites imposées par la loi.

## ***2.1 — Une pétition de principe : la morale de l'art, c'est le style***

Deux mois à peine avant la sortie de la chronique à l'origine du procès, Anatole France analysait non sans justesse le style de l'auteur dans un compte rendu de *Sonyeuse, Soirs de Paris, Soirs de province*, paru en 1891 chez Charpentier. Il y décrivait, avec ferveur, une pratique poétique d'obédience parnassienne mâtinée de préraphaélisme (le courant pictural parcourt nombre des textes de Jean Lorrain) et de mysticisme (vision de la religion dont les

---

<sup>624</sup> Paul Masson, « Regards littéraires d'un Yoghi », *La Plume*, 1<sup>er</sup> mai 1895.



décadents perçoivent les accents sensuels<sup>625</sup>), pratique si chère à Lorrain qu'elle imprègne véritablement sa prose. Son écriture, tenant de la prose poétique, signale une recherche particulière de l'ordre de la *suggestion* qui serait propre à éveiller des sensations encore inconnues du lecteur, moins tournée vers une efficacité de la narration que vers celle de la description, volontairement évocatrice et sulfureuse, ce qui ne laisse pas d'inquiéter. En effet, de plus en plus nettement au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle, à mesure, semble-t-il, que le nombre de lecteurs et de lectrices augmente, la question de l'influence nocive du livre est au centre des préoccupations. L'éducation est un enjeu de taille et certains moralistes se donnent pour mission d'expurger la littérature française des mauvais exemples :

Nous voici donc en présence de deux ennemis des mœurs : d'une part l'ignorance, de l'autre, les mauvaises lectures. Nécessité de l'instruction pour la moralisation de masse, danger de la diffusion de la lumière par l'emploi d'œuvres littéraires immorales ou irréligieuses, telle est la difficulté que le philanthrope devra étudier et chercher à résoudre<sup>626</sup>

Cette « moralisation de masse » se concrétise par exemple dans un arrêt de 1879 créant une commission chargée du contrôle des ouvrages destinés aux écoles publiques et aux bibliothèques. Très loin de ces préoccupations éducatives, la littérature décadente se caractérise bien plus par un individualisme<sup>627</sup> affirmé dans un langage recherché confinant à l'hermétisme. On peut alors légitimement se demander en quoi une littérature d'esthète s'adressant visiblement à l'élite peut représenter une menace pour le peuple. Eugène de Budé donne un semblant d'explication en observant que la dégradation des mœurs vient des élites et se transmet verticalement à tous les niveaux de la pyramide sociale :

Les mœurs des classes aisées ont perdu en Europe, et plus spécialement en France, la dignité, le sérieux et la simplicité ; les classes inférieures ont été affectées de la contagion du mal par l'exemple.<sup>628</sup>

---

<sup>625</sup> Anatole France souligne cette dimension dans le compte rendu : « Ils décrivaient [les mystiques] toutes sortes de déviations ingénieuses des sens et diverses dépravations morales tout à fait merveilleuses. Leur charme était d'être écrits avec une parfaite sincérité et dans un esprit d'édification qui ne fait point de doute. Ils n'en remuaient que mieux le fond le plus mystérieux de la nature humaine », (« La vie littéraire – Jean Lorrain. *Sonyeuse, Soirs de Paris, Soirs de province* », *Le Temps*, Dimanche 1<sup>er</sup> novembre 1891, n° 11123, p. 3.

<sup>626</sup> Eugène de Budé, *Du danger des mauvais livres et des moyens d'y remédier*, Paris, Sandoz et Thuillier, 1883, p. 13.

<sup>627</sup> En 1888, Maurice Barrès faisait paraître chez Lemerre *Sous l'œil des barbares*, premier volet d'un triptyque significativement intitulée « Le Culte du Moi » s'achevant en 1891 avec *Le Jardin de Bérénice*.

<sup>628</sup> Eugène de Budé, *op. cit.*, p. 10-11.

Si dans ses principes esthétiques la Décadence recherche la manifestation inouïe d'une ipséité de l'artiste ou encore un langage symbolique s'éloignant du réalisme – « J'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit*<sup>629</sup> » –, les conséquences éthiques deviennent problématiques du fait d'une indifférence avouée à l'égard du sens commun. Partant, l'expression de la sexualité dans ces textes penche naturellement du côté du hors-norme, comblant la soif d'originalité, travaillé par une langue à la séduction insidieuse, allant du raffinement des tournures de phrases au solécisme, de la préciosité au barbarisme, usant de toutes les possibilités, pourvu qu'elles soient à même de suggérer la *chose* au prisme de l'*effet*. La réalité du corps est oblitérée par une mise en scène le plus souvent morbide ou déliquescence tandis que le désir devient cérébral et livresque, attitude dont on trouve un bel exemple dans une lettre de Lorrain supposée datée de 1885 et adressée à Maurice Barrès :

Au fond il y a bien peu d'idéal dans un baiser, au fond c'est affreux de coucher deux, ce qu'il faut de lavage après, l'odeur de cet être m'est restée dans la peau, cette lettre doit empoisonner. Le rêve serait une masturbation par une main d'automate gantée de peau d'Espagne en respirant un bouquet d'œillets poivrés, j'irai jusqu'à une prune ou deux framboises dans la bouche pour donner l'illusion du baiser et quel baiser !<sup>630</sup>

Il ne s'agit donc pas d'exprimer la sexualité dans les termes d'une économie de la reproduction, ni même du plaisir, mais d'explorer la variété instable des désirs. L'écriture est l'occasion d'une transformation de la réalité jugée décevante du baiser en joyeuse illusion d'artiste : la mécanique du plaisir en passe par l'automate remplaçant heureusement l'imperfection de la chair, par le toucher de la peau d'Espagne plus touchante qu'une vraie peau, par l'odeur de fleur oblitérant l'odeur gênante de la sueur, par le goût des fruits rouges couvrant celle de l'haleine. En tout point le délire imaginaire<sup>631</sup> est une fausseté préférable à

---

<sup>629</sup> Stéphane Mallarmé, Lettre à Henri Cazalis, 30 octobre 1864, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », p. 663.

<sup>630</sup> Jean Lorrain. *Correspondances*, Jean de Palacio (éd.), Paris, Honoré Champion, 2006, p. 40.

<sup>631</sup> Insistons sur le fait que l'allure esthétisée de la missive euphémise l'acte vénérien tout en faisant montre d'un sensualisme provoquant. Lorrain joue sur une excitabilité qu'on retrouvera dans le contexte fictionnel. L'odeur de la peau d'Espagne, par exemple, est loin d'être innocente ; suffisamment remarquable en tout cas pour qu'Havelock Ellis la mentionne dans le chapitre consacré à l'odorat des *Études de psychologie sexuelle* : « Nous pouvons citer la "peau d'Espagne" comme un parfum compliqué et très excitant ; il est souvent l'odeur favorite de personnes sensuelles, et doit une grande partie de sa force à la présence des odeurs animales sexuelles du musc et de la civette. Ce parfum se fait avec une peau de chamois trempée dans de l'essence de fleur d'oranger, de rose, de santal, de lavande, de verveine, de bergamote, de clous de girofle et de cannelle, puis enduite de civette et de musc. On dit parfois, et probablement avec quelque raison, que la peau d'Espagne est de tous les parfums celui qui s'approche le plus de l'odeur de la peau féminine ; il semble toutefois que ce parfum rappelle en même temps l'odeur du cuir. » (*Études de psychologie sexuelle, La Sélection Sexuelle chez l'Homme. Toucher – Odorat – Oûie – Vision*, t. IV, Paris, Mercure de France, 1934, p. 169).

la réalité empoisonnante. Dans la chronique, les baisers des lesbiennes s’animalisent et se mêlent à l’animation (anormale à Veules où se déroule l’intrigue) d’un carnaval burlesque :

Et le soir même, mes amis ! Quel spectacle, quelle noce ! Le couvert mis dehors, sur la terrasse, en plein air ; les jardins de Veules, ravagés, avaient fourni les fleurs, l’hôtel des Bains le dîner, tout de champagne et de coquillages, et, dame ! ... des cris, des refrains de café-concert et des rires chatouillés, et des bouffées de tabac et des baisers, une vraie fricassée de museaux et de cigarettes.<sup>632</sup>

Le mouvement s’emballe dans une juxtaposition paratactique de phrases nominales tout juste jointes par l’accumulation d’un « et » coordonnant l’ensemble. Si bien qu’on oublierait presque le caractère douteux (du moins à l’époque) du sujet. Les ressources formelles semblent laisser oublier la subversion que le choix du sujet impliquait de prime abord. Ce qu’Anatole France ne manquait pas de souligner dans sa critique :

L’élégance native de sa manière lui [Lorrain] permet de traiter les sujets les plus scabreux, et c’est une facilité dont il abuse parfois. Il dit avec grâce ce qu’il ne faut pas dire et je laisse à décider aux casuistes s’il n’en est pas plus coupable.<sup>633</sup>

La capacité de la forme à laisser oublier le fond est effectivement un défi éthique lancé à la casuistique juridique – le double sens de *casuistique*, dénotant à la fois le cas de conscience et une subtilité excessive pouvant passer pour malhonnête, jouant peut-être ici à plein –, qui, nous le percevons immédiatement, sera bien en peine de décrypter l’intention d’un auteur uniquement intéressé par le langage, et de quantifier l’influence sur le lecteur. Le style décadent peut alors être analysé comme une circonstance aggravante, d’autant qu’au même moment les littéraires en usent comme d’un garde-fou, défendant bec et ongle une vision de la moralité des œuvres d’art assimilable à l’esthétique, immanente pour ainsi dire, ce que Jean Lorrain résume d’une formule lapidaire autant que provocatrice : « Il n’y a rien de malsain en art. – Ça c’est une théorie<sup>634</sup>. » C’est donc, après Baudelaire, la mise en œuvre d’une éthique rompant avec la tradition platonicienne qui laissait étroitement dépendre la beauté du bien et du vrai. Désormais, sur le modèle du saut ontologique<sup>635</sup>, l’ordre des termes

---

<sup>632</sup> Jean Lorrain, « Autour de ces dames – Une vieille histoire », *L’Écho de Paris*, n° 2779, lundi 28 décembre 1891.

<sup>633</sup> Anatole France, *art. cit.*

<sup>634</sup> Jean Lorrain, *Madame Baringhel*, Paris, Fayard, 1899, p. 25.

<sup>635</sup> Marc-Mathieu Münch définit le saut ontologique ainsi : « [...] le fait d’entrer dans le royaume du beau nous ferait bondir au-dessus de celui du mal, sans contact avec lui. Le paradis du beau serait en quelque sorte au-dessus de l’enfer du mal, sans contact avec lui. Alors, la question éthique, ou bien est résolue, ou bien ne se pose plus. Cette thèse ressemble à celle de l’art pour l’Absolu parce qu’elle considère que, finalement, le beau étant

s'inverse et on suppose que le bien et le vrai découlent naturellement de la beauté. La responsabilité de l'écrivain ne se signale plus que par une attention accrue à l'art d'écrire (le sacerdoce) qui rend *a priori* caduque la question de la morale. Ainsi Zola, naturalisme oblige, escamote le troisième terme de l'équation que serait le « bien » lorsqu'il écrit : « On est très coupable quand on écrit mal ; en littérature, il n'y a que ce crime qui tombe sous mes sens, je ne vois pas où l'on peut mettre la morale lorsqu'on prétend la mettre ailleurs. Une phrase bien faite est une bonne action<sup>636</sup>. » Idée qui sera exactement reprise dans la plaidoirie de Félix Décori pour la défense de Jean Lorrain et du journal dans l'affaire Morny :

Il n'y a à mon avis, messieurs, qu'un unique criterium de la moralité : c'est l'art. Toute œuvre d'art est chaste ; toute œuvre grossière est obscène.<sup>637</sup>

Mais qu'en est-il du souci de vérité, que Zola défendait encore dans les théories du naturalisme, s'agissant d'un mouvement uniquement préoccupé par l'art et le beau – où le langage est toute la matière, si bien qu'une question cruciale se pose, « Est-ce l'invention de la langue qui fait la Décadence, ou l'inverse ?<sup>638</sup> » –, s'agissant en outre d'une préoccupation si aiguë que le langage se dérobe parfois, se délite, par manque de fond ? S'il ne reste que l'art, et donc, que l'artificiel, le rapport à la vérité vacille. Il faut alors se tourner vers les théories esthétiques d'Oscar Wilde, évoquées notamment dans *The Decay of Lying*<sup>639</sup>, définissant le mensonge artistique (dont la tendance à périlcliter signale la vraie décadence aux yeux de l'auteur) comme une heureuse manipulation préférable à la vérité. Le pouvoir de la fiction est revalorisé dans l'étroitesse du lien tissé entre fable et affabulation, et plus loin encore, la faconde naturelle à l'écrivain est décrite comme le seul bien des sociétés :

Whatever was his name or race, he certainly was the true founder of social intercourse. For the aim of the liar is simply to charm, to delight, to give pleasure.<sup>640</sup>

---

divin, il ne peut être mauvais ; mais elle en diffère par la virulence avec laquelle elle dit que l'œuvre d'art n'a pas à se préoccuper de morale, ou même qu'elle peut s'occuper d'immoralité », (Marc-Mathieu Münch, « La Promotion de l'esthétique au rang d'éthique », dans Eléonore Roy-Reverzy, Gisèle Séginger (dir.), *Éthique et littérature, XIX<sup>ème</sup> - XX<sup>ème</sup> siècles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 30.

<sup>636</sup> Émile Zola, « La littérature obscène » dans *Le roman expérimental* [cinquième édition], Paris, Charpentier, 1881, p. 364.

<sup>637</sup> Félix Décori, « Notre procès d'hier », *l'Écho de Paris*, vendredi 5 février 1892, n° 2818.

<sup>638</sup> Jean de Palacio, *La Décadence. Le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Essais », p. 61.

<sup>639</sup> Oscar Wilde, *The Decay of Lying* dans *Oscar Wilde. The Major Works*, Oxford, Oxford University Press, p. 215-239.

<sup>640</sup> *Ibid.* p. 227. « Qu'ils aient été son nom et sa race, il fut certainement le vrai fondateur des relations sociales. Car le but du menteur est simplement de charmer, d'enchanter, de donner du plaisir », (Oscar Wilde, *Le Déclin du Mensonge*, Paris, Éditions Allia, 2003, p. 40.

Le mensonge est source d'un plaisir plus fondamental que la vérité. Il est ce maquillage de la vérité qui la magnifie. Il existe un lien intime entre manipulation et écriture sous l'espèce du mensonge vu comme art de l'affabulation, par quoi l'imagination du lecteur est éveillée. Cependant cette manipulation d'art se présente au lecteur telle un *pharmakon*, terme platonicien désignant une substance à la fois poison et remède, agissant de manière non-quantifiable :

Le pouvoir indéterminé des livres est incalculable. Il est indéterminé précisément parce que le même livre, la même page peut avoir des effets totalement disparates sur ses lecteurs. Il peut exalter ou avilir ; séduire ou rebuter ; appeler à la vertu ou à la barbarie, magnifier la sensibilité ou la banaliser. De façon on ne peut plus déconcertante, il peut faire les deux, presque au même moment, dans un élan de réponse si complexe, si rapide dans son alternance et si hybride qu'aucune herméneutique, aucune psychologie ne peut prédire ni ne peut calculer sa force.<sup>641</sup>

## 2.2 — *Le dilettantisme et le vice de forme*

Sur ce principe d'un rapport étroit entre le fond et la forme garantissant la moralité d'une œuvre nous sommes tentés d'acquiescer à l'éloge qu'Octave Uzanne fait de son ami Jean Lorrain quelques années après sa mort. Au moment où l'auteur déconsidéré par ses contemporains est en passe d'être oublié, la tentative de réhabilitation semble louable :

Son œuvre apparaît un peu désordonnée comme le fut sa vie, assoiffée de couleur, de mouvement, de variété, mais ce fut toujours le bon pèlerin vers la Mecque des religions de la bonté humaine pitoyable et largement compréhensive, le parfait *right man* dans les mœurs littéraires de notre temps, il nous plaît certes d'y insister. L'honnêteté ne saurait en effet demeurer confinée dans les questions de relations, de goûts, d'appétits ou de sexualité qui ne peuvent ici nous intéresser. Elle réside dans la valeur professionnelle et la conscience de disposer honorablement de cette hautaine valeur dans l'exercice de son art.<sup>642</sup>

Cependant, le « parfait *right man* » en question ne se prive pas d'écorner gravement son prestige littéraire en empruntant des chemins tortueux. La haute opinion qu'il a de la littérature et sa volonté de s'y consacrer pleinement, sont sans cesse concurrencées par ses activités de chroniqueur qui lui assurent ses revenus ; « Je suis obligé de trafiquer de ma

---

<sup>641</sup> George Steiner, *Ceux qui brûlent les livres*, Paris, L'Herne, coll. « Carnets », 2008, p. 7.

<sup>642</sup> Octave Uzanne, *Jean Lorrain. L'artiste, l'ami, souvenirs intimes, lettres inédites*, Paris, E. Champion, coll. « Les amis d'Edouard », 1913, p. 27-28.

plume ! Je suis un vil commerçant. La littérature est un trop grand luxe pour moi, un état de sainteté où je ne puis prétendre<sup>643</sup> », nous dit-il. Les remords exprimés un jour sont pourtant oubliés le lendemain : un besoin constant d'argent conduit Jean Lorrain à pragmatiquement considérer qu'une certaine dose d'immoralité est à-même d'attirer les lecteurs, ce qui lui fait dire au même Uzanne dans une lettre datée du 19 mars 1887 qu'« [e]n littérature, il n'est qu'un seul outrage : le silence ». Partant, et tant pis pour la poésie, tous les moyens sont bons pour faire parler de soi. Le 13 juillet 1891, quelques mois avant l'affaire Morny, un article intitulé « La Robe mauve » lui aussi paru dans *L'Écho de Paris* se signale par un décalque un peu voyant d'*Enfance III* d'Arthur Rimbaud<sup>644</sup>. Le fait, si tôt dans la carrière de l'écrivain, est à souligner comme une mauvaise habitude qui se confirmera dans le temps, puisque le 10 août 1895 Rimbaud est à nouveau pillé – le plagiat est caractérisé cette fois – dans une chronique titrée « Paris aux champs. École buissonnière », reprenant plusieurs fragments d'*Après le Déluge*, *Départ*, etc. sous le pseudonyme<sup>645</sup> comique de Raitif de la bretonne, et à la fin de laquelle on peut, ironie des circonstances, apercevoir la mention « reproduction interdite<sup>646</sup> ». Ce second plagiat, qui contrairement au premier n'est pas resté inaperçu<sup>647</sup>, est à l'origine d'un petit scandale à l'époque qui met en exergue l'ambiguïté de la posture de l'écrivain et son inconscience<sup>648</sup>. La question de l'intégrité de son écriture se pose gravement : si la règle juridique fondamentale consistant à assimiler l'œuvre à son auteur, règle qui, depuis la convention de Berne de 1886, fonde la propriété littéraire telle que nous la connaissons encore aujourd'hui, n'est pas respectée, l'argument de la morale du style est du même coup

<sup>643</sup> Jean Lorrain cité par Louis Bertrand, « Mes souvenirs de la Riviera où Jean Lorrain reparaît inopinément », *Candide*, 8 octobre 1931.

<sup>644</sup> Sur cette question, voir Louis Forestier, « Arthur Rimbaud et Jean Lorrain : à propos d'un plagiat », *De l'ordre et de l'aventure*, Neuchâtel, Baconnière, 1985, p. 33-41. Malgré le titre de l'article, Louis Forestier considère qu'il s'agit plus d'un démarquage que d'un plagiat : le texte de Rimbaud est entièrement digéré et réécrit par Lorrain.

<sup>645</sup> Notons au passage une étymologie intéressante : « *Pseudos*, en grec, peut signifier le mensonge aussi bien que la fausseté, la ruse ou l'erreur, la tromperie, la fraude autant que l'invention poétique [...] » (Jacques Derrida, *Histoire du mensonge. Prolégomènes*, Paris, L'Herne, coll. « Carnets », 2005, p. 11).

<sup>646</sup> André Guyaux, « Jean Lorrain et les *Illuminations* : la citation clandestine », Strasbourg, *Travaux de Linguistique et de Littérature*, t. XXIV, 1986, p. 93-107.

<sup>647</sup> Mais si d'aventure le larcin avait échappé à un lecteur peu au courant, ce dernier avait tout loisir de consulter la réédition de la chronique que Lorrain, décidément peu prudent, avait incluse au recueil *Buveurs d'âmes* paru chez Charpentier & Fasquelle en 1893...

<sup>648</sup> Hector Fleischmann atteste d'une haine qu'attise une telle posture lorsqu'il écrit dans son court (tant par la taille que par le contenu) pamphlet : « Ses plagiats sont encore dans toutes les mémoires. Le peu d'habileté qu'il y mit est encore un argument en ma faveur quand je prétends M. Lorrain un inconscient », Hector Fleischmann, *Le massacre d'une amazone. Quelques plagiats de M. Jean Lorrain*, Paris, Genonceaux & C<sup>ie</sup>, 1904, p. 23 ; puis, plus loin, non sans virulence : « Les bagues curieuses et les cheveux longs ne suffisent pas à donner une originalité à un auteur. Il faut chasser l'air infectieux qui règne dans ces lieux malpropres. Quand nous auront expurgé les grands contaminés du genre de M. Lorrain-Duval, nous donnerons le coup de balai salutaire parmi les autres claquepatins », *ibid.*, p. 28.

compromis. André Guyaux insiste en outre, dans le cas précis, sur la qualité moindre de la chronique lorrainienne qui pâtit de l'utilisation d'un matériau langagier, la poésie, maladroitement inclus à la prose et se révélant comme un collage grossier : « L'étirement du général, quasi abstrait, vers un particulier désespérément concret produit un résultat incohérent<sup>649</sup> ». Si le crime est de mal écrire, nul doute qu'en l'occurrence Lorrain est bien coupable... Mais puisque la plus grande partie de sa production est d'une qualité indiscutable, l'existence de cette chronique soulève une interrogation de portée générale sur le peu d'intérêt que Lorrain porte à l'Œuvre, vue comme un ensemble de textes destinés à la postérité, tout pris qu'il est dans l'actualité (c'est dire encore le court terme) de la chronique, qui conduit à des assemblages textuels parfois maladroits – « Que serait ce texte, avec les guillemets requis ? Sa seule densité, c'est cette désinvolture de la contre-citation<sup>650</sup> ».

Jean Lorrain est d'une désinvolture incontestable, mais justement, dans le contexte décadent où le ton, venu d'une crainte de la chute, est volontiers pessimiste, l'ironie, la blague, le mauvais goût témoignent d'un désintéret assumé pour l'esprit de sérieux qui mérite qu'on s'y arrête. Jean Lorrain suit à la lettre l'adage de Baudelaire qui dans les *Fusées* note que « [c]e qu'il y a d'enivrant dans le mauvais goût, c'est le plaisir aristocratique de déplaire<sup>651</sup> ». Ici se loge l'impureté de son style qui fait aussi sa pâte, et certaines désinvoltures sont heureuses. La collusion des registres dans « Autour de ces dames » hache la ligne mélodique, tout y sonne faux, à l'unisson (si l'on peut dire) de cette scie chantée par les lesbiennes passablement ivres – « Emile / Emile est un gaillard habile ; / Il met toujours dans le mille / Emile !<sup>652</sup> » –, chanson de circonstance puisque l'une d'elles est enceinte... Ainsi, entend-on la voix canaille au laconisme étudié de la marquise, tout en aphérèses, apocopes et asyndètes : « – Combien, pour huit jours, vot' bicoque ? – Ma bicoque ; mais, madame, – Faites pas tention, parle comme ça, manière à moi ; oui, combien par jour ? paierai ce qu'on voudra ?<sup>653</sup> » Puis la plus grande part du récit est relatée par une paysanne de Veules dont le langage archaïque amène un effet drolatique et naïf inattendu, contrastant avec la crudité des situations décrites, accentuant dans un même temps l'aspect tragique des événements. L'accouchement ainsi relaté est à peu près comparable à une scène de crime :

---

<sup>649</sup> André Guyaux, *art. cit.*, p. 98.

<sup>650</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>651</sup> Charles Baudelaire, *Fusées* dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1975, p. 661.

<sup>652</sup> Jean Lorrain, « Autour de ces dames – Une vieille histoire », *art. cit.*

<sup>653</sup> *Ibid.*

Quand tout d'un coup, dans la chambre d'à côté, un cri, mais comme un cri de bête qu'on tue : le sang ne m'en a fait qu'un tour [...].

Le lit était plein de sang et rouge, qu'on aurait dit qu'on venait de saigner un veau, et dans tout ce rouge, la jolie dame accouchée, toute blanche, comme évanouie ... Auprès d'elle, la mère, qui tenait dans un drap l'enfant nouveau-né, le poulot.<sup>654</sup>

Le choix d'une écriture contrastée, faite de registres de langue disparates, est constitutive du style de Décadence (dont la rareté est satisfaite tant par le néologisme que par la saveur d'un mot d'argot<sup>655</sup>) ce qui en revanche distingue la chronique du reste de la production décadente est l'attention particulière au registre familier qui l'éloigne des préciosités inhérentes au fameux « style artiste » qualifiant l'écriture, érigée en modèle, des Goncourt. Le résultat étant qu'à la lecture, l'effet déréalisant du raffinement stylistique (présent en traces à certains endroits) est doublé par un effet réaliste, vraisemblable, inhabituel. Nous sommes donc loin des décompositions attendues constituant l'essentiel de la palette en nuances déliquescentes qu'on associe d'ordinaire à Lorrain :

Toutes les âmes qu'il se plaît à analyser ne sont pas des âmes troublées, non : elles sont décomposées, et, dans leur nécropsie, Jean Lorrain a trouvé ces tons mornes, ces verts pourris, ces jaunes liquéfiés, ces roses purulents dont il peint ses tableaux.<sup>656</sup>

On perçoit d'emblée que la Décadence, fruit d'une décomposition plus que d'une composition, sans cesse mise en scène par ceux qui s'en sont faits les chantres, est protéiforme et fondamentalement rétive aux définitions. Tout y est miroir aux alouettes, à commencer par l'idée qu'ont eue ces auteurs de reprendre ironiquement le terme péjoratif de « décadent », dont on les avait affublés dans une intention nettement critique pour en renverser la valeur<sup>657</sup>. Choix qui témoigne d'un dilettantisme fondamental de la Décadence, complexe, une valeur sans valeur où tout peut toujours être renversé en son contraire, l'expérience réitérée de la subversion. Car la subversion est peut-être finalement moins

---

<sup>654</sup> *Ibid.*

<sup>655</sup> Voir à ce propos Marcel Schwob, Georges Guieysse, *Étude sur l'argot français*, Paris, Imprimerie nationale, 1889.

<sup>656</sup> Bernard Lazare, *Figures contemporaines. Ceux d'aujourd'hui, ceux de demain*, Paris, Perrin et C<sup>ie</sup>, 1895, p. 39-40.

<sup>657</sup> Tentative de renversement parfois mal comprise par les contemporains. Catulle Mendès, dans le panorama qu'il dresse des poètes de son temps, s'afflige de l'existence du terme : « Tout de suite écartons cette dénomination absurde : les Décadents. Imaginée on ne sait plus par qui, – car les sots disparaissent vite, ne se remontrent que pour dire : je vous assure que ce n'est pas moi, – quelques jours acceptés, non sans un dandysme qu'ils regretteront bientôt, par deux ou trois poètes jeunes alors, cette épithète : décadent, est parfaitement stupide, n'a aucun sens, ne saurait avoir aucun sens » (Catulle Mendès, *Rapport à M. le ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts sur Le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Paris, Imprimerie nationale, 1902, p. 153).



opérante dans la lecture au premier degré des délectations moroses et des ambiances délétères omniprésentes dans les textes, que dans l'humour qui peut apparaître en seconde lecture, sous l'effet d'une outrance. La baudruche enflée d'un langage qui s'autoalimente peut soudain éclater, et, sans même parler des intertextualités, du pastiche et de la parodie, régulièrement à l'œuvre, révéler un palimpseste dans le texte qui pose un regard ironique sur lui-même. Cette superposition de différents plans d'interprétation peut agir de manière vexatoire sur le lecteur :

Le ludisme paraît d'une gratuité plus ou moins suspecte à celui qui, tout d'un coup, s'avise qu'il ne savait lire qu'à demi.<sup>658</sup>

Écrire pour jouer, c'est, au plan de la relation à l'autre, *jouer avec* le lecteur qui accepte un tel régime d'écriture : pour le stimuler, l'amener à coopérer, voire le transformer à son tour en scripteur. Mais un tel accord est rare, et le jeu avec les mots a généralement comme modalité subfonctionnelle seconde, ou, pourrait-on dire, comme face externe, une fonction satirique aussi indirecte que puissante. Écrire pour jouer, c'est *se jouer de* celui qui manque d'humour et refuse de jouer, de ce lecteur réfractaire dont le haussement d'épaule, à lui seul, trahit le dépit.<sup>659</sup>

Cet élément clef explique, semble-t-il, la condamnation de la chronique, soit qu'elle ait été (mal) lue, au premier degré, comme une atteinte à la morale, soit qu'elle ait été (bien) lue, au second degré, comme un jeu de mauvais goût. Qu'il soit fruit d'une incompréhension ou d'un manque d'humour, le désaccord entre la justice et la littérature est consommé. La posture de Lorrain qui n'hésite pas à clamer qu'« [u]n vice c'est un goût qu'on ne partage pas<sup>660</sup> », est jugée comme un vice intentionnel qu'on ne lui pardonne pas. La modernité décadente vient d'une manière très particulière de rire au moment le moins importun, partant, cette littérature vit en très mauvaise intelligence avec la morale :

En fait la littérature a toujours été une offense ou du moins une menace à la rectitude de la vie. Mais, par une illusion bien naturelle, chaque génération croit que la littérature, jusque là édifiante et pure, vient soudain de se corrompre, et cette erreur s'explique fort bien si l'on considère qu'un livre est dangereux seulement dans sa fraîche nouveauté et que les ouvrages anciens sont ou vénérés ou tout à fait oubliés.<sup>661</sup>

---

<sup>658</sup> Daniel Bilous, « Réc-rire, Du second degré en littérature », *Rires et sourires littéraires*, Nice, CRLP, n° 16, 1994, p. 234.

<sup>659</sup> *Ibid.*, p. 234-235.

<sup>660</sup> Octave Uzanne, *Jean Lorrain : l'artiste, l'ami, souvenirs intimes, lettres inédites, op. cit.* p. 29.

<sup>661</sup> Anatole France, *art. cit.*

L'une des stratégies habituelles de défense dans les procès pour outrage aux mœurs est de considérer le précédent littéraire, les œuvres (abusivement) considérées comme des « classiques » ayant déjà abordé les mêmes thèmes sans être inquiétées par la justice, comment peut-on interdire certains sujets ? Félix Décori utilise cet argument usé jusqu'à la corde (dont l'efficacité est douteuse) et ne manque pas d'hyperboles en invoquant l'exemple des grands auteurs :

Est-ce que le maître psychologue, le plus subtil analyste du cœur humain, le peintre le plus puissant, le plus parfait de l'humanité, Balzac, n'a pas écrit la *Fille aux yeux d'or* ? ne nous y a-t-il pas montré le vice lesbien conduisant au crime ? [...] Est-ce que celui que Baudelaire appelait le poète impeccable, le parfait magicien ès-lettres françaises, Théophile Gautier, n'a pas écrit *Mademoiselle de Maupin* ?<sup>662</sup>

Il est évident que la thématique du lesbianisme ne justifie pas à elle seule le procès, d'autant que, comme le remarque encore Félix Décori, le texte ne s'attarde pas spécifiquement sur une sensualité. Pourtant dans une lettre adressée à Oscar Méténier et datée du 4 février 1892, Lorrain considère, de manière assez peu lucide me semble-t-il, le lesbianisme comme la cause de son procès. Il écrit :

Mon cher ami, je suis condamné à 3 000 francs d'amende pour outrage aux bonnes mœurs... Défense de parler désormais de gougnotage ! ... Avoue que les innocents paient un peu pour les coupables... Qu'est-ce qu'*Autour de ces dames* auprès de *Madame la Boule*, etc. ? Mais ce n'est pas pour te faire un réquisitoire que je t'écris. Un nom de repris de justice pour outrage aux bonnes mœurs, ça vaut de l'argent et de la réclame : il faudrait pourtant voir Chelles pour *Très Russe*. C'est le moment. Moi je t'écris couché, brisé, attendant le médecin. Je devrais être encore dans le Midi, au soleil, mais la ligue des Pudiques m'a arraché de Nice et brisé ma convalescence.<sup>663</sup>

Outre le réflexe, devenu assez habituel en fin de siècle, d'anticiper les retombées médiatiques et financières d'un procès (moyen aussi d'éviter la déconvenue avec un certain panache), Lorrain souligne son incompréhension face à cette attaque. La question mérite d'être soulevée, car rien, en vérité, ne semble justifier de manière claire que cette chronique ait été traduite en justice plus qu'un autre texte. Les enjeux du procès doivent être cherchés ailleurs que dans le choix thématique et, outre le registre employé dont j'ai déjà parlé, plusieurs faits

---

<sup>662</sup> Félix Décori, *art. cit.*

<sup>663</sup> Lettre LXVII à Oscar Méténier, *Correspondance*, vol. 1., Paris, Baudinière, 1929, p. 144-145. *Madame la boule* est un ouvrage d'Oscar Méténier paru en 1890 chez Charpentier. Lorrain compare ce texte avec sa chronique en ignorant cependant, ironie du sort, que l'ouvrage sera poursuivi en correctionnelle en avril 1892 lors de sa reprise en feuilleton dans *La Lanterne*.

me semblent jouer en défaveur de Lorrain : l’ancrage dans le réel et la question de la diffamation, l’utilisation d’un réseau intertextuel et le support du journal.

### 2.3 — *Contenus de l’écriture pharmakon*

Il n’empêche que notre ami Claudius ait une assez belle âme d’empoisonneur, et d’empoisonneur pour le plaisir. C’est un Exili psychologique, les seuls Exilis que permette aujourd’hui le rouage des lois ; mais il a cela en sa faveur, qu’il opère surtout sur les gens déjà malades et n’achève, en somme, que des condamnés à mort.<sup>664</sup>

Marie de Brinvilliers, célèbre empoisonneuse dont les méfaits engagèrent Louis XIV à promulguer un édit réglementant le commerce des produits toxiques en 1680, bénéficia des connaissances en la matière de son amant Godin de Sainte-Croix, passionné d’alchimie, connaissances qu’il obtint lui-même du chimiste italien Exili, qu’il rencontra alors qu’il était emprisonné à la Bastille. Le poison passe de main en main et cette évocation d’un « Exili psychologique » qualifiant Claudius, l’un des personnages principaux de *Monsieur de Phocas*, est la transcription de cet empoisonnement, de nature toute langagière cette fois, d’une bouche mal intentionnée à un cerveau de faible constitution<sup>665</sup>. L’avantage en la circonstance étant de ne pouvoir être inquiété par la loi. Faut-il croire alors que Lorrain prend plaisir à jouer, sûr de son impunité, d’un potentiel corrupteur de son écriture ? La supposition est un peu forte ... et pourtant, nul doute qu’il percevait bien l’aspect provocateur de sa chronique et qu’il la publia en conscience, sachant qu’il risquait d’être inquiété par la Justice, et nous pouvons supposer qu’il la publia justement pour cette raison, par simple goût du risque. En effet, la chronique avait déjà été proposée à Edmond Magnier pour le journal *L’Événement* sous le titre « La Marquise Hérode<sup>666</sup> » et refusée par ce dernier en raison d’un scandale prévisible. Lorrain décrivait en ces termes son projet dans une lettre de 1887 :

---

<sup>664</sup> Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, Ollendorff, 1901, p. 214.

<sup>665</sup> Le poison est un motif récurrent dans la production de Jean Lorrain qui apparaît dès les titres : *Fards et poisons* (Paris, Ollendorff, 1903), *Pelléastres, le poison de la littérature. Crimes de Montmartre et d’ailleurs. Une aventure* (Paris, Albert Méricant, 1910), *La Ville empoisonnée. Pall-Mall Paris* (Paris, Jean Crès, 1936).

<sup>666</sup> Cet ancien titre fait référence à Hérode 1<sup>er</sup> le grand mentionné dans L’Évangile selon Matthieu. Ayant appris la naissance du Christ à Bethléem, Hérode fit tuer tous les enfants âgés de moins de deux ans de la ville. L’allusion à l’infanticide relaté dans la chronique est donc claire. La parution de la chronique dans *l’Écho de Paris* est accompagnée d’une citation des évangiles, rappelant l’épisode : « Alors Hérode, voyant que les Mages s’étaient joués de lui, entra dans une grande colère et envoya tuer, dans Bethléem et tous les pays d’alentour, tous les enfants mâles âgés de deux ans et au-dessous, selon le temps dont il s’était enquis auprès des Mages. »

De même l'histoire Belbeuf arrivée à Veules, il y a un an, et étouffée, l'accouchement de Rosa B ... et l'enfant qu'on a aidé un peu à mourir parce que c'était un *mâle*, avec un décor de Veules un peu plus vrai que la réclame Judith, en le rattachant aux courses de Dieppe, serait charmante.<sup>667</sup>

La raison pour laquelle cette histoire « charmante » – bel euphémisme –, destinée à s'inscrire dans la rubrique « Paris aux Champs » qu'il tient régulièrement dans le journal, n'a pas trouvé grâce aux yeux de Magnier est peut-être à chercher dans les principes exposés plus haut dans la lettre. Lorrain écrit :

J'aurais placé dans des décors de plage ou de villes d'eaux, exacts les décors, des anecdotes mondaines ou littéraires arrivées à de grandes personnalités et vécues [...].<sup>668</sup>

Outre l'exactitude des lieux dans lesquels on retrouve tout de même la trace mythique des hauts lieux du lesbianisme – Lorrain parle de « [...] deux ménages de tourterelles venus à petites journées de Paris-Mitylène [*sic*] à Veules en Lesbos<sup>669</sup> », puis note que « [l]a Manche elle-même [...] avait pris [...] un faux air de mer Ionienne<sup>670</sup> » –, c'est encore l'allusion transparente aux personnalités réelles qui pose problème – Mizy, le surnom de Mathilde de Morny, est connu du tout Paris et ne garantit pas l'anonymat. Étant donné les faits conjoints de lesbianisme et de d'infanticide imputés à Mathilde de Morny dans la chronique, il y a un grand risque de procès en diffamation, d'autant plus si l'on considère le statut social de cette dernière, fille du duc de Morny qui était ministre de Napoléon III. La diffamation est régie par la loi sur la liberté de la presse du 29 juillet 1881, qui en précise les enjeux dans l'article 29 :

Toute allégation ou imputation d'un fait qui porte atteinte à l'honneur ou à la considération de la personne ou du corps auquel le fait est imputé est une diffamation. La publication directe ou par voie de reproduction de cette allégation ou de cette imputation est punissable, même si elle est faite sous forme dubitative ou si elle vise une personne ou un corps non expressément nommés, mais dont l'identification est rendue possible par les termes des discours, cris, menaces, écrits ou imprimés, placards ou affiches incriminés. Toute expression outrageante, termes de mépris ou invective qui ne renferme l'imputation d'aucun fait est une injure.

---

<sup>667</sup> Jean Lorrain, *soixante-huit lettres à Edmond Magnier [1887-1890]*, Poitiers, Au Paréiasaure philatéliste, 1998, p. 8. Rosa B... désigne de manière transparente Rosa Bonheur (1822-1899) peintre et sculpteur notoirement homosexuelle. Elle est aussi connue pour avoir, la première, en 1852, demandé une « permission de travestissement » auprès des services de police pour porter le pantalon, prétextant de sa fréquentation des foires à bestiaux.

<sup>668</sup> *Ibid.*

<sup>669</sup> Jean Lorrain, « Autour de ces dames – Une vieille histoire », *art. cit.*

<sup>670</sup> *Ibid.*

L'identification est ici assurée, l'expression outrageante peut se constater dès les premières lignes de la chronique décrivant Mathilde de Morny dans les termes les moins flatteurs – « Cette pauvre Mizy, devenue depuis la *Méphistoféla* [sic] de Mendès<sup>671</sup>, n'était alors ni la morphinée ni la détraquée misérable, dont les demoiselles du bâtiment se disputent les agonisantes fantaisies et les quelques milliers de francs, dernière aumône laissée à un fantôme de femme par les créanciers et les hommes d'affaires, corbeaux acharnés sur un cadavre vivant<sup>672</sup> » –, et l'intention de nuire est indéniable. En effet, outre cette chronique de 1891, Mathilde de Morny est une des victimes favorites de Lorrain qui dévoile par bribes des faits anecdotiques imputés sans qu'on puisse en vérifier la véracité. La section « Drôles et seigneuses » du recueil de poésies intitulé *Modernités* regorge d'allusions qui sont reprises quasi textuellement dans la chronique. Ainsi de « Saut d'obstacle » où l'anecdote de « La petite marquise » (v. 3) aidant un peu la fausse couche – « “Eut-on jamais l'idée, à vingt ans d'accoucher ? / “Aussi j'ai travaillé rageusement, en folle / “Cheval et saut d'obstacle ... et je l'ai ... décroché<sup>673</sup> » (v. 12-14) – est mentionnée avec un degré de réalité supplémentaire :

Mizy n'était encore que la très inquiétante et très svelte jeune femme à tête impertinente de boy, au pétillant esprit de gavroche et dont les mots d'une jolie corruption cyniquement avouée et raffinée faisait long feu dans les boudoirs. C'était le « Eh bien ! Il m'embêtait ce môme, et je l'ai décroché » expliquant sommairement une fausse-couche survenue après un accident de cheval.<sup>674</sup>

Le changement de support du poème à la chronique institue le doute quant au caractère fictif de l'anecdote. Le genre de la chronique est problématique, le pacte établi avec le lecteur y est tout à fait incertain. Cependant, l'utilisation de la matière poétique dans ce contexte pourrait être lue également comme un opportunisme : contraint d'obtenir une certaine quantité de texte dans un temps limité, Lorrain a pu simplement profiter d'une matière antérieure touchant le même sujet, et prête à l'emploi. Cette hypothèse est probable puisque l'utilisation de citations en autoréférence se poursuit avec une parfaite coïncidence entre l'ordre des anecdotes évoquées dans la chronique et l'ordre des poèmes dans la section. Un vers de « Little boy », poème où Mizy entre habillée en homme dans un boudoir où elle provoque la réprobation des femmes et s'exclame « “Je suis de votre avis, mais qu'y faire, mesdames ? / “Le marquis

<sup>671</sup> Le roman de Catulle Mendès paru en 1880 dresse le portrait de Sophor d'Hermelinge, lesbienne morphinée et satanique, assimilée à Mizy par les contemporains.

<sup>672</sup> Jean Lorrain, « Autour de ces dames – Une vieille histoire », *art. cit.*

<sup>673</sup> Jean Lorrain, *Modernités*, Paris, Giraud & Cie, 1885, p. 79.

<sup>674</sup> Jean Lorrain, « Autour de ces dames – Une vieille histoire », *art. cit.*

m'aime telle, et n'a pour moi de flammes, / "Que les jours où je suis habillée en garçon"<sup>675</sup> » (v. 12-14) est exploité dans la chronique en devenant « Puis le : "Mon mari ne m'aime qu'en garçon", donné comme excuse à la manie des modes masculines définitivement adoptées [...]»<sup>676</sup>, tandis que le fragment « [...] le fameux "De quoi vous plaigniez-vous, je ne fais pas d'enfants", effrontément répondu, en présence même du commissaire, à l'infortuné marquis venant de faire enfoncer la porte d'un cabinet de restaurant sans pouvoir faire constater un légal adultère [...]»<sup>677</sup> est une paraphrase en prose des vers d'« Adultère !<sup>678</sup> » :

'Et maintenant, monsieur, constatez l'adultère'

La porte est enfoncée et dans le restaurant  
Obscur, aux volets clos, sentant l'ambre, attirant  
Comme une tiède alcôve, entre le commissaire

Le mari sur le seuil est resté, dévorant  
Sa honte, quand soudain une voix jeune et claire :  
"Constatez donc, monsieur" et, ne sachant que faire ;  
Le seigneur à l'écharpe hésite en admirant :  
Car, les cheveux défaits, les lèvres ingénues,  
Deux femmes aux yeux las, deux femmes demi-nues  
Causent, la coupe en main, sur un large divan.

Une sueur au front, l'homme a rugi.  
"Marquise !  
Elle, alors sur un ton d'impertinence exquise :

« De quoi vous plaigniez-vous, je ne fais pas d'enfants !

Le recueil *Modernité* n'est pas le seul texte en autoréférence qu'on peut trouver dans « Autour de ses dames ». Lorrain évoque une autre chronique intitulée « Madame Pygmalion<sup>679</sup> », parue dans *Le Courrier français* en 1887. Elle relate l'adoration de Mizy pour une statue de *Diane* d'Alexandre Falguière exposée au palais des Beaux-Arts, qui devient mystérieusement vivante sous ses doigts, la blancheur marmoréenne de la sculpture se teintant

<sup>675</sup> Jean Lorrain, *Modernités*, op. cit. p.82.

<sup>676</sup> Jean Lorrain, « Autour de ces dames – Une vieille histoire », art. cit.

<sup>677</sup> *Ibid.*

<sup>678</sup> Jean Lorrain, *Modernités*, op. cit. p. 83. Claude Francis et Fernande Gontier attestent le fait : « Il se moque du marquis de Belbeuf qui est le dernier à s'apercevoir que sa femme, dont il reste amoureux, lui préfère les femmes. Jacques de Belbeuf est jaloux des succès masculins de Missy et il en a assez des rumeurs, des journalistes, il veut divorcer. Il a décidé de surprendre Missy en flagrant délit d'adultère. Lorrain raconte la scène dont tout Paris s'amuse » (Claude Francis, Fernande Gontier, *Mathilde de Morny. La scandaleuse marquise et son temps*, Paris, Perrin, 2004, p. 147).

<sup>679</sup> Jean Lorrain, *Portraits de femmes*, NOIR Pascal (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. « Les Introuvables », 2004, p. 7-19.

d'un reflet rose qui l'anime soudain. Outre l'accent fantastique du texte (relatant des faits appartenant clairement à la fiction) la marquise est une fois encore décrite par ses attitudes scandaleuses et Lorrain souligne les rapports conflictuels qui l'opposent aux journalistes et aux écrivains l'attaquant régulièrement :

Et cela sans parler des portes fermées, des millions gaspillés, de la renommée fâcheuse et du nom chuchoté partout sur son passage et de romans à Clef plus ou moins affichants du *Gil Blas*... C'est à quoi songeait cette pauvre Missie [...].<sup>680</sup>

L'ironie pousse ici à son comble. Dans cette mise en scène que Lorrain fait de lui-même (puisqu'il fut à la fois journaliste au *Gil Blas* et adepte du roman à clef<sup>681</sup>) en laissant à vue les conséquences parfois douloureuses du commérage, manifeste une empathie (en partie feinte) pour sa victime au moment même d'enfoncer le clou ... Pourtant, cette attitude de Lorrain mérite qu'on s'y arrête. Elle me semble révéler une posture complexe de l'écrivain qui n'est pas à une contradiction près. En effet, son acharnement à attaquer la scandaleuse marquise cache mal une admiration paradoxale, et peut-être même, à l'extrême, une certaine identification. Dans « Celle qui s'ennuie », chronique parue dans *L'Écho de Paris* du 25 août 1890 et reprise en volume chez Borel en 1891, Mizy est décrite en ces termes :

Ses faits et gestes ont pendant dix ans défrayé les chroniques : ses mots à l'emporte-pièce, d'une insolence ennuyée et féroce, plus les bâillements éreintés d'un jeanfoutisme élégant que de vrais traits d'esprit, sont trop connus pour être même cités ici.<sup>682</sup>

La crapuleuse et superbe coureuse de garnis et de bouges, que fut autrefois Messaline dans tous les carrefours de Subure, celle qui s'ennuie l'a été dans Paris moderne [...].<sup>683</sup>

Déjà fanée, vanée, morphinée, ruinée, aux expédients [...].<sup>684</sup>

Elle vit des nerfs des autres bien plus que des siens propres, la dépravante ennuyée de Lesbos, et si son seul caprice est aujourd'hui de corrompre, de racoler et de corrompre encore, c'est qu'aujourd'hui elle suce le cerveau des autres avec la volupté d'un cerveau qui sait analyser à une fibre près la valeur de leurs infamies [...].<sup>685</sup>

---

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>681</sup> *Les Lepillier* (Paris, Giraud & C<sup>ie</sup>, 1885) attaquait, entre autres, Guy de Maupassant qui provoqua Lorrain en duel.

<sup>682</sup> Jean Lorrain, *Une femme par jour*, Paris, Christian Pirot, coll. « Autour de 1900 », 1984, p. 75.

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>684</sup> *Ibid.*

<sup>685</sup> *Ibid.*

Or Lorrain était un homosexuel notoire, connu pour avoir exploré tous les bouges à matelots, fêtes foraines, fortifs et autres milieux interlopes de Paris, connu pour avoir fréquenté nombre de personnalités équivoques, parmi lesquelles Liane de Pougy avec qui il célébrera un faux mariage, connu pour ses tenues d'esthète extravagant, pour ses provocations scandaleuses et son goût prononcé pour l'éther (citons pour l'exemple, le *Pall-Mall semaine* du 2 mai 1895 dans lequel Lorrain glisse une recette de champagne à l'éther ...<sup>686</sup>), autant d'éléments qui ne le distinguent pas qualitativement de Mathilde de Morny ...

Malgré la récurrence des attaques, curieusement, la diffamation n'est évoquée à aucun moment, sans doute parce que, comme le remarquent Claude Francis et Fernande Gontier dans la biographie qu'ils consacrent à Mathilde de Morny :

Les années 1880 marquent un tournant dans les rapports du public, de la presse et de la littérature populaire. Les journalistes font des incursions de plus en plus osées dans la vie privée, peu protégée à l'époque. La loi sur la diffamation est peu sévère et ne le deviendra qu'à partir de 1970.<sup>687</sup>

Il s'agit sans doute d'une tendance, mais la sévérité de la loi peut parfois être extrême. Quelques années plus tard, en mai 1903, Jean Lorrain sera condamné à la somme astronomique de 50 000 francs de dommages et intérêts dans le procès qui l'oppose à Jeanne Jacquemin pour diffamation<sup>688</sup>. S'il n'y pas diffamation ici c'est que ce chef d'accusation est fondé sur une plainte privée, et l'hypothèse la plus vraisemblable est que Mizy est si scandaleuse qu'elle risque en cas de procès, non seulement d'ébruiter davantage les racontars qui lui collent à la peau, mais encore de ne pas obtenir gain de cause. Reste que les attaques récurrentes de Lorrain à l'égard des personnalités de son époque jouèrent très certainement en sa défaveur : il sera donc jugé par l'État devant la neuvième chambre correctionnelle de Paris présidée par Monsieur de Boislile pour « outrage aux mœurs ».

---

<sup>686</sup> « L'éther, le poison qui délivre, le poison immatériel par excellence qui vous souffle dans les poumons le froid vivifiant de la neige et de l'air glacé des montagnes ! ... Des soupes Jacques à l'éther, n'est-ce pas une invention tout à fait diabolique, une imagination de folle ou d'éthéromane ? Comme je prévois au journal quelques lettres de détraqués m'en demandant la recette, je vais au devant des réponses à faire, et la voici : *Bananes coupées en rondelles, quartiers d'oranges sanguines, râpures de noix de coco, fraises et cerises fraîches dans un bain de champagne frappé et là-dessus cinq cuillerées à café d'éther*. Vous m'en direz le lendemain des nouvelles ... », Raitif de la bretonne (pseudonyme de Jean Lorrain), « Pall-Mall semaine », *L'Écho de Paris*, n° 3992, jeudi 2 mai 1895.

<sup>687</sup> Claude Francis, Fernande Gontier, *op. cit.*, p. 122.

<sup>688</sup> Voir à ce propos Éric Walbecq, « Le procès de Jeanne Jacquemin contre Jean Lorrain en mai 1903 », Jean de Palacio, Éric Walbecq (dir.), *Jean Lorrain. Produit d'extrême civilisation*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen et du Havre, 2009, p. 189-212. Jean Lorrain ne se relèvera pas de ce procès, même s'il composa dans la précipitation *La Maison Philibert* (Paris, Librairie Universelle, 1904) pour rembourser la somme due.



La morale véhiculée par cette histoire est finalement assez simple : les lesbiennes, tout comme les amazones, détestent les hommes, elles se regroupent et s'organisent pour recréer un espace social autonome ; le récit se terminera sur cette idée : « – “Et l'enfant était un garçon ? était-il demandé au conteur.” – “Naturellement, répondait Narzen, les amazones ne suppriment que les mâles<sup>689</sup>. » Cette conclusion donne une portée mythique au récit qui n'était qu'anecdotique, phénomène sans doute gênant pour la Justice, mais ce qui l'est encore davantage c'est l'absence de point de vue de la part de l'auteur. Dans « Autour de ces dames », le procédé du décrochage narratif permet à la fois de donner une apparence de bavardage léger, et de déléguer la parole de manière à se déresponsabiliser. L'histoire débute *in medias res* sur les mots d'un conteur dont nous n'avons que le nom – « Et, ayant mis ses coudes sur la table, Narzens commença<sup>690</sup> » (on remarquera au passage que « Narzens » au début du récit, devient « Narzen » à la fin ..., ce qui montre une fois encore la précipitation dans l'écriture). Son rôle, compte tenu de l'absence de marques descriptive, a pour unique but de marquer une distance, quelque peu maladroite, entre la réalité et la fiction par le biais d'un narrateur à qui la parole est dédiée<sup>691</sup>. Puis, précaution supplémentaire, entrant dans le vif de cette histoire ayant eu lieu quatre ou cinq années auparavant, la parole est déléguée à la paysanne de Veules :

Ici je laisse parler la bonne femme du pays, qui fut appelée à la villa comme garde-malade ; la brave créature, dans sa simplicité paysanne, a tout raconté tout à trac, sans malice et sans phrase, et son récit tel quel, est bien autrement saisissant.<sup>692</sup>

Cette parole doublement déléguée semble à la fois protéger l'auteur et garantir le statut fictionnel des faits avancés, mais elle accentue également l'effacement de l'auteur dans son texte et participe d'un brouillage généralisé des limites :

Toute poétique classique se définit d'abord par la séparation des genres. À l'opposé, une poétique de décadence substitue la confusion à la clarté, brise les cloisons étanches, compromet les frontières.<sup>693</sup>

---

<sup>689</sup> Jean Lorrain, « Autour de ces dames – Une vieille histoire », *art. cit.*

<sup>690</sup> *Ibid.*

<sup>691</sup> Cependant, comme nous l'a suggéré Steve Murphy que nous remercions, le choix du patronyme Narzens est peut-être inspiré de celui de Darzens et convoque potentiellement le scandale autour de la préface aux poèmes de Rimbaud, rassemblés dans *Le Reliquaire*, recueil publié en 1891 par Genonceaux, un peu précipitamment, au moment de sa fuite vers Londres. Cette préface de Rodolphe Darzens qui évoque brièvement la liaison entre Rimbaud et Verlaine n'était sans doute pas inconnue de Lorrain.

<sup>692</sup> Jean Lorrain, « Autour de ces dames – Une vieille histoire », *art. cit.*

<sup>693</sup> Jean de Palacio, *Figures et formes de la Décadence*, Paris, Séguier, 1994, p. 16

Et de la confusion des limites du genre littéraire à la confusion des limites du genre sexuel, il n'y a qu'un pas. La chronique de Lorrain théâtralise l'arrivée de Missy et ses amies à Veules, jouant de l'ambiguïté d'une apparence trompeuse :

Le landau s'arrêtait (connaissez-vous Veules ? oui, eh bien) un peu avant le petit pont du moulin, cent mètre au-dessous de la villa Meurice, mais, les portières ouvertes, et nos jolis jeunes gens sautés à terre, il apparut que ces messieurs étaient des femmes : hommes, de la ceinture au cheveux par le veston collant, le plastron épinglé et le chapeau de feutre ; femmes, de la ceinture au pieds, par la jupe plissée, les bas de soie et la fine chaussure.<sup>694</sup>

Créatures mi-hommes mi-femmes séparées par cette ceinture hautement symbolique évoquant le mythe des amazones, les lesbiennes apparaissent d'une hybridité monstrueuse<sup>695</sup>. Leur arrivée dans le milieu fermé de Veules est un empoisonnement social, dont Lorrain est le témoin et le propagateur. Contamination dont les médecins souligneront le caractère alarmant, Nordau en tête, dans le pronostic d'une évolution de la dégénérescence qu'il annonce pour le XX<sup>ème</sup> siècle à venir la fin de son ouvrage :

Ainsi la vermine des pasticheurs en art et en littérature devient seulement dangereuse lorsque des aliénés qui suivent leurs propres chemins originaux ont auparavant empoisonné et rendu incapable de résistance l'esprit du temps affaibli par la fatigue.<sup>696</sup>

#### 1.4 — *En guise de conclusion...*

De la littérature française du XIX<sup>ème</sup> siècle en procès on retient surtout les deux cas exemplaires de Charles Baudelaire pour les *Fleurs du Mal* et Gustave Flaubert pour *Madame Bovary* en 1857. Mais ce qui posait alors problème à la Justice – la remise en question, par les choix esthétiques, de la morale telle qu'on la percevait jusqu'alors – continue d'être en jeu pendant la période décadente. La liste des auteurs incriminés, bien qu'on en fasse encore peu mention dans la recherche actuelle, est imposante<sup>697</sup>. Parmi eux, Jean Lorrain tient une place

---

<sup>694</sup> Jean Lorrain, « Autour de ces dames – Une vieille histoire », *art. cit.*

<sup>695</sup> Hippolyté, reine des amazones, fille d'Arès et mère d'Hippolyte, portait une ceinture, symbole de la tribu, convoitée par Héraclès lors de ses douze travaux.

<sup>696</sup> Max Nordau, *Dégénérescence*, t. 2, Paris, Félix Alcan, 1894, p. 525.

<sup>697</sup> *Charlot s'amuse* (1883) de Paul Bonnetain, *Les mémoires de Sarah Barnum* (1884) de Marie Colombier, *Monsieur Vénus* (1884) de Rachilde, *Deux amies* (1885) de René Maizeroy (pseudonyme du baron Toussaint), *Chair molle* (1885) de Paul Adam, *l'Homme à passions* (1885) d'Ernest d'Oranges, *Le Gaga* (1886) de Jean-

de premier choix, avec la particularité cependant de n'avoir été inquiété que pour des textes parus dans les journaux. Le support du journal soulève des problématiques particulières :

J'entends bien votre objection. Nous ne poursuivons pas le livre, immobile chez le libraire ou sur les rayons de la bibliothèque ; mais nous poursuivons le journal qui va, vient, circule, et partout empoisonne. L'argument ne me touche pas. Dans les deux cas, il y a publicité et je ne comprends pas que le plus ou moins de publicité crée ou ne crée pas un délit. D'ailleurs on pourrait vous retourner l'argument, et soutenir que le livre est plus nuisible que le journal ; le livre décrit, explique, fouille, analyse longuement en trois cent pages ; le journal effleure en trois cent lignes.<sup>698</sup>

Cet argument qui ne touche pas la défense a pourtant de quoi nous convaincre. Outre que le journal est effectivement bien plus largement diffusé que le livre et susceptible par là-même de toucher un public bien plus divers que le roman, la chronique a mauvais genre. Mineure par rapport au roman (genre qui lui-même est potentiellement déconsidéré si on le pose en regard avec la poésie), la chronique est en déficit esthétique et n'a pas les armes pour se prémunir des attaques. Malgré le réel talent dont Lorrain fait preuve dans ses chroniques, lesquelles utilisent les mêmes recettes narratologiques que dans le reste des écrits courts, il s'expose à ce qu'on lui signifie la différence substantielle qui existe d'un support à l'autre. Mélodie Simard-Houde insiste sur une assimilation entre chronique et nouvelle dans les récits courts de Lorrain, sur l'importance d'un brouillage des genres qui correspond à une marque d'écriture :

L'écriture de Lorrain gagne ainsi à être envisagée dans la perspective d'un passage continu entre journalisme et littérature, considérés non pas comme deux types de discours entièrement distincts, mais comme deux matrices agissant conjointement sur une écriture foncièrement ouverte aux brouillages, aux transferts et à la réécriture.<sup>699</sup>

Ce mélange entre journalisme et littérature, souvent considéré comme un préjudice pour cette dernière, devient chez Jean Lorrain une ressource d'écriture éminemment renversante. Tout son projet (ou toute son absence de projet, ce qui reviendra à peu près au même) tient dans une posture volontairement paradoxale. Face à toutes les informations contradictoires, fruit du dilettantisme, de l'humour, d'une dose de perversité, d'une préciosité d'esthète (autant de

---

Louis Dubut de Laforest, « L'enfant du Crapaud » (1888) nouvelle de Camille Lemonnier parue dans le *Gil Blas*, *Les Sous-off* (1890) de Lucien Descaves, « Vieux messieurs » (1891) chronique de Raoul Ponchon parue dans la rubrique « Gazette rimée » du *Courrier français*, *L'homme en amour* (1897) de Camille Lemonnier, *Escal-Vigor* (1899) de George Eekhoud, et la liste est très loin d'être exhaustive...

<sup>698</sup> Félix Décori, *art. cit.*

<sup>699</sup> Mélodie Simard-Houde, « Fiction de la chronique chez Jean Lorrain », Laurence van Nuijs (dir.), *Interférences littéraires / Littéraire interferences*, nouvelle série, n° 6, « Postures journalistiques et littéraires », mai 2011, p. 97.

dimensions inconciliables), le rapport que le lecteur entretient avec la littérature est frontalement mis en question : soit il entre entièrement dans le jeu littéraire qu'on lui propose et prend plaisir à l'incohérence heureuse des propos tenus ; soit il n'accepte pas la posture de l'auteur témoignant d'un flagrant manque de sérieux et ne se détache pas d'une impression désagréable d'être manipulé. L'attitude de Jean Lorrain, qu'on l'aime ou qu'on la déteste, ouvre des perspectives diablement intéressantes. Son œuvre, à la fois inconséquente en apparence et substantielle à bien des égards, est l'occasion d'une lecture tangible du rapport aussi étroit qu'inquiétant existant entre manipulation et littérature. Sans doute faut-il se réjouir du fait qu'au petit risque d'écrire s'adjoigne parfois un petit risque à lire...

### CHAPITRE III — THEORIES DE L'ARTIFICIEL ET ARTIFICES RHETORIQUES

« The first duty in life is to be as artificial as possible.  
What the second duty is no one has yet discovered. »<sup>700</sup>

*Science et poésie*, une fiction critique de Paul Bourget, se construit comme un dialogue philosophique entre deux personnages canoniques, le littéraire et le scientifique, dont l'aspect physique semble déterminer la nature de la pensée. L'homme-féminin littéraire est enclin à valoriser la Décadence, tandis que le scientifique est d'une nature solide et défend le point de vue positiviste et expérimental. Une description de ce que serait l'écriture décadente est alors évoquée :

Vous causez ainsi, comme vous pensez, comme vous sentez, avec toute votre personne, et c'est précisément ce naturel dans le factice, cette sensibilité dans la littérature qui me semble signifier un état d'âme aussi dangereux qu'il est illusoire.<sup>701</sup>

---

<sup>700</sup> Oscar Wilde, *Phrases and Philosophies for the use of the young* [Chameleon, December 1894], *Complete works of Oscar Wilde*, Glasgow, Harper Collins publishers, 1994, p. 1244. « Etre aussi artificiel que possible, tel est dans la vie, le premier devoir. Quant au second personne ne le connaît encore. » (Oscar Wilde, « Phrases et philosophies à l'usage de la jeunesse » dans *Intentions*, Paris, Stock, 1905, p. 279).

<sup>701</sup> Paul Bourget, « Science et poésie » dans *Études et portraits. Portraits d'écrivains et notes esthétiques*, Paris, Plon, 1905, p. 209.

Ce « naturel dans le factice », pied-de-nez au naturalisme qui par principe n'admet pas une telle vérité<sup>702</sup>, est une attitude d'où le contrôle serait absent et qui chercherait à échapper au réel. L'état d'âme décadent se distingue également du romantisme qui ne partagerait pas dans les mêmes proportions l'opposition critique au rationalisme et l'expression des passions. Rémy de Gourmont parle d'une audace inégalable du décadent :

Je ne pense pas qu'à aucun moment de notre vaste et longue histoire littéraire il y ait jamais eu une telle poussée d'extravagance. Les romantiques eux-mêmes paraissent sages et débonnaires auprès des décadents.<sup>703</sup>

Jean Lorrain, quant à lui, admet dans des termes assez irrévérencieux que le romantisme est un modèle possible, que les écrivains de la nouvelle génération lui doivent probablement beaucoup, mais qu'il est définitivement passé de mode. Il définit alors le rêve littéraire qu'il poursuit, une recherche d'inaccessible (et qui, de fait, est inatteignable) dont l'enjeu serait de rendre l'insaisissable tangible par l'écriture, voire de transcrire poétiquement l'indicible :

Le romantisme, qui eut des envolées sublimes, s'est démodé par les oripeaux et le paillon, et pourtant il y a sûrement autre chose..., peut-être l'étude du mystère, de l'insaisissable et du pressenti qui nous entoure et toujours nous échappe... ! mais ces frissons d'âme, ces frôlements du monde invisible, quelle littérature nous les rendra tangibles... Oh ! savoir ce qu'il y avait avant, ce qu'il y a au-delà.<sup>704</sup>

Des théoriciens actuels, tels que Mario Praz<sup>705</sup> ou Michel Riffaterre, rapprochent pourtant le romantisme et la Décadence. Michel Riffaterre note toutefois une différence fondamentale entre les deux esthétiques se situant dans le rapport au symbole qui n'est plus interprété, mais réinterprété dans une dérivation textuelle, une utilisation au second degré. Il écrit :

Cette réinterprétation n'a donc plus pour objet immédiat des spectacles naturels, mais ces spectacles médiatisés par leur mise en scène dans une écriture préexistante, celle des thèmes à l'état potentiel, tels qu'ils flottent dans l'imaginaire collectif, ou de versions littéraires, déjà écrites, de ces thèmes.<sup>706</sup>

---

<sup>702</sup> Comme le note J.-K. Huysmans dans *À Rebours* : « Mais l'idée que des Esseintes pouvait être aussi vrai que ses personnages à lui, déconcertait, irritait presque Zola. » (Joris-Karl Huysmans, « Préface écrite vingt ans après le roman », Paris, Au sans pareil, p. xv).

<sup>703</sup> Rémy de Gourmont, *Promenades littéraires* [première série], Paris, Mercure de France, 1929, p. 193.

<sup>704</sup> Jean Lorrain, *Fards et poisons*, Paris, Ollendorff, 1903, p. 251-252.

<sup>705</sup> Cf. Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>ème</sup> siècle. Le romantisme noir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999.

<sup>706</sup> Michel Riffaterre, « Paradoxes décadents » dans Shaw M., Cornilliat F. (dir.), *Rhétoriques fin de siècle*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1992, p. 227.

La Décadence pourrait donc être apparentée à un « romantisme noir », hypertrophié et/ou perversi par une spectacularisation de l'écriture, consciente de ses procédés et prête à les exhiber. La distinction d'une telle esthétique tient finalement à l'usage particulier de l'artifice. L'artificiel est valorisé en fin de siècle selon deux modalités : par contraste, dans une opposition, parfois posturale, au monde scientifique et aux mouvements littéraires qui s'en inspirent (naturalisme et réalisme), et par dérivation paradoxale à travers l'exploitation, à la fois allusive et marquante, de modèles référents, en particulier Charles Baudelaire et Oscar Wilde. Le regard que le décadent pose sur le monde est complexe et réfute l'idée d'une possibilité de saisie rationnelle et immédiate : la théorie de l'artifice qui en découle est d'une ambiguïté programmatique. C'est à travers une courte nouvelle de Jean Lorrain, *Lanterne magique* parue en 1900 dans le recueil *Histoires de masques*<sup>707</sup>, que nous tenterons d'en dégager les différents aspects, parfois contradictoires.

## 1. Entrée en matière autour d'une lecture de *Lanterne magique* (1900) de Jean Lorrain

### *1.1 — Décadence de l'idée de progrès et éloge de l'illusion*

Dans les premières pages de sa critique d'art sur l'Exposition Universelle de 1855, Charles Baudelaire utilise le terme de « décadence » à deux reprises en lui donnant un sens historique inattendu. L'appréhension cyclique du temps, faite d'une alternance entre les périodes d'apogées et celles de déclin, sous-tend habituellement la définition de la Décadence utilisée alors comme un concept repoussoir, indiquant le moment de bascule dans l'Histoire après lequel les valeurs morales et esthétiques périssent de manière inexorable. Baudelaire fait sienne cette vision d'une loi de la déchéance<sup>708</sup>, mais il déplace les symptômes

---

<sup>707</sup> Jean Lorrain, *Lanterne magique* dans *Histoires de masques*, Paris, Ollendorff, 1900, p. 47-58.

<sup>708</sup> Le terme décadence est utilisé dans une comparaison, qui deviendra rapidement un lieu commun, entre le vieillissement des individus et celui des nations. La différence d'échelle n'empêche pas l'analogie, l'histoire des civilisations et les histoires individuelles par un effet de télescopage, sont soumises à ces mêmes lois de la fin : « Comme la jeunesse et la maturité, elles [les nations] produisent des œuvres sages et hardies. Comme la vieillesse, elles s'endorment sur une richesse acquise. Souvent il arrive que c'est le principe même qui a fait leur force et leur développement qui amène leur décadence, surtout quand ce principe, vivifié jadis par une ardeur conquérante, est devenu pour la majorité une espèce de routine. » (Charles Baudelaire, « Exposition universelle – 1855 – Beaux-arts », *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1976, p. 582). Ce principe devenu routine, tel que Baudelaire le pense, est une menace pesant sur les canons de la littérature dite classique, mais il ignore encore, et c'est là le paradoxe, que ce sont ses propres principes que les décadents

de cette maladie en imputant explicitement, à l'instar du romantisme Allemand, la décadence au progrès. S'opposant à la conception commune, des Lumières au positivisme<sup>709</sup>, d'une progression continue et sans accroc de l'esprit humain selon la flèche du temps, parallèle à la structuration du champ scientifique<sup>710</sup>, il place les jalons d'une esthétique rompant avec cet optimisme :

Cette idée grotesque [le progrès], qui a fleuri sur le terrain pourri de la fatuité moderne, a déchargé chacun de son devoir, délivré toute âme de sa responsabilité, dégagé la volonté de tous les liens que lui imposait l'amour du beau : et les races amoindries, si cette navrante folie dure longtemps, s'endormiront sur l'oreiller de la fatalité dans le sommeil radoteur de la décrépitude. Cette infatuation est le diagnostic d'une décadence déjà trop visible.<sup>711</sup>

Le progrès est largement admis comme une valeur collective, décrite en termes mélioratifs, à quoi Baudelaire oppose la volonté d'aller vers la Beauté, aspiration qui devient une valeur à part entière d'où découlent des devoirs et des responsabilités, ou encore une éthique individuelle. Ces contre-valeurs d'antiprogressisme et d'individualisme perdureront dans les écrits fin-de-siècle, participant d'une possible affiliation positive à la Décadence. Ainsi, Jules Bois impute le mal-être fin-de-siècle à l'industrialisation de plus en plus massive au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle qui éloigne l'humain d'un rêve reposant, lorsqu'on n'exigeait pas de la vie d'être aussi productive. Le chemin de fer se développe à partir des années 1830, les énergies nouvelles que sont l'électricité<sup>712</sup> et le pétrole se développent depuis les années 1870, l'automobile apparaît dans les années 1890... La période est donc caractérisée par une

---

prendront comme héritage dans un trajet allant de la conquête de l'artifice à sa dégradation dans sa surexploitation.

<sup>709</sup> Le positivisme n'est pas évoqué explicitement, mais Baudelaire mentionne « [c]e fanal obscur [le progrès], invention du philosophisme actuel, breveté sans garantie de la Nature ou de la Divinité [...] » (Charles Baudelaire, *ibid.*, p. 580). L'oxymore condense l'idée d'une lanterne jetant l'obscurité sur le monde, et renverse cette vision idéalisée issue des Lumières d'une clarté naturelle émanant de la Raison humaine.

<sup>710</sup> Georges Canguilhem, dans un article intitulé « La décadence de l'idée de Progrès » (*Revue de Métaphysique et de Morale*, 1987, n° 92/4, p. 437-454), propose une analyse épistémologique de la notion de Progrès, depuis ses origines jusqu'à son déclin. Son parcours intellectuel est intéressant à plus d'un titre mais il retient particulièrement notre attention dans son analyse d'une cohérence entre les grandes mutations techniques et les changements induits dans les structures de pensée. Du XVIII<sup>ème</sup> siècle au XIX<sup>ème</sup> siècle le régime métaphorique passe de celui de la lumière – système stable conditionné par les lois naturelles de la cosmologie – à celui de la chaleur – système instable conditionné par le savoir technique humain, la découverte de l'entropie, déperdition énergétique qui échoue à se transformer en travail : « Le moteur de l'histoire c'est la lumière. Le progrès c'est l'illumination des ténèbres. Or, au XIX<sup>ème</sup> siècle, le phénomène physique symbolique du progrès dans l'histoire ce n'est plus la lumière, c'est la chaleur. Mais à la différence de la lumière, dont l'émission continue est tenue pour garantie par la stabilité du système solaire, la chaleur, produite comme instrument industriel, dépend des gisements non renouvelables de combustibles terrestres. » (*ibid.*, p. 441).

<sup>711</sup> Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 580.

<sup>712</sup> À ce propos cf. Jean de Palacio, « L'idée de progrès à rebours. Courant littéraire, courant continu (l'électricité dans le récit fin-de-siècle) » dans *Configurations décadentes*, Leuven, Peeters, coll. « La République des lettres », 2007, p. 293-301.

extraordinaire foi dans les bienfaits de la science dont l'auteur donne une lecture assez peu optimiste :

[...] lassée des préoccupations pratiques où l'industrie, le commerce, les affaires l'emprisonnent toujours plus, se plaît à s'évader vers d'antérieures civilisations. Alors, la joie de vivre n'était pas achetée et obscurcie par un aussi acharné labeur et l'instinct n'était pas déprimé par autant de précautions et de scrupules. Nous avons un atavique besoin de paradis. Or la cheminée fumeuse des usines et le grave scepticisme de la science nous ont obscurci ce nostalgique rêve dans l'avenir et le ciel. Alors nous regardons en arrière.<sup>713</sup>

La critique du scepticisme laisse entendre que les décadents témoigneraient d'une certaine foi, moins religieuse que mystique, induisant en tout cas la nécessité d'une pratique d'écriture qui soit autonome, nettement démarquée du champ scientifique. Il est à ce titre significatif d'observer le renouveau du fantastique en fin de siècle, le surnaturel supplante le naturel, c'est ce qui se dérobe à la connaissance concertée qui intéresse avant tout.

Jean Lorrain dans « Lanterne magique », exploite de manière exemplaire cette opposition idéologique à travers un dialogue conventionnel entre deux personnages, correspondant à l'idéaltype du littéraire et du scientifique, disputant la question du genre fantastique que la science moderne aurait laissé périliter, par manque de fantaisie ou excès de rationalisme. Il paraphrase non sans humour la célèbre formule de Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris*, « Oui, ceci tuera cela. Hélas ! cela a tué ceci. »<sup>714</sup>, le livre tuait la religion, la science tuera le livre, une religion en remplace une autre. Puis il détaille les conséquences de cette mutation épistémologique sur les mentalités modernes, dans une formulation qui ne se distingue pas qualitativement de la pensée baudelairienne :

Un traité de mathématiques spéciales à la place du cœur, des besoins de goret à l'entour du ventre, des martingales et des tuyaux de courses dans l'imagination avec un mouvement d'horlogerie dans le cerveau, voilà l'homme que nous ont fait le progrès de la science !<sup>715</sup>

L'hybridation monstrueuse entre l'homme et la machine semble achevée, fruit d'un accès à la connaissance interdite et émoissant la sensibilité. L'exactitude mathématique remplace avantageusement l'excès des passions, l'amour est dépoétisé par les déterminismes sexuels qui sont compris négativement comme les indices d'une animalité latente,

---

<sup>713</sup> Jules Bois, « Madame Jean Bertheroy et son œuvre », *La Revue Bleue*, novembre 1903, p. 396.

<sup>714</sup> Jean Lorrain, *Lanterne magique* dans *Histoires de masques*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 48-49.



l'imagination est dévoyée par les techniques apprises, soumises au hasard des probabilités ; l'ensemble est enfin synthétisé dans la dégradation de l'image de l'horlogerie chère aux Lumières. Toute la démonstration concourt finalement à prouver que l'homme a naturellement besoin d'illusions, à revaloriser un savoir littéraire aporétique qui explique moins qu'il ne donne à sentir. Dans cette perspective l'évocation allusive du mythe faustien<sup>716</sup> – mythe du désir nécessairement insatisfait et dangereux d'une connaissance universelle – à travers *La Damnation de Faust* (1846) de Berlioz n'est pas anodine. L'« hallucinante musique » du compositeur propice aux « rêveries esthétiques » est une musique jugée suggestive, du fait sans doute d'une utilisation des procédés de la musique descriptive, du fait surtout du sujet fantastique qui la lie à la littérature<sup>717</sup>. La référence est donc inaugurale, dans le texte de Lorrain, qui, sous les auspices de la fantaisie qu'il entend valoriser, la relie au motif de la lanterne magique sur lequel la démonstration s'achève. Face à la menace que représente le rêve scientifique, Lorrain expose une coalition littéraire :

La science moderne a tué le Fantastique et avec le Fantastique la Poésie, monsieur, qui est aussi bien la Fantaisie [...]<sup>718</sup>

La gradation des genres, du plus particularisé au plus vague, du fantastique à la fantaisie, est un effort de focalisation sur ce que la Décadence peut offrir de résistance à la science moderne, et derrière elle, aux deux esthétiques à l'identité affirmée que sont le réalisme et le naturalisme. Il rejoint en cela les critiques adressées à Zola par Huysmans qui propose dans les rééditions d'*À rebours*, une « préface écrite vingt ans après le roman » datée de 1903 et justifiant d'un regard rétrospectif l'ambition de son roman :

On était alors en plein naturalisme ; mais cette école, qui devait rendre l'inoubliable service de situer des personnages réels dans des milieux exacts, était condamnée à se rabâcher, en piétinant sur place. Elle n'admettait guère, en théorie du moins, l'exception ; elle se confinait donc dans la peinture de l'existence commune, s'efforçait, sous prétexte de faire vivant, de créer des êtres qui fussent aussi semblables que possible à la moyenne des gens.<sup>719</sup>

---

<sup>716</sup> Voir à ce propos l'article de Jean de Palacio, « Décadence de Faust » dans Alain Montandon (dir.), *Les Mythes de la Décadence*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2001, p. 37-46.

<sup>717</sup> Cette idée est encore renforcée par la référence que Lorrain fait au *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber, opéra romantique influencé par Hoffmann qui sera repris par Berlioz à l'Opéra de Paris en 1841

<sup>718</sup> Jean Lorrain, *Lanterne magique* dans *Histoires de masques*, p. 48.

<sup>719</sup> Joris-Karl Huysmans, « préface de l'auteur écrite vingt ans après le roman » dans *À rebours*, op. cit., p. I.

Le naturalisme observe donc l'espèce humaine quasi scientifiquement, suivant les thèses positivistes en vogue à l'époque, la classe en types et risque, « en théorie du moins »<sup>720</sup> comme nous le dit Huysmans, de vider les personnages d'une substantialité psychologique. Huysmans revendique donc une nouvelle subjectivité dans le roman, faite de sensations rares et de raffinements d'écriture, de complexions dans la psychologie du personnage principal et de bizarreries de toute sorte, mélange d'éléments inattendus rompant de manière surprenante avec la tendance naturaliste des œuvres précédents. Zola n'aura guère compris l'affirmation naissante de ce style de Décadence, et la préface de Huysmans est une petite vengeance ironique à travers laquelle on aperçoit que la rupture est consommée :

Eh là ! n'a-t-il pas joué, lui aussi, le rôle du bon Sicambre ? Il a, en effet, sinon modifié son procédé de composition et d'écriture, au moins varié sa façon de concevoir l'humanité et d'expliquer la vie. Après le pessimisme noir de ses premiers livres, n'avons-nous pas eu, sous couleur de socialisme, l'optimisme béat de ses derniers ?<sup>721</sup>

## 1.2 — De la mimésis réaliste à l'affabulation décadente

Lorrain met à jour une collusion entre deux mondes esthétiques rendue sensible par la construction même du texte qui débute abruptement sur un terme indiquant sémantiquement une rupture, « Entr'acte », redoublée graphiquement par l'usage de la syncope. L'action débute *in medias res*, au milieu de la représentation de la *Damnation*, à un moment où le personnage, sans doute imprégné encore des sensations de la musique, est brusquement ramené au prosaïsme d'une salle de spectacle emplie du brouhaha de la foule. La mise en œuvre d'un antagonisme est explicite : ce bruit de fond, d'un réalisme grossier désagréable, interrompt la rêverie décadente. Lorrain marque la rupture théorique, relativisant toutefois l'intransigeance de sa position à travers un certain comique de situation dont l'influence perdure, au moyen d'une ironie constante, jusqu'à la fin du texte. Toute lecture univoque est sapée par une forme de conscience du ridicule à prôner un dogmatisme. Quelques lignes plus loin nous lisons :

[...] la dernière Fée est bel et bien enterrée et séchée, comme un brin d'herbe rare, entre deux feuillets de M. de Balzac ; Michelet a disséqué la Sorcière et, les romans de M.

---

<sup>720</sup> Les œuvres d'Emile Zola se démarquent fort heureusement des stricts projets théoriques et la lecture de Huysmans est bien entendu critiquable. Cf. Sylvie Thorel-Cailleteau, *La tentation du livre sur rien. Naturalisme et Décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1994.

<sup>721</sup> Joris-Karl Huysmans, *op. cit.*, p. 41.

Verne aidant, dans vingt ans d'ici, pas uns de nos neveux, pas uns, en entendant la Danse des Sylphes, n'aura le petit accès de nostalgie légendaire qui me fait divaguer.<sup>722</sup>

La synecdoque annonce un merveilleux étouffé par un pesant réalisme, tant par la taille des volumes que par l'ordre « scientifique » de la méthode, tandis que la démarche historique d'un Michelet démystifie et démythifie la figure de la sorcière au scalpel. Enfin, Jules Verne, à la fois populaire et fasciné par les évolutions techniques, à l'instar des foules, achève d'adhérer à l'esprit du temps et de rendre caduques certaines sensations d'art. L'évocation d'un des plus célèbres passages de la *Damnation*, « La Danse des sylphes » (le « ballet des sylphes » fait suite au rêve de Faust), complète l'image initiale : plus encore que les fées, les sylphes<sup>723</sup>, figures légendaires insaisissables, qui séduisent par la légèreté de leur apparence et de leurs manières, semblent menacés par ce qui est jugé comme un besoin de tout réduire à la clarté d'une explication matérialiste. Selon Lorrain, l'intégrité de la sensation d'art (son caractère subtil) tient d'une saisie imparfaite qui la laisse vibronner. Quoi qu'il en soit de la justesse du propos, Lorrain distingue deux types d'artifices qu'il entend opposer : l'artifice rhétorique, art de la fable, de l'affabulation, du mensonge, et l'artifice technique. L'assise théorique de cette distinction est formulée de longue date. Dans le *Salon de 1859*, Baudelaire associait déjà le réaliste au positiviste, tous deux pris de la même utopie mimétique – « celui-ci, qui s'appelle lui-même *réaliste*, mot à double entente et dont le sens n'est pas bien déterminé, et que nous appellerons, pour mieux caractériser son erreur, un *positiviste* »<sup>724</sup> –, et signalait les vertus de l'artifice à-même d'aller au-delà de la copie naturelle qui n'a que peu à voir avec la création :

Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positiviste.<sup>725</sup>

Le terme « fantaisie », version monstrueuse de l'imagination sacrée « reine des facultés », est ici valorisé<sup>726</sup>, appuyant sur l'idée d'une perversion de la *mimésis* qu'Oscar Wilde évoquera

---

<sup>722</sup> *Ibid.*

<sup>723</sup> Cf. Michel Delon (dir.), *Sylphes et sylphides. Anthologie*, Paris, Éditions Desjonquères, 1999.

<sup>724</sup> Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *op. cit.*, p. 627.

<sup>725</sup> *Ibid.*, p. 620.

<sup>726</sup> Ailleurs la fantaisie peut être critiquée pour son aspect à la fois attractif et incontrôlable : « [...] la fantaisie est d'autant plus dangereuse qu'elle est plus facile et plus ouverte ; dangereuse comme la poésie en prose, comme le roman, elle ressemble à l'amour qu'inspire une prostituée et qui tombe bien vite dans la puérité ou dans la bassesse ; dangereuse comme toute liberté absolue. » (*Ibid.*, p. 644). Concernant les ambivalences de la définition de la fantaisie chez Baudelaire voir Philippe Ortel, « La tentation de l'imaginaire. Optique et poème en

dans un paradoxe plusieurs fois formulé dans *The Decay of Lying* : « Life imitates Art far more than Art imitates Life »<sup>727</sup>. L'aspect incongru et provocant du mot d'esprit pourrait laisser oublier la démonstration dont il découle. Pourtant, les développements théoriques de l'ouvrage le valident très exactement. Wilde analyse un déclin du désir de fiction, c'est-à-dire un déclin de la capacité à fabuler, à affabuler, voire à mentir. Selon Wilde, le besoin d'un mensonge de nature fictionnelle est consubstantiel à l'homme, et le recours à l'art nécessaire à son assouvissement. Les connotations péjoratives associées à l'artificiel en tant qu'il est mensonge sont soigneusement effacées :

Scientifically speaking, the basis of life – the energy of life, as Aristotle would call it – is simply the desire for expression, and art is always presenting various forms through which the expression can be attained.<sup>728</sup>

D'où il résulte que, « scientifiquement parlant », le réalisme est une aberration<sup>729</sup> puisque le mouvement ignorerait la fonction primordiale de l'artifice, qui permet non seulement d'embellir la vie par les moyens de l'art mais, plus radicalement encore, de créer artistiquement la vie. La vérité n'est pas une ressource qu'on puise directement aux sources de la nature (« Nature is always behind the age<sup>730</sup> »), mais une création artiste. Dans un aboutissement extrême et paradoxal des questions soulevées par les théories de « l'art pour l'art », toute *mimésis* est savamment pervertie par un regard connaisseur : « no great artist ever sees things as they really are. If he did, he would cease to be an artist<sup>731</sup>. »

À cet éloge de l'artifice rhétorique répond une critique de l'artifice technique. Baudelaire modélise l'écueil réaliste à travers la critique de la photographie. La reproduction exacte ne peut être qu'une aide mnémotechnique dans le processus de création, et doit lui être strictement inféodée :

---

prose chez Baudelaire » dans Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Bordeaux, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2003, p. 601-626.

<sup>727</sup> Oscar Wilde, *The Decay of Lying* dans *The collected works of Oscar Wilde*, London, Wordsworth, 2007, p. 936. « la Vie imite l'Art beaucoup plus que l'Art n'imite la Vie. » (Oscar Wilde, *Le Déclin du mensonge*, Paris, Editions Allia, 2003 [1891], p. 53).

<sup>728</sup> Oscar Wilde, *The Decay of Lying*, *op. cit.*, p. 936. « Scientifiquement parlant, la base de la vie – l'énergie de la vie, dirait Aristote – est simplement le désir de l'expression, et l'Art présente toujours les formes variées par lesquelles cette expression peut se réaliser. » (Oscar Wilde, *Le Déclin du mensonge*, *op. cit.*, p. 53).

<sup>729</sup> Il faut pourtant remarquer qu'Oscar Wilde, à travers la lecture qu'en fait Baudelaire, valorise une ardeur des personnages balzacien (et plus particulièrement de Lucien de Rubempré...), et valorise une écriture qui se distingue de la copie. Puis il critique sa recherche de modernité et lui préfère Flaubert, évoqué à travers la mention de *Salammô*. Il y a donc chez Wilde une hiérarchie dans la compréhension et la définition du réalisme.

<sup>730</sup> *Ibid.*, p. 223. « La Nature est toujours en retard sur l'époque » (*ibid.*, p. 31).

<sup>731</sup> *Ibid.*, p. 235: « nul grand artiste ne voit les choses telles qu'elles sont en réalité. S'il les voyait ainsi il cesserait d'être un artiste », (*ibid.*, p. 61).

La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre.<sup>732</sup>

La technique reconstitue artificiellement la vie, mais échoue précisément à en révéler la substance, nécessairement mystérieuse, et que seule l'imagination artiste peut révéler. Le maniement de l'artifice technique est à tous, tandis que le maniement de l'artifice rhétorique est l'expression d'une individualité forcenée dont Wilde fait l'éloge :

Indeed, the moment that an artist takes notice of what other people want, and tries to supply the demand, he ceases to be an artist, and becomes a dull or an amusing craftsman, an honest or a dishonest tradesman. He has no further claim to be considered as an artist. Art is the most intense mood of individualism that the world has known. I am inclined to say that it is the only real mode of individualism that the world has known.<sup>733</sup>

Selon ce principe le texte décadent favorisera toujours l'émergence d'une sensation inédite, frappante, expression de la plus grande individualité artistique, sur la clarté de construction, l'intelligibilité pour tous, la part de connaissance artisanale de l'écriture. L'opposition au réalisme et au naturalisme se cristallise autour d'un argument d'ordre pictural : la touche s'oppose à la fresque, la production sensorielle du tableau impressionniste s'oppose à l'exacte reproduction photographique<sup>734</sup>. Dans un cas le détail est jugé évasif et conditionne le suggéré qui rend vivante une peinture parcellaire, dans l'autre il est considéré comme d'une précision mathématique tuant les sensations. Lorrain exècre le naturalisme qui selon lui s'attache complaisamment au détail graveleux<sup>735</sup> :

---

<sup>732</sup> Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *op. cit.*, p. 618.

<sup>733</sup> Oscar Wilde, *The Soul of man under socialism* [*Pall Mall Gazette*, 1891] dans *The collected works of Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 1052. « À la vérité, dès qu'un artiste prend conscience de ce que désirent les autres et s'applique à les satisfaire, il cesse d'être un artiste. Il devient un artisan, terne ou amusant, un commerçant, honnête ou malhonnête ; il ne peut plus prétendre être un artiste. L'art est l'expression de l'individualisme la plus intense que le monde ait jamais connue, et j'aurais même tendance à dire la seule. » (Oscar Wilde, *L'âme humaine*, *op. cit.*, p. 41-42).

<sup>734</sup> Il faut nuancer ici, puisque Rodenbach fait paraître *Bruges-la-Morte* en 1892 chez Flammarion (réédité en poche chez le même éditeur en 1998), et qu'il s'agit du premier roman associant aussi étroitement texte et photographies (nouveau genre qui sera exploité par André Breton dans *Nadja*) ; action audacieuse puisque le roman est d'obédience symboliste. Mentionnons également le roman de Félicien Champsaur, *Dinah Samuel* (Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1999 [1882]) dans lequel l'imagerie est intégrée avec une modernité radicale qui n'a pas grand-chose à voir avec la « grande peinture ».

<sup>735</sup> Difficile pourtant d'adhérer à cette opinion de Lorrain sans souligner une certaine mauvaise foi. Bien que l'intention soit différente, la prise en compte de la réalité du corps et des mœurs, détaillés dans les descriptions, levant le voile sur des réalités jusqu'ici occultées ou nimbées d'un voile pudique, est une pratique au moins aussi décadente que naturaliste. L'opposition de Lorrain au naturalisme est donc une opposition de principe qui n'est pas toujours vérifiable en pratique.

Il est certain que le naturalisme agonise ; on est las des photographies de basses mœurs et la nausée prend enfin le public d'une littérature d'évier et d'excréments...<sup>736</sup>

Le naturalisme ne laisse que des clichés des contemporains dans une animalité trop frontale, plutôt que de peindre avec tant soit peu d'émotion, et Philippe Hamon signale que c'est notamment à partir de ce clivage que se construit la Décadence lorsqu'il écrit que « la "grande peinture" est [...] menacée par l' "imagerie", et les premiers emplois du terme "décadence" semblent se faire autour de ce phénomène<sup>737</sup> ». L'inspiration des décadents est donc principalement picturale, depuis la peinture symboliste jusqu'au préraphaélisme, en passant par l'impressionnisme<sup>738</sup> et plus particulièrement par Gustave Moreau, véritable figure tutélaire<sup>739</sup>. Cependant, la lecture de « Lanterne magique » permet de découvrir une utilisation de l'imagerie qui contredit parfois ce présupposé.

Le titre du récit, « lanterne magique », évoque, en première lecture l'instrument optique créateur de fantasmagories mais convoque, pour les lecteurs habitués, une certaine structuration de l'écriture (la fantaisie) déjà identifiable dans certaines références antérieures

---

<sup>736</sup> Jean Lorrain, *Fards et poisons*, op. cit., p. 251. Il utilise, dans un langage à peine moins châtié, l'argument développé dans la lettre ouverte à Zola à propos de *La Terre*, « Le manifeste des cinq », publiée dans *Le Figaro* du 18 août 1887 par les naturalistes dits de la troisième génération. Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches fustigèrent l'abaissement du style du maître dans *La Terre* (1887), annonçant une rupture interne au mouvement : « Non seulement l'observation est superficielle, les trucs démodés, la narration commune et dépourvue de caractéristiques, mais la note ordurière est exacerbée encore, descendue à des saletés si basses que, par instants, on se croirait devant un recueil de scatologie : le Maître est descendu au fond de l'immondice. » Zola ne répondra pas. On a trace d'un commentaire de Huysmans dans une lettre non datée (supposée du 20 août 1887) : « Je sais pourtant par Orsat qui le tenait de source à peu près sûre que c'est cet homme mal élevé qui a nom Rosny qui a rédigé ce fatum (ça se sent d'ailleurs) et que c'est Bonnetain qui a imaginé et lancé l'affaire. [...] Non, mais il y a, en tout cas, une chose profondément comique, c'est Bonnetain parlant de son respect sacré de l'Art ! C'est d'un toupet confondant. Au reste, ces braves gens ne semblent pas se douter qu'ils renouvellent les vieux griefs criés depuis deux ans par les Sarcey et par les Scholl. Ils recommencent la stupidité de la discussion sur les sujets, sur les mots ; car en somme, c'est ça, c'est le pet et le mot merde qui les offusques ! Quelle bêtise et quelle étroitesse d'art ! » (*J.-K. Huysmans, Lettres inédites à Émile Zola*, Genève/Lille, Droz/Giard, coll. « Textes littéraires français », 1953, Lettre LIII, p. 129.) Le « toupet confondant » de Paul Bonnetain est certainement lié au fait d'avoir écrit *Charlot s'amuse* (1883), roman de la masturbation qui n'épargne guère au lecteur les descriptions visant à provoquer le dégoût.

<sup>737</sup> Philippe Hamon, *Imagerie: littérature et image au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, José Corti, coll. « les essais », 2001, p. 27.

<sup>738</sup> Lorrain est l'un des premiers à avoir remarqué l'intérêt de la série de Monet intitulée *Le Bassin aux Nymphéas* dont il souligne les impressions colorées, les « luminosités bleues, les transparences humides, la féerie de lumière et de clair-obscur ». Voir Raitif de la Bretonne, *Pall-Mall* daté du « Lundi 10 décembre » [1900], *Le Journal*, repris in *La ville empoisonnée, Pall-Mall Paris*, Paris, Jean Crès, 1936, p. 306-307. [Préface et postface de George Normandy].

<sup>739</sup> Dans la correspondance avec le maître, le ton de Lorrain est déférent et l'admiration frise parfois l'idolâtrie. À plusieurs reprises, il lui enverra des poèmes hommages, paraphrases de ses tableaux, dans l'attente à peine dissimulée de compliments. On note également que c'est par l'intermédiaire de Lorrain que Huysmans rencontra Moreau. Cf. *Jean Lorrain – Gustave Moreau. Correspondance et poèmes*, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. « Textes R.M.N », 1998 et Bernard Noël (dir.), *Gustave Moreau par ses contemporains (Bloy, Huysmans, Lorrain, Montesquiou, Proust...)*, Paris, Les Éditions de Paris, coll. « Littérature », 1998.

– particulièrement *Gaspard de la nuit* (1842) de Louis (« Aloysius ») Bertrand<sup>740</sup>, *La Lanterne magique* (1882) de Théodore de Banville<sup>741</sup>, mais aussi, à nouveau, le *Faust* de Goethe dans lequel le motif apparaît. Lorrain annonce par ce moyen l’aspect kaléidoscopique des portraits clôturant le récit. Ce titre programmatique est cependant contredit par un renversement théorique d’importance : face à l’indignation du lettré, le scientifique intercède et démontre la survivance du merveilleux malgré le positivisme ambiant. Il place entre ses mains, une paire de jumelle qui semble être à l’origine d’une analogie : ces jumelles seraient à la vision naturaliste positiviste ce que la lanterne magique serait à la Décadence fantaisiste. Le littéraire utilise le dispositif des jumelles qu’il braque en différents endroits de la salle et six portraits de femmes se succèdent comme autant d’images fugitives : les jumelles sont donc l’intermédiaire nécessaire à l’effet déréalisant attendu de la lanterne magique. L’espace d’un instant les rôles sont inversés, le littéraire devient l’observateur et le scientifique le conteur : avec le secours des mots, l’œil décrypte peu à peu l’artificiel et la fantaisie des comportements et des mœurs sous l’aspect réaliste et naturel des images. Ces vignettes signalent de manière exemplaire la réalité trompeuse des apparences, démasquées par l’effet cumulé de la fragmentation kaléidoscopique et du zoom. Mais cet effet de grossissement du fragment, justement, ne donne-t-il pas à voir le détail graveleux dont il fallait éviter la description en principe ? N’est-ce pas, *stricto sensu*, voir les choses par le bout de la lorgnette ?

### 1.3 — *Le goût de l’incohérence*

La Décadence est un phénomène complexe dont on pourrait établir une loi, si ce n’est intangible, du moins reconnaissable : tout processus de décadence procède d’une accumulation d’éléments hétéroclites, interprétables comme une richesse descriptive, mais dont la disparité interdit la construction, empêche le tout, et risque finalement de provoquer l’effondrement sur soi-même<sup>742</sup>. Dans une analogie nous pourrions dire que, de même que

---

<sup>740</sup> Cf. Steve Murphy (dir.) *Lectures de Gaspard de la nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand*, Rennes, PUR, coll. « Didact Français », 2010.

<sup>741</sup> Cf. Philippe Andrès, « Le ludique et ses fonctions : le cas curieux de *La Lanterne magique* de Théodore de Banville » dans Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah (dir.), *op. cit.*, p. 627-643.

<sup>742</sup> Degré de complexité supplémentaire, l’écriture donne généralement à voir les indices de son inachèvement, instaurant alors le fragmentaire en principe esthétique : « Le paradoxe moderne, décadent, veut enfin que l’œuvre, lovée sur elle-même, inscrive en son cœur sa propre défaillance, et l’exigence de modernité – qui se

l'empire romain dans ses stratégies d'expansions militaires permanentes intégra des diversités politiques, sociales et culturelles inconciliables<sup>743</sup>, l'esthétique décadente dans ses stratégies d'expansions stylistiques permanentes est un conglomérat de références esthétiques antérieures plus ou moins assimilées (Baudelaire en tête) et un précipité langagier hétérogène (mots techniques, argot, néologismes, mots rares, etc.)<sup>744</sup>. Elle est donc foncièrement créatrice de contradictions, voire productrice d'incohérence, et le jeu de renversement des points de vue dans la nouvelle de Jean Lorrain – passage d'une opposition progrès/imagination à une coopération des mêmes – est un moyen d'affirmer l'incohérence comme outil théorique : si la Décadence représente la menace imminente d'une subversion de toute valeur, prendre la subversion pour la valeur étalon compense, au moins partiellement, le risque d'une confrontation au vide. Cette approche de la Décadence n'est sans doute pas la seule à l'œuvre dans le contexte fin-de-siècle mais elle conditionne tout de même une dégradation esthétique ou une esthétique de la dégradation autorisée par un usage ambivalent de l'artifice selon plusieurs paradigmes coextensifs dont la liste n'est pas close : le beau peut être aussi bien le laid, la vertu peut être aussi bien le vice, le goût le dégoût, le bien le mal, l'être le paraître, la raison la folie, etc. jusqu'au plus grand renversement : la Décadence annoncer le renouveau. Lorsque dans son ouvrage sur le naturalisme Ferdinand Brunetière aborde l'écriture des Goncourt, qu'il juge être un contre-exemple, il note une atteinte aux règles de la composition. Il critique une recherche compulsive d'originalité expérimentale, inspirée de la théorie du milieu de Taine, qu'un renversement du langage constamment artificialisé néantise. L'analyse s'achève sur un constat d'échec :

Il [Edmond de Goncourt] représente ce qu'il y a de plus contraire peut-être au *naturalisme* ; — à savoir, l'art de fabriquer industrieusement ces curiosités d'étagère où l'impuissance laborieuse d'imiter et de reproduire le réel, se tourmente, pour ainsi dire, se contourne en mille façons, et finit par s'échapper en mille inventions fantastiques,

---

confond avec une fatalité – est une exigence hautement soutenue de fragilité et d'imperfection. L'œuvre se pose comme constitutivement inachevée, du fait de la réflexivité qui la travaille, d'où se dégage une esthétique de la fragmentation et du pêle-mêle. » (Sylvie Thorel-Cailleteau (dir.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2000, p. 25).

<sup>743</sup> Cf. Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968 [1721].

<sup>744</sup> Pour un aperçu de cette variété langagière on pourra mettre en regard Jacques Plowert (pseud. de Paul Adam), *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Exeter, University of Exeter press, 1998 [Paris, Vanier, 1888] ainsi que le « glossaire » que Jean de Palacio intègre dans son dernier ouvrage (*La Décadence. Le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « essais », 2011, p. 75-79) avec les travaux d'Alfred Delvau (entre autres, la nouvelle édition du *Dictionnaire de la langue verte*, Paris, Marpon & Flammarion Éditeurs, 1883) et Ambroise Macrobe (*La Flore pornographique*, Paris, Doublé-lézévir, 1883).



presque toujours curieuses, ingénieuses parfois, mais naturelles, jamais ; — ce n'est pas même le *rococo*, c'est le *japonisme* dans le roman.<sup>745</sup>

Mais ce constat est fondé sur un critère de vérité, « reproduire le réel », critère auquel les décadents sont absolument indifférents, pris qu'ils sont par l'éthique sensualiste brouillant les limites entre l'authentique et le factice<sup>746</sup>. Pour cette raison le vice de forme, pourvu qu'il induise la curiosité, est admis, de même que par extension, un vice, pourvu qu'il bouscule les sens, est valorisable, ce que Jean Lorrain résume de ses formules lapidaires : « Qu'est-ce qu'un vice ? un goût qu'on ne partage pas. »<sup>747</sup> ou encore « Tous les dégoûts sont dans la nature. »<sup>748</sup>

L'écriture est alors faite de ruptures de tons venues d'une indifférence à l'égard des affiliations habituelles du beau à la vertu et de la vertu à la vérité : le régime d'écriture n'est plus soumis à la morale collective, mais vient d'une éthique individuelle dont la forme n'est plus conditionnée ni par le goût ni par le sens commun. Ces discordances semblent déjà amorcées par Baudelaire qui, comme le remarque Maurice Spronck, l'un de ses commentateurs fin-de-siècle, propose à chaque ligne l'alliance contre-nature du grotesque et du sublime. Il écrit :

[...] le procédé qui lui est le plus habituel et qu'on rencontre à chaque page, c'est d'accoler brusquement, sans préparation ni transition, une idée ou une image horrible, répugnante, immonde, aux conceptions les plus poétiques et les plus idéalistes de sa pensée.<sup>749</sup>

Ce commentaire, qui ne tient pas compte de la dimension potentiellement parodique (ou autoparodique) d'une telle attitude, relève une tendance à utiliser l'artifice rhétorique pour faire cohabiter l'idéal et l'ignoble dans une forme inhabituelle. Baudelaire signale ici une affiliation à la « sensibilité de l'imagination », laissant le vrai dépendre de la maîtrise du style, et réfute l'idée d'une « sensibilité du cœur », d'une reconnaissance instinctive de ce que serait la vertu :

---

<sup>745</sup> Ferdinand Brunetière, *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévy éditeur, 1883, p. 346.

<sup>746</sup> Cf. Catherine Coquio, *L'Art contre l'art. Baudelaire, le « joujou » moderne et la « décadence »*, Méthode, n°6, Bandol, Vallongues, 2005, p. 60 sqq.

<sup>747</sup> Jean Lorrain, *La Nostalgie de la beauté*, Paris, Sansot, coll. « Glanes françaises », s.d. [1910], p. 62.

<sup>748</sup> *Ibid.*, p. 64. La formule était déjà à l'honneur dans *La Maison Philibert* explicitement appliquée à l'homosexualité : « Voilà : tout ce beau monde avait formé une association discrète et anonyme, dont la devise pouvait être : *Tous les goûts sont dans la nature... tous les dégoûts aussi.* » (Jean Lorrain, *La Maison Philibert*, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Les classiques interdits », 1979 [1904], p. 274 [souligné par l'auteur]).

<sup>749</sup> Maurice Spronck, *Les artistes littéraires. Études sur le XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Calmann Lévy, 1889, p. 116.

C'est de cette sensibilité, qui s'appelle généralement le *Goût*, que nous tirons la puissance d'éviter le *mal* et de chercher le *bien* en matière poétique.<sup>750</sup>

Baudelaire, à travers la notion de *goût*, est l'initiateur d'une valorisation de l'esthétique jetant le doute sur la pertinence des critères de bien et de mal, brèche dans laquelle s'engouffreront les écrivains décadents. Mais qu'est-ce qui garantit la sûreté du *goût* ? Existe-t-il encore un garde-fou prévenant le risque de choquer le *goût* jusqu'au dégoût ?

Les visions fugitives sur lesquelles s'achève *Lanterne magique* sont une succession de masques à la fois effrayants, trompeurs et drolatiques, un carnaval macabre typiquement lorrain, à la croisée des genres, elles tiennent d'un art satirique, à la manière des *Caractères* de La Bruyère, mâtiné de fantastique et ponctué de réminiscences de références picturales ou littéraires qui participent du *decorum*<sup>751</sup>. Parmi elles, se glisse la figure d'Olympia, personnage de *L'homme au sable* (*Der Sandmann*, 1817), conte d'E. T. A. Hoffmann, poupée articulée au teint de porcelaine plus vraie que nature décrite comme un objet de luxe à l'étalage d'un marchand :

Produit d'exportation, elle vient d'Amérique, sait manier l'éventail, plonger la révérence, battre de la paupière et semble respirer comme une personne naturelle : Vaucanson est dépassé.<sup>752</sup>

Les mécanismes psychologiques automatés de cette « âme intermédiaire », en font un parangon de Décadence, tant la part du naturel et de l'artificiel y sont impossibles à déterminer. De la même manière, l'esthétique du fantastique s'échafaude dans cet entre-deux, un glissement continu s'opère du réel à l'irréel, nous laissant perpétuellement dans l'inexpliqué, et c'est ici que la science menace par sa volonté farouche de lever les ambiguïtés du surnaturel par une explication rationnelle et naturelle. Cependant, la science n'est pas omnipotente et la psychologie humaine demeure déroutante. Jules Lermina, dans la nouvelle fantastique intitulée *La Peur*, donne la parole à un médecin qui entreprend de comprendre le sentiment dans ses manifestations naturelles en niant les motifs irrationnels de son déclenchement :

---

<sup>750</sup> Charles Baudelaire, « Critique littéraire – Théophile Gautier », *op. cit.*, p. 116.

<sup>751</sup> Notons que l'argument du décor est évoqué dans la nouvelle. Le narrateur regrette l'ignorance des contemporains dans l'art de créer une atmosphère dans le fantastique : « — Et vous êtes pour le décor ? — Absolument. Ces tombes au clair de lune, ce ciel brumeux d'hiver, et, au-dessus de ces torsions et de ces pâleurs de damnées, la bataille éternelle des nuages et les cônes noirs des cyprès agités par le vent... [...] » (Jean Lorrain, *Lanterne magique* dans *Histoires de masques*, p. 51).

<sup>752</sup> *Ibid.*, p. 55.

Vous vous surexcitez vous-mêmes, et vous vous forgez des chimères dont vous vous persuadez que vous devez avoir peur. [...] Or, je vous affirme moi, que la peur est un sentiment éminemment naturel qui ne peut être excité que par des sentiments naturels. [...] Tout l'être vibre à ce souffle qui vient on ne sait d'où... alors se développe en nous une vitalité de surexcitation dont l'effet n'est plus factice, comme dans ces cas où vous inventez des impossibilités... ici, le fait est tangible, le fait est patent... il y a eu énervement, c'est-à-dire doublement d'une des facultés-mères de notre organisme physique et moral.<sup>753</sup>

Mais donner une explication scientifique au sentiment de peur, n'empêche pas sa manifestation. Apercevoir le mécanisme ne permet pas d'enrayer son fonctionnement, le fantastique, l'inexpliqué, ne vient plus alors des phénomènes extérieurs, mais de l'intérieur, de nos propres sensations qui nous sont opaques. Le concept de l'*Unheimlich*, que Freud analysera en 1919 à partir d'Hoffmann<sup>754</sup>, dessine une frontière poreuse entre le vivant et le mécanique, entre le naturel et l'artificiel, sans cesse à l'œuvre chez Lorrain. Dans *Lanterne magique* le scientifique, tel un nouveau Coppelius<sup>755</sup>, révèle, par le moyen des lunettes, le détail des vices derrière la beauté, les attitudes mensongères derrière la bienséance sociale, l'omniprésence enfin d'une tromperie fantastique. Cette révélation demeure pourtant moins une révélation morale qu'un jeu d'observation amusé, voire une connivence. Lors du dernier portrait le scientifique annonce discrètement son absence de jugement :

Enfin, je vois quelque part une très jolie brune, que je ne vous désignerai pas, car elle est mon amie, que la Sainte Inquisition, en 15 et 1600, eût bel et bien rouée vive et brûlée...<sup>756</sup>

## 2. Comportements artificiels ou artificieux

### 2.1 — *L'échec de la vertu*

---

<sup>753</sup> Jules Lermina, « La Peur » dans *Histoires Incroyables*, t. 2, Paris, Boulanger, 1895, p. 226.

<sup>754</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1985, p. 209-263.

<sup>755</sup> Le personnage est également mentionné dans la nouvelle.

<sup>756</sup> Jean Lorrain, *Lanterne magique* dans *Histoires de masques*, p. 57.

Tout pourrait commencer par une pensée autoréflexive de Cioran postulant l'absence de toute finalité morale à la philosophie :

Nul besoin de croire à une vérité pour la soutenir ni d'aimer une époque pour la justifier, tout principe étant démontrable et tout événement légitime. L'ensemble des phénomènes – fruits de l'esprit ou du temps, indifféremment – est susceptible d'être embrassé ou nié selon nos dispositions du moment : les arguments, émanés de notre rigueur ou de nos caprices, se valent en tout point. Rien n'est indéfendable – de la proposition la plus absurde au crime le plus monstrueux.<sup>757</sup>

Dans un monde sans convictions, la pensée s'abaisse à générer des opinions variées qui suivent les mouvements de l'humeur. Le pessimisme en jeu refuse d'admettre une quelconque valeur volitive à la pensée. Cioran rend-il compte ici d'un état d'esprit proche de celui des hommes et des femmes des temps de décadence ? Oui, d'une certaine manière, lorsqu'il dénie l'influence des valeurs logiques (« de la proposition la plus absurde ») et des valeurs morales (« au crime le plus monstrueux ») sur la capacité d'agir. Les décadents, dans leur fascination pour ce qui est hors-norme, remettent en cause l'idée selon laquelle l'homme serait naturellement porté à la vertu. Ferdinand Brunetière dans une critique d'un roman de Paul Bourget, *Cruelle énigme* (Paris, Lemerre, 1885), analyse le pessimisme de l'auteur à travers la conviction qu'un déterminisme tient la volonté de bien agir en échec :

Supposé qu'il soit idéalement possible de prendre avec l'inclémente nature des arrangements pour notre bonheur, il ne semble pas à M. Bourget qu'il dépende de nous de les réaliser au gré de nos désirs ; il lui paraît encore bien moins que l'exercice de notre intelligence et celui de notre volonté puissent échapper à la toute puissance de certaines servitudes qui nous retiennent dans l'animalité.<sup>758</sup>

Qu'elle soit scientifiquement explicable par le fatalisme qu'enseignent les théories de l'hérédité et de la dégénérescence, ou qu'elle s'analyse psychologiquement par une mystérieuse attraction du mal, une nature vicieuse est condamnée à rester vicieuse sans la rédemption que Baudelaire permettait encore à travers l'art :

La vertu [...] est *artificielle*, surnaturelle, puisqu'il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l'enseigner à l'humanité animalisée, et

---

<sup>757</sup> Cioran, « Visages de la décadence » dans *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1949, p. 170.

<sup>758</sup> Ferdinand Brunetière, « Le pessimisme dans le roman », *Revue des deux mondes*, t. 70, 1<sup>er</sup> juillet 1885, p. 221.

que l'homme, *seul*, eût été impuissant à la découvrir. Le mal se fait sans effort, *naturellement*, par fatalité ; le bien est toujours le produit d'un art.<sup>759</sup>

Si l'homme est un animal, si le vice est naturel et la vertu artificielle, alors c'est par l'art et contre la nature que l'humain peut espérer agir vertueusement. Cette démonstration s'oppose en tout point aux habitudes de pensée qui nous entraînent plus volontiers à considérer que « la décadence n'est que l'instinct devenu impur sous l'action de la conscience »<sup>760</sup>, mais elle est sous-jacente dans nombre d'écrits décadents. Le recours à la posture artificielle n'est donc pas nécessairement le témoignage d'une inconséquence ; une morale existe dans l'artificiel compris comme usage de l'art, c'est-à-dire la preuve de la civilisation. En ce sens, Maurice Barrès renverse les habitudes de pensées dans sa description du barbare qui, s'il est vierge de toute pensée impure n'en est pas moins profondément amoral, tant il lui manque la conscience de ses actes :

Nous sommes les Barbares, chantent-ils en se tenant par le bras, nous sommes les convaincus. Nous avons donné à chaque chose son nom ; nous savons quand il convient de rire et d'être sérieux. Nous sommes sourds et bien nourris, et nous plaisons, — car de cela encore nous sommes juges, étant bruyants. Nous avons au fond de nos poches la considération, la patrie et toutes les places. Nous avons créé la notion du ridicule (contre ceux qui sont *différents*) et le type du bon garçon (tant la profondeur de notre âme est admirable).<sup>761</sup>

D'une bêtise confondante et sûre d'elle-même, le barbare est ironiquement considéré comme celui qui, par la force, peut assigner à son gré des types identitaires correspondant à sa vision du monde qui devient celle de tous : celui dont l'attitude le distingue de la norme est différent donc ridicule, tandis que celui qui respecte toutes les règles par absence d'idées force l'admiration tant il est bon garçon... Maurice Barrès suggère donc que face à la barbarie des normes sociales, le décadent adopte une position originale en militant pour les libertés individuelles. L'artifice ne doit donc pas être uniformément lu comme l'indice d'une inconséquence : les manquements de l'homme artificiel sont parfois le fruit d'une farouche opposition à la sclérose de comportements sociaux. Dès lors que la majorité impose une idée commune et intangible de la vertu, elle devient inutile, et c'est le vice individuel qui incarne la possibilité d'un déplacement des limites trop précises, qui introduit cette marge de manœuvre que la pensée instille dans les préjugés. Pierre Loti dans *Fleurs d'ennui*, texte écrit

---

<sup>759</sup> Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 715.

<sup>760</sup> Cioran, *op. cit.*, p. 161.

<sup>761</sup> Maurice Barrès, *Sous l'œil des barbares*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1902 [1888], p. 259-260.

en 1872 et publié en recueil en 1882 mettant en scène un dialogue entre deux officiers de marine fuyant l'ennui du monde moderne en évoquant leur désir d'ailleurs et d'exotisme, propose lui aussi de redéfinir la barbarie :

Refusons les offres de service des personnes des deux sexes qui nous proposent des distractions nocturnes admises par la morale large et indulgente des peuples d'extrême Orient, mais incompatibles avec notre barbarie occidentale, — et dormons.<sup>762</sup>

Le personnage tire un enseignement des civilisations éloignées, celles qui sont considérées comme barbares, et réforme, sinon sa manière d'agir au moins ses habitudes de penser quant à l'homosexualité. Il inverse alors les termes de l'opposition en considérant le bien-fondé d'une largesse d'esprit qui indique par contraste la barbarie de la morale occidentale imposant un stéréotypage des comportements sexuels.

C'est à la lumière de ces prérequis qu'il faut analyser *L'inutile vertu*, conte de Jean Lorrain tiré de *Princesses d'ivoire et d'ivresse* dans lequel se dessine une parabole à l'enseignement inattendu. Le récit relate la quête des origines de Bertram, fruit adultérin des amours de la reine et de son ancien amant, tôt abandonné par ses parents. Ignorant tout de sa situation il sera durement élevé par des moines « [...] dans la haine de l'amour, de la femme et de tout ce qui rit et fleurit sous le ciel [...] »<sup>763</sup>, moines chargés par la reine d'ancrer une unique idée dans son jeune cerveau :

“Tu reconnaîtras l'homme qui fit ton enfance obscure et mortifiée à la triple émeraude qui brille enchâssée dans le cimier de son casque. Que son poil soit de neige ou d'or, frappe et tue, et tu auras vengé et ta vie humiliée et ta mère et ta race et ton Dieu”<sup>764</sup>

Cette quête interminable, susceptible à chaque instant d'être remise en cause par l'intervention de femmes symboliquement tentatrices, et superbement ignorées, se présente comme la voie vertueuse et sacerdotale. Mais une crise narcissique révélera dramatiquement l'illusion : après des années de recherches infructueuses, Bertram observera par hasard son reflet dans l'eau d'une auge, pour y découvrir avec horreur une coïncidence entre l'image de vieil homme qui lui est renvoyée et le portrait du père à abattre. Le conte se termine sur une morale aux allures hédonistes : « Il faut vivre sa vie sans dédaigner l'amour, la volupté, le

---

<sup>762</sup> Pierre Loti, *Fleurs d'ennui. Pasquala Ivanovitch. Suleïma*, Paris, Calmann-Lévy, 1926 [1882], p. 43.

<sup>763</sup> Jean Lorrain, *L'inutile vertu* [1897], dans *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Paris, Séguier, 1993 [1902], p. 211.

<sup>764</sup> *Ibid.* À propos de la récurrence de ce motif de l'émeraude enchâssée chez Lorrain *cf. infra p. 411 sqq.*

plaisir et même l'occasion qui passe [...].»<sup>765</sup>. Le vernis moral de la vertu masque une injonction sociale à réparer le préjudice sexuel, et le personnage suivant une direction qui ne lui est pas personnelle se trouve confronté *in fine* à l'absence de sens. Il faut donc, avant qu'il ne soit trop tard, lever le masque.

## 2.2 — *L'écriture et les masques*

[...] les masques, cette épouvante errante de nos rues et de nos musées [...] le masque, c'est le rire du mystère, c'est le visage du mensonge fait avec la déformation du vrai, c'est la laideur voulue de la réalité exagérée pour cacher l'inconnu. Le masque m'a toujours impressionné, halluciné ; l'obsession qu'il exerce sur moi tourne même au malaise.<sup>766</sup>

La séduction étrange du mensonge véracé ou de la vérité mensongère que le masque concentre, évoquée au détour d'une nouvelle par Jean Lorrain, en fait un objet hautement symbolique. Il témoigne d'un besoin de spectacularisation qui est à comprendre, à travers un argument biographique et esthétique, comme la nécessité de manœuvrer délicatement le signifiant homosexuel de manière à éprouver le plaisir de la mystification sans déclencher pour autant l'ire de la justice. Le masque est donc une limite difficilement lisible entre l'illusion et la réalité, limite qu'Ana Gonzalez Salvador analyse comme l'occasion d'une confusion :

[...] le masque n'est pas là seulement pour dissimuler d'abord et pour révéler ensuite ce qui n'aurait dû jamais être vu. Il n'a pas le dessein de fixer ce qui est derrière lui, c'est-à-dire d'arrêter une vérité toujours abominable mais plutôt de signaler la confusion, d'ailleurs constante, des plans ou des niveaux (devant-derrrière, dessus-dessous, beau-laid, vieux-jeune, propre-sale...).<sup>767</sup>

Si le masque est communément décrit comme un objet d'illusion dont on ne perçoit pas la signification immédiate, sinon qu'il cache le visage, visage qu'on dit être le miroir de l'âme (Cicéron), Lorrain complexifie cette donnée en créant la possibilité d'un renversement : le masque peut être plus réel que ce qu'il cache. Il le décrit comme une « réalité exagérée pour cacher l'inconnu » par une « laideur voulue », mais cet inconnu dissimulé est parfois plus

---

<sup>765</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>766</sup> Jean Lorrain, *Histoires de masques*, Paris, Ollendorff, 1900, p. 94.

<sup>767</sup> Ana Gonzalez Salvador, « Lorrain infâme », *Revue des sciences humaines*, n° 230, avril-juin 1993, p. 9.

effroyable que la réalité apparente. Ce fait est frappant dans la nouvelle intitulée « Les trous du masque »<sup>768</sup> qui met en scène une épouvantable illusion. Un homme est invité à participer à un carnaval dans l'arrière-salle d'un troquet miteux, dont les hauts murs et les fenêtres en ogive accentuent l'aspect de cathédrale. Sans qu'on en connaisse la raison, une règle impose un silence de rigueur accentuant l'inquiétude produite par ces masques à l'aspect spectral, circulant silencieusement. L'homme est progressivement submergé par une angoisse incontrôlable qui le pousse subitement à arracher un masque : derrière le masque il n'y a rien, absence de visage créant une indicible horreur. L'homme se précipite alors devant un miroir, enlève son propre masque, et se rend compte, au comble de la terreur, que lui non plus n'a pas de visage. Celui qui pose un masque, propose une autre version de lui-même, mais l'effet imprévu d'une telle dissimulation peut être l'effacement de la réalité elle-même. Il n'est plus seulement l'hypocrite, au sens étymologique d'*hypocritès*, c'est-à-dire l'acteur, celui qui porte le masque, mais devient également la victime de l'illusion qu'il a engendré. Outre ce qu'il signifie chez Lorrain, cet art de la confusion pourrait caractériser plus largement la scénographie décadente qui joue de faux-semblants encore intensifiés par la question homosexuelle et les significations qu'elle engendre. De ce point de vue, un schéma se reproduit avec régularité, celui du personnage homosexuel qui met sa vie en scène en utilisant la femme, dont nous avons déterminé trois exemples frappants dans *The Picture of Dorian Grey* d'Oscar Wilde (1891), *Les hors nature* de Rachilde (1897) et *Messes noires. Lord Lyllian* de Jacques d'Adelswärd-Fersen (1905). Dans les trois cas la femme est utilisée comme un alibi érotique destiné à faire illusion aux yeux du monde et à ses propres yeux ; mais dans les trois cas la femme meure comme un masque tombe, menaçant l'intégrité de l'artifice par un retour violent à la réalité.

L'épisode fondamental se trouve chez Oscar Wilde. Sibyl Vane, qui entre en scène en 1890 dans *The Picture of Dorian Gray*, est d'une beauté surprenante, ivoirine ; elle est actrice. Dorian la voit jouer une première fois *Roméo et Juliette*, tombe amoureux de son interprétation et lui annonce qu'il souhaite l'épouser. Mais lorsqu'il invite Lord Henry à assister à une seconde représentation de la pièce, l'impensable se produit. Elle ouvre la bouche et les répliques de Shakespeare sont dramatiquement dénaturées :

---

<sup>768</sup> Jean Lorrain, « Les trous du masque », *Histoires de masques*, op. cit., p. 105-118.



The few words she had to speak [...] were spoken in a thoroughly artificial manner. The voice was exquisite, but from the point of view of tone it was absolutely false. It was wrong in colour. It took away all the life from the verse. It made the passion unreal.<sup>769</sup>

Dorian humilié par cet échec cuisant la rejoint en coulisses, furieux d'un manquement aux règles élémentaires d'un art qui la rendait séduisante à ses yeux. Il trouve Sybil Vane rayonnante, heureuse de son sort car elle ressent avec sincérité l'élan amoureux qui l'empêche de jouer :

You taught me what reality really is. Tonight, for the first time in my life, I saw through the hollownesse, the sham, the silliness of the empty pageant in which I had always played. [...] You had brought me something higher, something of which all art is but a reflection. You had made me understand what love really is.<sup>770</sup>

Sybil Vane reconnaît la supériorité de sa nature amoureuse sur l'artifice théâtral et Lord Henry fera lui aussi l'éloge de la simplicité des sentiments sincères – « Love is a more wonderful thing than art »<sup>771</sup> –, fort de ses connaissances en matière de psychologie féminine : « They are charmingly artificial, but they have no sense of art »<sup>772</sup>. Ce que Sybil Vane avait d'exceptionnel est sacrifié aux lois amoureuses élémentaires et Dorian ne peut supporter ce retour à l'ordre naturel. En réalité, sa conception de l'amour s'accommodait parfaitement de l'artificialité de l'actrice, et dès lors que le pur sentiment n'est plus médiatisé par l'illusion théâtrale, elle ne l'intéresse plus : « “You have killed my love” [...] How little you can know of love, if you say it mars your art ! Without your art you are nothing. »<sup>773</sup> L'émotion d'autrui ne peut toucher l'esthète si elle est exprimée sans masque – « There is always something ridiculous about the emotions of people whom one has ceased to love. Sybil Vane seemed to him to be absurdly melodramatic. Her tears and sobs annoyed him. »<sup>774</sup> –, car

---

<sup>769</sup> Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* dans *The collected works of Oscar Wilde, op. cit.*, p. 59. « Les quelques mots qu'elle devait prononcer [...] furent dits d'une manière totalement artificielle. La voix était exquise, mais elle était, du point de vue de l'intonation, totalement fautive. La couleur n'était pas la bonne. Elle ôtait à la poésie toute vie. Elle rendait la passion irréelle. » (Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray, Paris, Gallimard*, coll. « Folio classique », 1992 [1890], p. 170).

<sup>770</sup> *Ibid.*, p. 62. « Vous m'avez appris ce qu'est réellement la réalité. Ce soir, pour la première fois de ma vie, j'ai percé à jour le néant, l'imposture, la stupidité de ce spectacle creux dans lequel je jouais constamment. [...] c'est que vous m'aviez apporté quelque chose de plus élevé, quelque chose dont l'art n'est que le reflet. Vous m'aviez fait comprendre ce qu'est véritablement l'amour. » (*ibid.*, p. 175).

<sup>771</sup> *Ibid.*, p. 60. « L'Amour est plus admirable que l'Art » (*ibid.*, p. 172).

<sup>772</sup> *Ibid.*, p. 72. « Elles sont adorablement artificielles, mais elles n'ont aucun sens artistique » (*ibid.* p. 198).

<sup>773</sup> *Ibid.*, p. 62. « “Tu as tué mon amour”. [...] Comme tu connais peu l'amour, si tu peux dire qu'il nuit à ton art. Sans ton art, tu n'es rien. » (*ibid.*, p. 176).

<sup>774</sup> *Ibid.*, p. 63. « Il y a toujours quelque chose de ridicule dans l'émotion des gens qu'on a cessé d'aimer. Il trouvait Sybil Vane ridicule et mélodramatique. Ses larmes et ses sanglots l'agaçaient. » (*ibid.*, p. 178).

l'esthète fait de sa vie un art et l'on ne crée rien de valable si l'on est débordé par l'émotion. De ce point de vue, le comportement de Dorian Gary est l'illustration d'une idée qu'Oscar Wilde exprimait à la même période dans sa théorie esthétique du mensonge :

The only beautiful thing, as somebody once said, are the things that do not concern us. As long as a thing is useful or necessary to us, or affects us in any way, either for pain or for pleasure, or appeals strongly to our sympathies, or is a vital part of the environment in which we live, it is outside the proper sphere of Art.<sup>775</sup>

Cependant, nous devons considérer que le comportement de Dorian Gray fonctionne autant sur le régime du mensonge d'art, l'inauthentique produisant l'écart émotionnel nécessaire à la production du désir amoureux, que sur celui du mensonge à soi même, consistant à préférer l'illusion amoureuse à l'amour réel. Dorian n'est pas dans l'intention de mentir et c'est pourquoi il n'est pas un menteur au sens strict ; il appartient à la catégorie du pseudologique qui, comme nous le rappelle Jacques Derrida, peut également relever de l'erreur :

On peut être dans l'erreur, on peut se tromper, on peut même dire le faux sans chercher à tromper et donc sans mentir. Il est vrai que les expériences du mensonge, de la tromperie et du « se tromper » s'inscrivent toutes sous la catégorie du pseudologique. *Pseudos*, en grec, peut signifier le mensonge aussi bien que la fausseté, la ruse ou l'erreur, la tromperie, la fraude autant que l'invention poétique [...]<sup>776</sup>

Pourtant, Sybil Vane s'empoisonne à l'acide prussique et meure. Il y a bien une faute. Dorian, alors qu'il ignore encore la tournure dramatique des événements, en voit apparaître le signe sur le portrait peint par Basil Hallward dont les lèvres prennent un pli cruel. Ce phénomène inexplicable lui fait prendre conscience de son erreur et du préjudice que la jeune actrice a subi. C'est à ce moment seulement qu'il éprouve le besoin de lui écrire des lettres enflammées par la passion, d'autant plus tendres qu'elles sont le fruit d'un imaginaire amoureux qui se produit en l'absence d'altérité, de visage. Lorsque Lord Henry le confronte à la vérité tragique, Dorian ressent une douleur qui s'insensibilise aussi vite qu'elle est venue :

---

<sup>775</sup> Oscar Wilde, *The Decay of Lying* dans *The collected works of Oscar Wilde, op. cit.*, p. 927. Quelqu'un l'a dit : les seules choses qui soient belles sont celles qui ne nous concernent pas. Dès qu'une chose nous est utile ou nécessaire ou nous affecte en quelque façon, douleur ou plaisir, ou fait un pressent appel à notre sympathie, ou est une partie vitale de l'ambiance où nous vivons, elle est en dehors de la sphère propre de l'Art. » (*Le déclin du mensonge, op. cit.*, p. 28). Nous supposons que cette théorie provient de Théophile Gautier dans la préface à *Mademoiselle de Maupin*, « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. » (Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 54).

<sup>776</sup> Jacques Derrida, *Histoire du mensonge. Prolégomènes*, Paris, L'Herne, coll. « Carnets », 2005, p. 11.

“So I have murdered Sybil Vane,” said Dorian Gray, half to himself – murdered her as surely as if I had cut her little throat with a knife. Yet the roses are not less lovely for all that. The birds sing just as happily in my garden. And tonight I am to dine with you, and then go on to the opera, and sup somewhere, I suppose, afterwards. How extraordinarily dramatic life is ! If I had read all this in a book, Harry, I think I would have wept over it.<sup>777</sup>

Outre une discussion sur les antinomies qui opposent l’art à la vie, l’artificiel au naturel, il faut donc chercher également dans le personnage de Dorian Gray, les raisons d’une asentimentalité persistante qui pourrait être désignée comme une duplicité. S’il s’agit pour l’auteur d’illustrer les mécanismes du « mentir vrai » préconisé dans l’art du mensonge fictionnel – et nous serions ici dans l’exhibition métafictionnelle de ce principe, la piste serait à explorer –, le personnage risque bel et bien, dans l’ordre fictionnel, de franchir la limite entre l’artificiel et l’artificieux. Il parvient, jusqu’à un certain point, à incarner le type du dandy, mais jusqu’à un certain point seulement, puisque nous savons le dénouement du récit : Dorian lacère la toile et rompt le pacte qui lui accordait jeunesse, grâce et impunité. Dès lors que le geste est accompli, Dorian réintègre la réalité d’un corps marqué par la sénilité et meure dans l’instant d’une suprême faiblesse parachevant l’œuvre de destruction. L’absence de maîtrise constatée nous engage donc à supposer que le personnage se tient dans la zone imprécise et paradoxale du mensonge à soi-même, sensible en français à travers l’ambiguïté du terme « se tromper » dont Jacques Derrida relève l’indécidabilité : est-ce se tromper soi-même, volontairement, ou malgré soi ? La problématique de l’intention brouille toute capacité à répondre à la question pourtant impérieuse : « le mensonge à soi, est-ce possible ? »<sup>778</sup> Si l’on peut douter de cette possibilité dans la réalité, le monde de la fiction autorise la mise en forme d’un tel paradoxe qui participe pleinement de l’esthétique générale de l’ouvrage : il est possible d’effacer l’éventualité d’une connaissance intime de l’erreur chez le personnage car ses intentions lui sont extérieures, produites par l’auteur. Il faudrait alors détourner le problème : si l’on déduit effectivement que Dorian Gray se ment à lui-même, quelles sont les causes, visibles ou non, qu’Oscar Wilde à envisager pour expliquer cette attitude limite ?

Si la sincérité amoureuse est jugée inférieure à l’artificialisation lorsqu’une femme est en jeu, on peut se demander s’il en aurait été ainsi en présence d’un homme. Puisque la

---

<sup>777</sup> Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, *op. cit.*, p. 70. « — J’ai donc assassiné Sybil Vane, dit Dorian Gray, se parlant à demi à lui-même, je l’ai assassinée aussi sûrement que si j’avais tranché son petit cou à l’aide d’un couteau. Et pourtant les roses n’en sont pas moins belles. Les oiseaux, dans mon jardin, chantent aussi gaiement. Et ce soir, je dois dîner avec vous, puis aller à l’Opéra, et ensuite, je suppose, souper quelque part. Quel extraordinaire théâtre, en vérité, que la vie ! Si j’avais lu tout cela dans un livre, Harry, je crois que mes larmes auraient coulé. » (Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, *op. cit.*, p. 193).

<sup>778</sup> Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 15.

femme est considérée comme artistiquement inapte et naturellement faite pour les sentiments, l'homme serait-il capable de satisfaire aux conditions de l'*ars amatoria* exigé par Dorian ? La présence du signifiant homosexuel dans l'œuvre ne fait aucun doute, elle l'imprègne, mais cet effet trouve son efficacité par un traitement oblique du sujet. Une version non censurée de l'œuvre, publiée en 2011<sup>779</sup>, donne accès au texte original à un large public, texte dans lequel le motif était frontalement évoqué. L'étude comparée des deux versions, travail imposant qui ne pouvait entrer dans le cadre de nos analyses, mériterait d'être effectué pour interroger la place du signifiant homosexuel dans l'économie narrative. À titre d'hypothèse, nous pensons qu'il n'est pas hors de propos d'imaginer que, dès lors qu'il n'est plus contraint de contourner la censure, l'auteur n'obtient pas la même efficacité narrative et stylistique.

*Messes noires. Lord Lyllian* (1905) est un roman à clef de Jacques d'Adelswärd-Fersen intégrant les grandes personnalités homosexuelles de la fin du siècle sur un mode satirique souvent irrévérencieux – on y trouve notamment Jean Lorrain et Oscar Wilde sous les patronymes transparents de Jean d'Alsace et Harold Skilde. L'œuvre mêle les références homosexuelles mises en réseau par des effets spéculaires troublant la limite entre fiction et réalité :

Lyllian prit le bouquin, le feuilleta et, au hasard des pages, lut une description si frappante et si juste qu'il ne put s'empêcher de pâlir.

— Mais... c'est moi dont vous parlez, ici...

— Mais oui, c'est vous !... quel succès, Monseigneur, quand tous ces mufles vont vous reconnaître. Ah, je vais m'en payer de jolies histoires de masques !

— C'est très mal, monsieur Skilde, observa Lyllian, vous ne devez pas agir ainsi.<sup>780</sup>

La mise en abyme ne permet plus au lecteur de distinguer l'authentique du factice pour se faire une image correcte des intentions à l'œuvre. En effet, Fersen propose un portrait à charge de Wilde en « détrousseur d'âme » à travers le personnage de Skilde utilisant sa relation à Lyllian pour inspirer la matière de son livre, mais par la même occasion il démasque, avec une pointe d'humour, son propre fonctionnement<sup>781</sup>. Le propos semble moins

---

<sup>779</sup> Cf. Nicholas Frankel (éd.), Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray : An Annotated, Uncensored Edition*, Cambridge, Harvard University Press, 2011.

<sup>780</sup> Jacques d'Adelswärd-Fersen, *Messes noires. Lord Lyllian*, Montpellier, GKC, 2011 [1905], p. 42.

<sup>781</sup> Il est à noter que le nom même de « Fersen » est intégré à la fiction (*ibid.*, p. 84) ainsi qu'une de ses œuvres, *L'Hymnaire d'Adonis*, dans une autoréférence qui prend place dans une liste allant de Charles Baudelaire à Albert Samain (*ibid.*, p. 127). Il fait par ailleurs une allusion sarcastique à l'affaire des « messes noires » dans laquelle il fut condamné en 1903 pour « attentat à la pudeur » et « incitation de mineurs à la débauche » : « [...] je me suis glissé dans l'appartement : on aurait dit une chapelle... Des tentures d'argent, des cierges... un

autocritique qu'amusé, ce qu'on retrouve à travers la mention des « jolies histoires de masques » qui font sans conteste écho à Jean Lorrain, autre adepte du roman à clef auquel il rend ailleurs un hommage bien ambigu par la bouche de Lyllian : « Vous rappelez-vous, en Grèce ? D'ailleurs je vous ai lu et vu... Au moins, vous êtes pourri et vous le dites très élégamment... Je vous adore »<sup>782</sup>. Malgré l'intérêt commun pour la Grèce, dont on devine la raison, Renold Lyllian se distingue par sa beauté qui compense la corruption morale que Jacques d'Adelswärd-Fersen lui attribue, ainsi qu'à de nombreux personnages du roman décrits comme homosexuels et décadents non sans volonté de caricature :

Nous fûmes annoncés par les murmures faisandés de vieux messieurs guettant leur proie, et nous tombâmes dans un grouillement de gens aux yeux fardés, aux lèvres rasées, gosses blêmes et larbins louches qui nous dévisageaient avec l'air de s'offrir. Jeunes débutants qui crèvent de faim, vieilles entôleuses retirées des affaires et qui s'exhumaient ce jour-là. C'était un ensemble macabre et grotesque, veule et farouche, une Sodome transportée à la morgue !<sup>783</sup>

Cette description tenant de la charge ressemble fort à de l'autodénigrement. L'image que Fersen donne de l'homosexualité est celle d'un comportement jugé problématique, y compris dans les cas où la société est invectivée, jugée responsable, dans un discours tenant du plaidoyer :

Croyez-vous [...] que je suis né avec ces sentiments-là et que l'enfant solitaire, que le petit orphelin d'Écosse avait en lui cette nature par hérédité. Savez-vous qui m'a formé ainsi ? C'est vous, c'est le monde, c'est la muflerie contemporaine.<sup>784</sup>

Dans ces conditions de dépréciation il n'est donc pas surprenant que l'auteur entretienne une relation ambivalente avec les modèles qu'il raille mais dont il s'inspire. L'incipit du roman, plutôt qu'introduire des éléments utiles à la compréhension de l'intrigue ou une description lui donnant un cadre, opte pour un dialogue polyphonique, une forme de dialogisme brouillant les points de vue. Cette entrée en matière, *in medias res*, donnant des informations par bribes, au gré des échanges émaillés de sous-entendus et fonctionnant sur un mode proche de celui de la stichomythie, est très proche de celles de Jean Lorrain.

---

autel ; toutes sortes de choses extraordinaires [...] – C'est-y vrai qu'il les saigne ? Adèle, la femme de chambre du premier, m'a juré qu'un soir, elle avait vu Monsieur en chemise, poursuivre un petit garçon avec un sabre... – Henri m'a bien montré des marques de sang sur des serviettes, des draps tachés et des mouchoirs sales : un matin, il y en avait quinze. C'est sûr, qu'il les saigne ! opinait Jean, le cocher de l'entresol. » (*Ibid.*, p. 123).

<sup>782</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>783</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>784</sup> *Ibid.*, p. 81.

L'identification d'un pastiche semble en outre confirmée par la situation carnavalesque introduisant l'objet emblématique du masque :

- Mais qui est-ce au juste ? demanda derrière son masque M. d'Herseange. Je suis piqué au jeu : pourtant, savez-vous que c'est très popotte ?...
- Dites plutôt très cocotte, Monsieur le Diplomate, répondit della Robbia, merveilleusement svelte dans son arlequin noir. Il appartient à l'une des plus vieilles familles d'Angleterre...
- Jeune, n'est-ce pas ?
- Oh, dix-neuf ans, à peu près. Mais vous ne fumez plus... Encore un rien d'opium ?...<sup>785</sup>

Une telle approche cherche sans nul doute à ce que le lecteur soit « piqué au jeu » et l'engage à lever les masques. L'un des procédés centraux de l'œuvre est la mise en scène d'une emprise : l'emprise de l'auteur sur son lecteur, l'emprise des modèles sur l'auteur, l'emprise d'Harold Skilde sur Renold Lyllian. Le texte est alors le point de convergence entre ces influences, et l'on croit voir apparaître, au détour d'une phrase, les fantômes de lord Henry et de Dorian Gray :

Skilde [...] lui pénétrait l'esprit de mille paradoxes qu'il développait triomphalement avec sa faconde habituelle. Son âme de viveur blasé rejaillit sur lord Lyllian qui devint ainsi blasé sans presque avoir vécu.<sup>786</sup>

Si Lyllian n'a pas de portrait peint à son effigie captant les stigmates physiques et moraux de sa dégradation et lui donnant l'occasion de vivre tel un Dieu omnipotent, il est néanmoins racheté de ses fautes par une beauté inhumaine qui sera mise en scène par Skilde dont il est l'amant. Un épisode du roman rappelle les questionnements mis en jeu par Oscar Wilde à travers le personnage de Sybil Vane, avec des différences notables cependant. Dans *Messes noires. Lord Lyllian*, Skilde écrit une pièce de théâtre qu'il nomme *Narcisse* et dont il réserve le premier rôle au jeune homme si bien fait pour l'incarner :

Debout, son corps juvénile irradiait la chambre. La chair aux transparences roses, depuis le coup aux minceurs charmantes jusqu'au jarrets élancés et nerveux, avaient des timidités de vierge et des provocations de beauté. Il se trouvait gentil ainsi, gentil tout plein (il disait *lovely*), si bien que, réveillé de son sommeil, grisé par sa jeunesse et par sa nudité, caressant de ses doigts agiles son ventre fuselé, il donna un baiser au miroir comme s'il l'eut fait à lui-même.<sup>787</sup>

---

<sup>785</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>786</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>787</sup> *Ibid.*, p. 30.

Chez Wilde, l'évocation du monde du théâtre passait par l'exemple canonique de Shakespeare et la maîtrise de l'artifice consistait à s'approprier un langage en dominant ses émotions pour les transmettre à travers les mots. Chez Fersen, le langage est inutile et l'on en appelle au visuel, à l'illusion qu'une mise en scène grandiose produit. Un voyage en Grèce (un retour aux sources) entre les deux hommes leur donne l'idée d'adopter un décor naturel. La pièce aura lieu dans un jardin situé près du port du Pirée. Le soir de la première, les spectateurs découvrent un paysage idyllique où se mêlent les senteurs et les couleurs et dans lequel débute ce qui s'apparente à un cérémonial : une prière à Adonis retentit, les figurants, danseuses de Lesbos et éphèbes aux yeux maquillés de khôl, marchent en procession jusqu'aux ruines du temple de Zeus où jaillit Narcisse dans sa beauté d'idole, parfaitement silencieux et immobile – « Mais lui demeurait muet ainsi qu'une statue... »<sup>788</sup> La surenchère dans les effets et l'accumulation des références mythiques (Narcisse, Adonis, Pygmalion, ailleurs encore, Ganymède) crée un effet déréalisant et autorise, sous le prétexte d'un paganisme grec, l'expression homoérotique :

Alors, Lyllian, transfiguré, descendit de son trône. Serti de bijoux comme une idole précieuse, les mains couvertes de lourdes bagues, une ceinture orfèvrée ceignant ses reins et couvrant son sexe, il gravit les marches de marbre, les marches écroulées qui jadis avaient été baisées par les lèvres des adorateurs. Il découvrit son corps cambré aux regards de la foule, tendit les bras comme pour la bénir et s'offrit, vivant, à sa ferveur... Un rôle unique sortit de toutes les poitrines, releva toutes les têtes.<sup>789</sup>

L'adoration des foules satisfait aux besoins du Narcisse et son corps, ainsi mis en scène, est à la fois à portée du regard et de la main, tandis que son cœur demeure inaccessible, « l'immobilité de Lyllian lui donnait un aspect étrange, presque effrayant »<sup>790</sup>. Une femme s'approche, le touche, souhaite traverser la limite où elle n'est plus seulement le miroir du désir de l'éphèbe pour lui-même. Il s'agit de lady Cragson dont le malheur conjugal la poussa dans les bras du jeune homme vite lassé d'une amante de passage. La scène s'anime : la femme se vautre sur son jeune corps, lascive, tandis que les éphèbes égorgent un mouton dont le sang éclabousse Lyllian. La violence de la scène semble être celle du théâtre romain s'invitant sur la scène grecques, et le motif du mouton égorgé rappelle le rituel du bouc émissaire et préfigure la conclusion tragique de cette désillusion amoureuse :

---

<sup>788</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>789</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>790</sup> *Ibid.*, p. 55.

Mais d'un geste, abandonnant son immobilité, lord Lyllian la repoussa, et si fort, qu'elle faillit s'abattre sur la pierre. Alors pâme comme une morte, les cheveux défaits, des larmes pleins les yeux, de ces larmes qui ne s'étanchent plus, elle demeura un instant étourdie et sans comprendre... Les paillettes de sa robe étincelaient aux torches... Puis, tout à coup, elle saisit le couteau. Et d'un coup net, elle s'ouvrit la poitrine.<sup>791</sup>

Le sacrifice n'est plus destiné à rétablir symboliquement l'ordre social mais à conclure une mise en scène spectaculaire par une apothéose inattendue. L'irruption du réel au milieu de la représentation interrompt évidemment le bon déroulement, les spectateurs effarés s'en vont, Skilde et Lyllian sont atterrés, mais la pièce demeurera inoubliable. La femme subissant les rigueurs de l'esthète homosexuel et le payant de sa vie sanctifie le triomphe de l'artifice. Fersen choisit, et ce n'est pas un hasard, de laisser succéder à l'agonie de lady Cragson, un chapitre débutant sur l'évocation de « *The Gay Parisienne*, adaptation assez médiocre d'une pièce française plusieurs fois centenaire. »<sup>792</sup>

Paul-Éric de Fertzen est le nom de l'un des héros du roman de Rachilde, *Les hors nature* (1897)<sup>793</sup>, rappelant allusivement celui de Jacques d'Adelswärd-Fersen. Il s'est entiché un temps d'une jeune femme devenue encombrante, lui écrit une pièce qu'il se refuse à signer et à laquelle il donne le titre de *Pygmalionne*, puis l'introduit au théâtre dans l'intention à peine voilée de s'en débarrasser : « j'ai une petite fée, sinon une petite féerie, à caser chez vous. »<sup>794</sup> Il s'agit de Jane Monvel, oie blanche idéale pour le rôle que Paul lui assigne, consistant à satisfaire les spectateurs dont le goût est vulgaire, et satisfaire sa nature sarcastique ; une bonne blague en somme... Prenant son frère à témoin, le sévère Reutler de Fertzen, il se moque ouvertement de la performance de la jeune première :

As-tu entendu ? “Et des roses se meurent qu'on ne respire pas ” Elle dit cette pauvre phrase de prose comme elle réciterait le songe d'Athalie ; j'ai envie de l'étrangler !... Bravo ! Bravo ! Jane, je suis très content !<sup>795</sup>

L'absence de talent de Jane de Monvel l'apparente au personnage de Lady Vane, mais la situation est prévue par Rachilde, alors qu'il s'agissait de l'élément de surprise chez Wilde. En vérité, le personnage de Paul de Fertzen n'a que peu d'égard pour le théâtre classique, encore moins pour le théâtre populaire – « Le convenu pittoresque ! Le mot souligné ! L'effet

---

<sup>791</sup> *Ibid.*

<sup>792</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>793</sup> Rachilde, *Les hors nature. Mœurs contemporaines*, Paris, Mercure de France, 1917 [1897].

<sup>794</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>795</sup> *Ibid.*, p. 97-98.



qu'on lâche en jet de fronde au nez du spectateur, c'est du bon théâtre, mon grand ! ricanait Paul. Tu ne veux pas revenir à la Comédie Française sous prétexte que les plus fameuses vedettes y font sonner les *r* comme des charretiers qui jurent ! »<sup>796</sup> –, peut-être apprécierait-il davantage le théâtre symboliste<sup>797</sup>, tel que Rachilde elle-même s'y exerçait. L'une de ses pièces les plus connues, *Madame la Mort*<sup>798</sup>, représentée pour la première fois le 20 mars 1891 au Théâtre d'Art, utilise au second tableau un argument original puisque l'intrigue se passe entièrement dans le cerveau d'un homme agonisant. On ne peut mieux revendiquer un art cérébral... Paul de Ferten qui considère sa propre pièce comme médiocre, rivalise d'imagination dans la mise en scène dont la féerie semble envisagée dans l'intention d'atteindre un art total. Tout participe de la parfaite illusion théâtrale, le jardin « sincèrement, délicieusement *vrai* »<sup>799</sup>, empli de fleurs dont l'odeur est reproduite par des parfums diffusés au moyen de vaporisateurs, les vasques et les bassins animés par douze cygnes répartis sur la scène, la jeune actrice, véritable apparition onirique, un lys argenté à la main, telle une jeune mariée dans sa robe de damas blanc. Toutes les conditions semblent être réunies pour que la première soit une réussite, lorsque l'impensable se produit : « elle fit un faux pas, ne poussa aucun cri, étendit seulement d'instinct ses deux bras blancs qui ouvrirent ses larges manches et la firent tout à coup planante au-dessus de la terre, surhumaine, puis *elle disparut* »<sup>800</sup> Croyant à un effet scénographique les spectateurs attendent, contemplent. Le chant du cygne retentit dans toute sa platitude démystifiante – « il poussa un cri discordant, son terrible cri de *réalisme* »<sup>801</sup> –, annonçant le « chant du cygne », métaphoriquement cette fois-ci, puisque Jane Monvel est bien morte, au fait de sa gloire et dans les circonstances les plus absurdes qui soient : « Allons donc ! Elle n'est pas tombée dans ce trou, je présume. Ce serait trop bête ! »<sup>802</sup> Rachilde dénie non sans un certain humour noir, féroce, toute efficacité à l'artifice théâtral, sous la scène, aux grands dessous, le corps décadent est là, ayant pris des teintes étranges mais présentable toutefois, offert au regard, « propre, très correct, la figure d'ange était devenue toute brune, aussi brune que les cheveux, et les jolis bras blancs, sous le blanc des fards, avaient verdi, se changeant en un jaspé strié de veinules bleues »<sup>803</sup> Paul évanoui

---

<sup>796</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>797</sup> Citons Maurice Maeterlinck et son théâtre de l'âme, l'idéo-réalisme de Saint-Pol-Roux, Camille Mauclair cofondateur du théâtre d'Art avec Paul Fort.

<sup>798</sup> Rachilde, *Théâtre. Madame la mort, Le Vendeur de soleil, La Voix du sang*, Paris, A. Savine, 1891.

<sup>799</sup> Rachilde, *Les hors nature, op. cit.*, p. 100. Souligné par l'auteur.

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>801</sup> *Ibid.*, p. 101. Souligné par l'auteur.

<sup>802</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>803</sup> *Ibid.*, p. 106.

sous l'effet de l'émotion, son frère Reutler ordonne qu'on nettoie, qu'on envoie la doublure sur scène. Mais Paul s'accommodera parfaitement de la disparition d'un corps qui a toujours interféré dans sa quête illusoire d'absolu amoureux :

— Paul ! Qu'est-ce que tu fais ? cria Jane épouvantée.

— Laisse !... Tu ne comprends rien à la volupté, toi ! Cela, vois-tu, c'est de la beauté artificielle mais c'est réellement, suprêmement beau. Toute beauté naturelle a une tare. Il n'y a pas de teint de femme, d'épiderme de gorge ou d'épaule qui puissent me donner une pareille sensation au toucher. C'est un bien petit absolu, c'en est un, cependant.<sup>804</sup>

---

<sup>804</sup> *Ibid.*, p. 79.



— **TROISIEME PARTIE** —

**MYTHES ET SYMBOLES D'UNE  
HOMOSEXUALITE DECADENTE**



## CHAPITRE PREMIER – L’ANDROGYNE DECADENT : POUR UN NOUVEAU LANGAGE DES GENRES

### 1. L’androgynie comme instabilité textuelle

## 1.1 — *L'enchâssement référentiel : l'identité insaisissable de l'androgynie*

Dans la poésie, Lorrain utilise régulièrement le souvenir plus ou moins juste d'éléments picturaux à même de renforcer l'ambiguïté sexuelle de l'androgynie<sup>805</sup>. Le fait est frappant dans l'*ekphrasis* intitulée « Sur un portrait », écrite « *D'après la primavera de Sandro Botticelli* »<sup>806</sup> et qui semble retracer la genèse du tableau dont le modèle<sup>807</sup> est décrit comme une « idole contre-nature » (v. 8, section III<sup>808</sup>) à l'attrait sexuel indéniable, émanant d'une union rare entre les principes féminins et masculins. L'invention de ce personnage à l'origine du travail de Botticelli autorise alors un détournement complexe des données visuelles présentes dans le tableau. Parmi les figures allégoriques de l'œuvre, Lorrain prélève des éléments esthétiques choisis et les fond en une seule entité composite. Mais le caractère canonique qui justifiait l'idéal androgyné du peintre florentin, est dégradé par ce remaniement : dans le double mouvement de décomposition et de recomposition, l'être hybride attise le désir d'une interprétation désublimée, nettement plus sexuelle. À l'idéalité des dieux primitifs androgynes, dont le pouvoir résulte de l'unification des contraires, succède l'image instable d'un androgyné humanisé, marqué par une dualité corporelle qui perturbe la lecture de l'identité. Ce désordre identitaire le désigne alors comme l'irrésistible foyer du désir : désir d'écrire et désir d'interpréter. Lorrain prolonge l'intérêt de ce portrait dans la construction d'un processus spéculaire complexe dans lequel le lecteur attentif se perdra, guettant les renvois d'un texte à l'autre, découpant et recoupant les informations à l'envi, jusqu'à découvrir, peut-être, le fin mot du mystère identitaire. Jean de Palacio, dans un très bel article<sup>809</sup>, a décelé certains mécanismes de ce jeu littéraire que les analyses qui suivent vont décrypter.

Le premier indice de la présence d'un réseau intertextuel est la mention insistante de l'univers livresque dans le poème, d'abord dans le premier quatrain de la deuxième section :

La gravure en ornait le texte d'un vieux livre,

---

<sup>805</sup> Les textes et images analysés dans les développements qui suivent sont à consulter en **Annexe F, p. 502-505**.

<sup>806</sup> Jean Lorrain, « Sur un portrait », *L'ombre ardente*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1897, p. 47-51.

<sup>807</sup> On note que les modèles des peintres étaient souvent assimilé(e)s à des prostitué(e)s.

<sup>808</sup> Un saut de ligne semble mettre le vers en exergue, mais il est difficile de déterminer s'il s'agit d'un choix typographique conscient ou d'une inexactitude involontaire.

<sup>809</sup> Jean de Palacio, « Vices épistolaires : sur quelques lettres de Jean Lorrain », *Revue des Sciences humaines*, n° 230, avril-juin 1993.

Un volume de vers oubliés aujourd'hui...  
Et souriant en tête au lecteur ébloui,  
L'inquiétant visage invitait à poursuivre.

puis dans le premier tercet de la cinquième section :

En tête d'un volume oublié d'anciens vers  
C'est un portrait sinistre à force d'être étrange,  
Tête idéale et folle aux yeux de mauvais ange,

Il s'agit en réalité d'une autoréférence, ce « vieux livre », « volume oublié d'anciens vers » étant une mention implicite de *La Forêt bleue*<sup>810</sup>, second recueil de l'auteur, dont le frontispice était une reproduction en héliogravure de Flora, l'un des personnages allégoriques de la *Primavera* de Botticelli qui retient particulièrement l'attention de Lorrain. L'image est pré-texte, dans la double acception du sens, à la fois invite à l'écriture et invite à continuer la lecture. Ce n'est pas tant sa valeur esthétique qui motive son utilisation, que sa capacité d'être miroir du texte, que son statut de *seuil*<sup>811</sup> attractif, ambigu, racoleur (pour utiliser un terme-image de la prostitution), et donc efficace... En réalité, au-delà de l'image-source, *La Forêt bleue* contient un sonnet précisément intitulé « Primavera » qui se démarque très nettement de « Sur un portrait ». Il s'agit également d'une *ekphrasis* mais, à plus de dix années de distance, le regard de Lorrain sur le tableau du maître, mélange de charme bucolique et de sentiments sages, ne recèle pas encore les indices d'une décadence sexuelle. Ainsi, le regard rétrospectif que Lorrain porte à son texte, est à la fois le moyen de s'autocritiquer (la valeur d'un livre oublié est sans doute discutable) et de susciter le désir de relecture en réactivant artificiellement le potentiel transgressif de l'image (« l'inquiétant visage » nous invite-t-il à poursuivre ?) et en inventant celui du texte.

Le renvoi au reste de sa production, outre une possibilité de promotion de son travail (l'hypothèse n'est pas à exclure), permet à Lorrain d'expérimenter les ressources insoupçonnées qu'offrent les mécanismes du second degré. La lecture de Jean de Palacio, permet de mettre en lumière la stratégie auctoriale conditionnant cette pratique : il s'agit pour Lorrain de jouer du mouvement ambivalent de révélation/dissimulation qu'autorise le schème homosexuel pris dans la structure sociale. Ainsi, l'ambiguïté androgynique du poème se déploie hors texte en tirant significativement vers l'interprétation homosexuelle. Jean de Palacio mentionne à ce propos la nouvelle intitulée « Ophélius »<sup>812</sup> qui invente *a posteriori* le

---

<sup>810</sup> Jean Lorrain, *La Forêt bleue*, Paris, Lemerre, 1883.

<sup>811</sup> Pour employer la terminologie de Gérard Genette.

<sup>812</sup> Jean Lorrain, « Ophélius », *Buveurs d'âmes*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1893.



récit de la genèse de « Sur un portrait » et complexifie singulièrement le déséquilibre identitaire que le poème ne faisait que suggérer. Claudius Aiguor, l'un des personnages principaux, pratique l'*ekphrasis*<sup>813</sup>, à l'instar de Lorrain, avec une prédilection pour certains peintres (Gustave Moreau, des primitifs, Léonard de Vinci, Watteau, Walter Crane, Burne Jones, etc.) se prêtant, pour une raison ou pour une autre, à une interprétation sensualiste. Et c'est dans ce contexte que les deux premiers quatrains de « Sur un portrait » sont introduits dans la fiction : l'une des *ekphrasis* du personnage est intitulée Ophélius et composée d'après la *Primavera* de Botticelli. Or, nombre d'éléments du texte tendent à faire converger l'attention du lecteur sur ce patronyme d'Ophélius : Claudius Aiguor, victime d'une maladie nerveuse dont on ignore à peu près les causes le prononce à voix haute dans son délire, éveillant alors la curiosité d'Armand Harel (le narrateur second) que Lady Viane (garde malade et amante) entreprend de satisfaire par un récit complet dont la teneur est cachée au lecteur au moyen d'une ellipse marquée typographiquement par des points de suspension. Il nous reste des bribes d'informations quant à la mort d'Ophélius et les insinuations de Lady Viane quant à sa relation avec Claudius Aiguor, insinuations qui, en l'absence de récit, demeurent invérifiables pour le lecteur :

Et quand elle m'eut raconté cette histoire, où sombraient l'honneur et la moralité de mon ami. « Claudius a toujours eu la folie de ce visage », concluait-elle en désignant l'étrange photographie, la folie de ce sourire et de ces yeux, que vous retrouverez en gravure en tête de son volume de vers ; c'était une obsession, une maladie ». [...] Ce visage enivrant, la fatalité a voulu que ce fût un homme qui le portât, d'où son étrange passion dont il se meurt au reste [...] <sup>814</sup>

La présence ou non d'un désir homosexuel chez le personnage pourrait demeurer anecdotique s'il n'y avait une assimilation explicite à l'auteur. En effet, si Claudius et Lorrain sont les auteurs d'un même texte (la seule distinction de l'un à l'autre étant le titre dupliqué, « Sur un portrait »/ « Ophélius »<sup>815</sup>) et qu'en outre la peinture inspirant ces textes (représentation fantasmatique de l'amant) est reproduite « en gravure en tête de son volume de vers » (une autre référence à *La Forêt bleue*), alors l'identification de l'un à l'autre est inévitable. Le narrateur essaye de contredire l'interprétation de Lady Viane en caractérisant l'émoi de

---

<sup>813</sup> Le narrateur explore la chambre du poète et tombe sur ses travaux préparatoires : « Je le connaissais aussi ce missel. C'était un recueil des photographies d'après les tableaux des maîtres préférés de Claudius ; en regard de chaque photographie, il avait écrit de sa main, sur des pages de moire, des vers inspirés du sujet ou du peintre lui-même. » (*Ibid.*, p. 149).

<sup>814</sup> *Ibid.*, p.153.

<sup>815</sup> On relève une autre modification, légère celle-ci : « Et semés d'iris bleus, signés Botticelli. » (« Sur un portrait », section I, v.8) devient « Et piqués d'iris bleus, signés Botticelli. » dans la fiction.

Claudius Aiguor comme un émoi esthétique : « L'artiste qu'il était a pu se toquer d'un type, du caractère d'une physionomie étrange et rare [...] »<sup>816</sup> Mais ce fragment est peu à même de dissiper nos doutes. Lorrain y indique finalement le fonctionnement de la dissimulation, une confusion est volontairement créée entre l'admiration esthétique pour l'androgynisme et le glissement possible au désir homosexuel caractérisé ; jouant sur cette ambivalence Lorrain se donne la possibilité de nier l'évidence à tout moment. Ainsi, lire l'homosexualité au prisme de l'androgynisme, donne l'occasion d'exprimer le désir d'un homme pour un autre comme s'il s'agissait de l'innocent plaisir d'un esthète sublimant le réel par l'intermédiaire du pictural. Le regard d'Armand est arrêté par la reproduction photographique de la *Primavera*, alors même qu'il a croisé à plusieurs reprises Ophélius, en chair et en os, sans lui accorder la moindre attention : c'est donc à travers sa reproduction picturale que l'ambiguïté du personnage est réellement repérable.

Enfin, l'architecture complexe de la diégèse contribue à troubler toute lecture claire de l'histoire et de l'identité d'Ophélius, personnage qui est aussi la clef de voûte du récit. Outre l'intervention de deux niveaux métadiégétiques – le récit d'Ophélius par Lady Viane nous est raconté par Armand Harel –, Lorrain exploite *in extremis* un nouveau niveau narratif. La toute fin du récit révèle l'existence d'un personnage anonyme qui écoute le récit d'Armand et dont le rôle semble minime. Ce personnage ne prend pas part à l'histoire, il fait figure de narrataire et son statut d'auditeur le met sur un pied d'égalité avec le lecteur, disposant des mêmes informations. Son intrusion s'apparente pourtant à un décrochage narratif final, puisqu'il exprime sa réaction au récit d'Armand Harel à la première personne et devient par là même narrateur premier extradiégétique :

Je m'aperçus alors qu'Armand était très pâle ; j'eus pitié de sa pâleur, et, malgré ma curiosité encore allumée sur la comtesse Ethereld, disparue à mon gré bien soudainement du récit, je me levai un peu gêné [...].<sup>817</sup>

L'intérêt de ce décrochage (outre un pur jeu littéraire) est de perturber le lecteur dans sa perception d'Ophélius, et ceci d'au moins deux manières : d'une part, la description de l'état de nervosité d'Armand jette le doute sur ses capacités de conteur, d'autre part la focalisation sur le personnage de la comtesse (qui quitte effectivement le récit sur un simple mot d'adieu) semble détourner l'attention du mystère identitaire, pourtant incomparablement plus digne de curiosité, qui concerne la relation Claudius/Ophélius, et par collusion Lorrain.

---

<sup>816</sup> Jean Lorrain, *op. cit.*, p. 154.

<sup>817</sup> *Ibid.*, p. 164.

Au terme de ce parcours on détermine clairement que la complexité du système intertextuel lorrain oblige à une interprétation progressant par capillarité ; il n'est pas rare qu'une clef de compréhension de premier plan soit rejetée hors-texte. S'agissant d'homosexualité le phénomène a tendance à se systématiser et, comme le souligne Jean de Palacio, « [p]ar l'entrelac [*sic*] des thèmes aussi bien que des livres, de l'image et du texte, du vers et de la prose, Lorrain fonde une poétique de l'ambiguïté qui dépasse de très loin la simple anecdote biographique. »<sup>818</sup>. Participant du poétique plus que du biographique, la présence du désir homosexuel conditionne une esthétique originale dans laquelle on a d'ores et déjà retenu deux procédés saillants : l'utilisation d'un enchâssement référentiel complexe, stratégie de mise en réseau iconographique, et l'utilisation de plusieurs niveaux diégétiques, stratégie du décrochage narratif. L'ensemble peut se résumer schématiquement comme suit :

Réseau iconographique / Réseau intertextuel :



Réseau diégétique (dans « Ophélius ») :



## 1.2 — *L'androgynisme comme unité divisible ou dualité unifiée*

Le mythe platonicien de l'androgynisme témoigne d'une double dynamique : les androgynes sont la fusion puissante des contraires (une dualité unifiée) dont la séparation semble correspondre à un pouvoir affaibli. Pourtant la perte d'un caractère divin et la chute vers la condition mortelle, sont compensées par le caractère sexué<sup>819</sup> ; la section appelle une retrouvaille instinctive qui conditionne la procréation, c'est-à-dire la multiplication de l'unité

<sup>818</sup> Jean de Palacio, *art. cit.*, p. 98.

<sup>819</sup> L'étymologie discutée du terme « sexualité », du latin *secare* signifiant « couper, diviser » ou *sequi* signifiant « accompagner », met en relief l'ambivalence du mythe platonicien.

qu'autorise la dualité irréconciliable. La Décadence n'utilise pas précisément la référence à Platon, mais l'exploration des possibilités de transfert entre unité duale et dualité réunifiée conditionne une prolifération de sens incontrôlable. Dans « L'Homme aux têtes de cire », nouvelle qui précède « Ophélius » dans le recueil *Buveurs d'âmes*, le poème bicéphale « Primavera » / « Sur un portrait » est à nouveau cité :

La tête douloureuse, ardente et malade,  
A dans le morne attrait de sa grâce native  
Le charme d'une vierge et d'un garçon pervers.

Favoris de prélat ou savante Ophélie,  
Son énigme est souffrance, enivrement, folie  
Et comme un philtre noir coule dans ses yeux verts.<sup>820</sup>

L'inclusion de ce tronçon à la fiction est à première vue moins intéressante que dans le cas d'« Ophélius », il a la fonction d'un simple commentaire, l'allure d'une ornementation descriptive, quand bien même il lierait « L'homme aux têtes de cire » au réseau intertextuel. Mais si nous mettons en regard la triade « Primavera » / « Ophélius » / « L'homme aux têtes de cire », on s'aperçoit en seconde lecture que le système citationnel n'est pas aléatoire : le sonnet « Primavera » a été précisément sectionné par la moitié pour donner deux quatrains à « Ophélius » et deux tercets à « L'homme aux têtes de cire », ce qui en fait un poème androgynique qui diffuse par dédoublement ses caractères sexuels<sup>821</sup>. Partant, nous sommes tentés de continuer à suivre la piste du questionnement identitaire. Une brève analyse de l'inclusion *in situ* des tercets donne des informations de premier plan. Les vers condensent visiblement l'indécision concernant le genre, cette tête androgyne incarne une fusion dont la trace apparaît dans l'insistance antithétique : l'androgyne est à la fois « [f]avoris de prélat ou savante Ophélie », cumule simultanément « [l]e charme d'une vierge et d'un garçon pervers ». Mais une distinction commence à apparaître entre, d'un côté, le caractère masculin clairement sexualisé et potentiellement corrupteur (l'androgyne est alors « pervers » ou « favoris »), et le caractère féminin de l'autre, qui touche à l'angélisme (l'androgyne est alors

---

<sup>820</sup> Jean Lorrain, « L'Homme aux têtes de cire », *Buveurs d'âmes*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1893, p. 132. On peut relever la légère variation par rapport à « Sur un portrait », le vers « Son énigme est souffrance, entraînement, folie » devient « Son énigme est souffrance, enivrement, folie » dans la fiction.

<sup>821</sup> Jean de Palacio remarque subtilement que, dans l'ordre du recueil, les tercets précèdent les quatrains, induisant la présence fantomatique d'un sonnet renversé dont on connaît la connotation sodomitique : « Suivant une pratique relevée par l'auteur d'*A Rebours* impliquant l'homosexualité verlainienne, et consistant à retourner un sonnet « la queue en l'air » en commençant par les tercets et poursuivant par les quatrains, Lorrain écartèle le sonnet de *L'Ombre ardente* en citant, d'un côté, les deux tercets dans le conte précédent, « L'Homme aux têtes de cire », et, de l'autre, les deux quatrains dans le conte suivant, « Ophélius ». » (Jean de Palacio, *art. cit.*, p. 97).

« vierge » ou « Ophélie »). Or, les quelques lignes qui précèdent immédiatement cette intrusion poétique et qui la motivent, avaient annoncé la possibilité d'une désolidarisation de l'androgynie en décrivant deux têtes de cire dont les caractères sexuels étaient clairement identifiés (il s'agit d'un homme et d'une femme) :

L'une, celle d'un garçon de vingt à vingt-cinq ans au profil brusque, aux lèvres épaisses et imberbes, les maxillaires développés, avec au menton le coup de pouce du modelage, rappelait vaguement le Laurent de Médicis des musées [...] L'autre, au contraire, tête de femme ou de jeune garçon, à la fois obstinée et endolorie avec ses lèvres d'un rose fané, la transparence de ses chairs un peu fiévreuses et la terreur de ses yeux fixes, vivait et souffrait d'une intense souffrance, et je ne sais quel charme cruel émanait de cette jeune tête épouvantée et muette.<sup>822</sup>

Si nous respectons la temporalité génétique (depuis *Buveurs d'âmes* jusqu'à *L'Ombre ardente*) l'androgynie du contexte poétique est la fusion des principes mâle et femelle du contexte fictionnel. Mais dès lors que cette fusion a eu lieu dans « Sur un portrait », tout lecteur peut, ignorant l'ordre de lecture, éprouver aussi bien le trajet inverse d'une scission poétique dans les deux textes fictionnels. Dans cette lecture à rebours, l'appréhension de cette scission laisse apparaître une figure masculine qui perd de manière nette ses caractéristiques androgyniques, tandis que la femme peut toujours être confondue avec un « jeune garçon ». On peut donc déterminer que de la scission de l'équilibre androgynique (mâle/femelle) résulte l'apparition d'un principe mâle pur et d'un principe femelle qui continue d'être mêlé au principe mâle, c'est-à-dire un nouvel androgynie, susceptible à son tour d'être divisé sur le même mode. L'androgynie lorrainien semble donc produire du mâle, ce que la fin du récit confirme. Le narrateur introduit par Gormas auprès du sculpteur Ringel montre un intérêt pour la tête de cire androgynie et ce dernier lui donne des précisions quant à sa réalisation :

« La jolie tête, hein ? disait-il en me montrant la cire comme pétrie d'épouvante, c'est un petit Italien qui me l'a posée et les artistes d'aujourd'hui prétendent qu'il n'y a plus de modèles, ils ne savent pas voir. J'ai rencontré celui-là dans la rue, un soir de décembre, grelottant, hâve et mendiant presque. Il me prenait pour un agent et avait une peur..., c'est sa terreur que j'ai saisie, il était délicieux d'épouvante. » [...] « [...] Je crois qu'il est mort phtisique ».<sup>823</sup>

Conformément à la leçon de « Sur un portrait », c'est un modèle masculin qui se cache sous la création androgynie, induisant un désir homoérotique. Ce désir utilise une fois encore l'art et la caution d'un principe femelle pour dérivatif, mais le pygmalionisme sous-jacent rend cet art soupçonnable. La présence de l'*anima* habitant l'homme (le masculin) est stimulée par la

---

<sup>822</sup> Jean Lorrain, *op. cit.*, p. 131.

<sup>823</sup> Jean Lorrain, *op. cit.*, p. 133.

présence du buste de femme androgynique dans lequel l'*animus* a été introjecté<sup>824</sup>. Lorsque Ringel annonce que le jeune modèle est mort de la phthisie, Gormas murmure, « [c]'est cette cire-là qu'il faut avoir »<sup>825</sup>, non tant par perversion morbide (encore que cette dimension participe du fantasme) que par une lecture demi-consciente du transfert de l'*animus*, du souffle mâle, conférant à la cire une mystérieuse séduction. Avec la caution de son principe féminin, l'androgynie permet d'exprimer un désir homosexuel socialement acceptable. En réalité, l'androgynie s'engendre lui-même, et déploie à la manière d'un rhizome le principe de l'*animus*.

Cette lecture d'une androgynie masculinisée se confirme si, déroulant le fil référentiel nous cherchons les prolongations de ce texte. Il inspire sans nul doute un épisode de *Monsieur de Phocas* (1901) dans lequel on retrouve de nombreux fragments de la nouvelle :

Claudius atteignait un de ces bustes et me l'offrait, pour me le faire admirer. C'était une tête d'adolescent au nez brusque, le menton creusé d'un coup de pouce [...] une face douloureuse et souffrante d'enfant tragique, une tête de mutisme et de défi [...].<sup>826</sup>

Puis

Presque un Laurent de Médicis, n'est-ce pas ? [...] Quelle énergie et quelle rancune dans l'avancement des maxillaires [...] C'est un petit Italien qui m'a posé cet enfant, un misérable petit modèle atteint de phthisie[...].<sup>827</sup>

Les différents éléments de description montrent que c'est la cire masculine de la nouvelle qui a été jugée digne d'être reproduite : outre la disparition complète de tout alibi féminin, le lien établit entre Claudius Ethal et son modèle n'est pas sensiblement différent de celui existant dans le texte-source de « L'Homme aux têtes de cire », un même pygmalionisme suspect s'y exprime :

Je m'acharnais sur cette cire avec une joie sauvage, une plénitude de volupté que je n'ai jamais retrouvée, car je sentais que je pétrissais une âme, tout un passé de misère et de souffrance dont je fixais la synthèse à chaque coup d'ébauchoir, toute une âme indignée et rétive, dont les sursauts de révolte enfiévrèrent magnétiquement mes doigts.<sup>828</sup>

---

<sup>824</sup> Nous reprenons ici les constructions archétypales *animus/anima* analysée par Carl Gustav Jung. Par ailleurs le terme « introjecté » tel qu'il est employé n'est pas tout à fait détaché de la notion d'introjection en psychanalyse.

<sup>825</sup> Jean Lorrain, *op. cit.*, p. 133.

<sup>826</sup> Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, p. 132.

<sup>827</sup> Jean Lorrain, *op. cit.*, p. 133-134.

<sup>828</sup> Jean Lorrain, *op. cit.*, p. 135.

On ne peut, *stricto sensu*, lire un désir homosexuel dans ces lignes mais tout se passe chez Lorrain comme si le processus autocitationnel correspondait à une fonction disséminatrice : lentement, l'idée de ce désir se propage, souterrainement, entre les lignes. L'art (le pictural, la sculpture) est de surcroît l'instrument privilégié de cette production du même, à la fois extensive et impuissante. La reproduction artistique (circuit mâle) espère concurrencer la procréation (circuit femelle dont le mâle est exclu) et s'afficher en valeur à part entière. L'impuissance de l'esthète face à l'omnipotence de la femme-fatale<sup>829</sup> est compensée par une émulation artistique strictement masculine, un dédoublement spontané que la relation homosexuelle incarne potentiellement. La relation entre Armand et Claudius Aiguor repose sur une tentative de reconnaissance narcissique ; le narrateur cherche la part commune des défauts, des goûts, des sentiments :

[...] ces défauts communs, affinés chez Claudius comme des vices, étaient restés chez moi dans leur gangue de rudesse et de rusticité première, et depuis, je me suis souvent pris à me regarder dans la conscience évoquée de Claudius, comme dans un miroir d'acier poli qui aurait reflété mes sentiments et mes goûts, mais taillés en diamants, aiguisés, devenus maladifs à force d'affinements...<sup>830</sup>

Et, lorsqu'il identifie la duplicité potentielle de Lady Viane, le danger qu'elle représente pour Claudius, il réaffirme de manière concurrentielle<sup>831</sup> et significative les liens qui les unissent :

C'était mon frère, mon ami, comme mon enfant que cette femme me prenait.<sup>832</sup>

Reprenant l'ensemble des idées, le circuit autocitationnel lorrainien et la diffusion de l'*animus* qui en découle peut se décrire schématiquement comme suit :

#### Réseau autocitationnel :

---

<sup>829</sup> Jeu sur l'Ecce homo : « Elle écarta une des feuilles du paravent : « Voilà l'homme », dit-elle. Et sur le blanc des oreillers la tête de Claudius m'apparut. » (Jean Lorrain, « Ophélius », *op. cit.*, p. 146-147).

<sup>830</sup> Jean Lorrain, *op. cit.*, p. 136-137.

<sup>831</sup> Remarquons que le jeu de miroirs se poursuit, si nous identifions la paronymie Viane/Vane. La comédienne Sibyl Vane, célèbre personnage du *Portrait of Dorian Gray*, est répudiée par Dorian lorsqu'il s'aperçoit de son absence de talent et se suicide. Le mythe ophélien n'est pas loin...

<sup>832</sup> Jean Lorrain, *op. cit.*, 139.

« Primavera » (principe androgyne), texte source de :

- Première section de « Sur un Portrait » (conservation du principe androgyne)
- Deux quatrains d'« Ophélius » (principe homosexuel)
- Deux tercets de « L'homme aux têtes de cire », tronçon androgyne scindé en :

- Cire femelle ambiguë (conservation du principe androgyne)
- Cire mâle (principe mâle pur), motif source de :

- Cire de Claudius Ethal dans *Monsieur de Phocas* (principe homosexuel)

### ***1.3 — Paronymie des paires onomastique : structure en miroir du masculin/féminin***

Dans « Ophélius », le personnage de Lady Viane, comtesse Ethereld, femme fatale type, vampirise Claudius Aiguor, et l'existence dans *Monsieur Phocas* (œuvre éditée en 1901, postérieure à la nouvelle) du patronyme de Claudius Ethal, semble être le résultat



onomastique d'un acte anthropophage (la paronymie est évidente entre Ethereld et Ethal)<sup>833</sup>. Il convient donc d'être attentif aux choix onomastiques dans les œuvres de Jean Lorrain, toujours porteurs d'informations fort peu innocentes. Dans la nouvelle éponyme, le patronyme d'Ophélius est bien entendu l'équivalent masculin d'Ophélie, mais il ne conserve de l'histoire du personnage shakespearien que le moment de la noyade :

On l'a trouvé à marée basse, noyé dans les estacades des jetées. Ophélius ! son nom le prédestinait à cette fin tragique. Il avait une assez large plaie à la nuque, s'était-il blessé en tombant ? Quelqu'un l'avait-il frappé d'abord et jeté à la mer ensuite... Mystère.<sup>834</sup>

La scène est décrite de manière beaucoup plus triviale que dans le mythe original, la violence de la mort du marin contraste avec celle d'Ophélie qui semble s'endormir à la surface des eaux<sup>835</sup>. En revanche, et comme le souligne Anne Cousseau, le rapprochement onomastique est légitimé par les aspects insaisissables d'Ophélius, sa nature fluctuante qui ne cesse de nous interroger car « [l]a démultiplication des reflets devient question d'ontologie, l'être se dérobe. [...] Ophélie est un personnage de surface, « flottant sur l'eau », résistant aux profondeurs, à l'appréhension de l'être. »<sup>836</sup>. Une brève analyse de la nouvelle permet effectivement d'apercevoir un frein quant à la saisie ontologique, tant les personnages s'assimilent les uns aux autres jusqu'à perdre leurs traits distinctifs et n'être que le reflet d'eux-mêmes. Ainsi, nous l'avons vu, Armand se perd dans l'identification à Claudius, Claudius se perd dans l'identification à Ophélius, Lady Viane avale l'identité de Claudius, mais la liste ne s'arrête pas là, puisque Armand identifiera Lady Viane dans le portrait d'Ophélius, puisque Lady Viane avouera identifier Armand dans son amour pour Claudius, etc. Ces dédoublements semblent ne pas avoir de fin, perdre le lecteur dans un jeu de miroirs qui brouille ses capacités cognitives. Mais nous pouvons tout de même déterminer qu'Ophélius, qui n'a d'existence qu'à travers le portrait croisé et lacunaire des autres

---

<sup>833</sup> Est-ce à dire que Claudius Ethal possède un pouvoir de type androgyne ? Sans doute. Mais son androgynie penche singulièrement vers la masculinité, témoigne davantage d'une hybridité monstrueuse que d'une ambiguïté sexuelle. La psychologie du personnage est moins perverse que bestiale, et le détail de la pilosité est sans cesse souligné : « Un détail surtout impressionne en lui : cette poitrine velue, cyniquement offerte dans l'échancrure démesurée de ses cols, une poitrine de charretier, où semble tapie quelque affreuse araignée hérissée de poils noirs... » (Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, Ollendorff, 1901, p. 100).

<sup>834</sup> Jean Lorrain, « Ophélius », *op. cit.*, p. 156.

<sup>835</sup> Selon le même processus de dégradation, « les pauvres petites Ophélie » du poème éponyme, qui symbolisent par un jeu d'antonomase les fiancées abandonnées, dérivent sur le fleuve pendant que les Hamlets boivent : « Au fond des mornes cabarets / Ils se grisent de vin clair, / Sans songer si le clair de lune / Baigne d'un reflet sur l'eau brune / Vos aveugles yeux sans regards / De mortes sous les nénuphars. » (Jean Lorrain, *L'ombre ardente*, *op. cit.*, p. 146, vv. 5-10)

<sup>836</sup> Anne Cousseau, « Ophélie : histoire d'un mythe fin-de-siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2001/1, vol. 101, p. 94-95.

protagonistes, est le siège de la plus haute intensité de trouble. Il n'est finalement qu'un symbole vide propice aux projections, l'imprégnation mythique de son nom le désigne comme porte-signes, raison pour laquelle l'auteur l'utilise comme moyen de révélation de son homosexualité<sup>837</sup>. Jean de Palacio mentionne dans son article une lettre datée du 3 juin 1893 dans laquelle Lorrain déclare : « Je suis bien plus *Ophélius* qu'*Ophélie* ! »<sup>838</sup>. Malgré le ton de la blague de cette saillie, lui conférant sans doute une allure allusive, il faut souligner que la présence du patronyme hors du contexte fictionnel résonne comme un aveu. Ce jeu onomastique s'inscrit dans un contexte particulier ; la lettre de Lorrain fait suite à un compte-rendu de Rémy de Gourmont dans le *Mercur de France* de mai 1892, concernant l'exposition Jeanne Jacquemin. Citons entièrement cette lettre :

Mon cher ami,

Puisque vous l'aimez et la cultivez, comme une fleur précieuse et quelque peu vénéneuse aussi, notre inquiétante et douce amie *Narcissa*, venez donc, poussez donc, par ce beau temps, mercredi prochain jusqu'en Auteuil.

Vous avez toutes les chances de rencontrer Séraphita mercredi prochain chez moi. Elle veut bien s'intéresser un peu à moi aussi, comme si j'étais son frère en Narcissisme... erreur, je suis bien plus *Ophélius* qu'*Ophélie* !

Si vous pouviez entraîner le ménage Valette avec vous, depuis le temps qu'il doit venir en Auteuil, il me ferait aussi douce liesse !

Je trouve excessivement bien le dernier conte de Rachilde. – Conte le lui s.v.p.

Votre ami

Jean Lorrain<sup>839</sup>

À travers le double surnom *Narcissa/Séraphita* donné à Jeanne Jacquemin, Lorrain fait allusion aux pastels qu'elle réalisa et à propos desquels il écrivit une chronique pour *L'Écho de Paris* du 30 mai 1892 intitulée « *Narcissa* ». Le chroniqueur y analyse l'esthétique décadente, faite de nuances glauques et de raffinements de souffrances, mais s'intéresse également à la pratique d'un narcissisme pictural séduisant :

<sup>837</sup> Conformément à la leçon de Jean Baudrillard nous pourrions considérer le mythe d'Ophélie comme une concaténation symbolique (la synecdoque de la chevelure semble être le point de jonction par lequel Ophélie se mêle avec fluidité à l'eau, devenue lieu de dissolution du désir dans la mort euphémisée), véritable représentation de la mélancolie. Cf. Jean Baudrillard, « Le complexe d'Ophélie », *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942. Sans entrer trop avant dans l'interprétation psychologisante, j'attire l'attention du lecteur sur les significations d'une révélation homosexuelle conduite sous les auspices d'un tel mythe.

<sup>838</sup> Cité par Jean de Palacio, *art. cit.*, p. 98. La même lettre, mystérieusement datée de 1892, est reproduite dans la correspondance récemment éditée par Jean de Palacio. Cf. Jean de Palacio (dir.), *Jean Lorrain – Correspondances*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux », n°28, 2006, p. 104-105.

<sup>839</sup> Jean de Palacio (dir.), *Jean Lorrain, Correspondances*, Paris, Honoré Champion, 2006. Lettre 84 à Remy de Gourmont, p. 104-105, [1892].

– « Et le piquant, m'était-il répondu à quelque temps de là par un dessinateur ami de la peintresse, c'est que c'est elle-même qu'elle peint toujours dans ces figures selon vous si troublantes. Sous la robe mauve de *Séraphitus* ou dans l'or incandescent de ces têtes nimbées, ce sont ses cheveux blonds qu'elle déroule à la Botticelli, c'est son cou dont elle exagère la longueur exsangue et son visage qu'elle amaigrit [...].<sup>840</sup>

Jeanne Jacquemin se mire dans son œuvre comme un narcisse féminin, elle est Narcissa, elle est Séraphita, la partie féminine de son pastel-androgyne « Séraphitus-Séraphita », elle incarne la douleur d'Ophélie dans ses œuvres présentant des « têtes de femme émaciée et malade [...] baignées dans je ne sais quelle [*sic*] luminosités verdâtres »<sup>841</sup> et par un système analogique fondé sur une structure en miroir complexe, Lorrain est, non pas son double, non pas son « frère en Narcissisme », mais son reflet inversé, tout à la fois Ophélius, Séraphitus... et même Narcissus, comme en atteste le titre donné à un poème de *L'Ombre ardente*<sup>842</sup>. Jean de Palacio remarque enfin que « [d]e son homosexualité, Jean Lorrain semble s'être forgé une sorte de mythe personnel, sur le modèle du Séraphitus-Séraphita de Balzac »<sup>843</sup> ; de l'œuvre balzacienne il garde la tentation de neutralisation de la paire en épiciène, à cette limite près que l'analyse de l'avatar qu'il redessine à travers le couple Ophélius-Ophélie révèle après analyse un caractère androgyne nettement sexualisé. La neutralité n'est qu'apparente en ce sens que, récusant la chasteté d'une Ophélie, Lorrain s'associe explicitement à Ophélius dans la même expression paradoxale d'un désir charnel, qui, s'il est sans cesse suggéré, n'est jamais incarné. L'incarnation, absente du contexte fictionnel ne fait pourtant pas de doute dans la réalité, puisque Lorrain laisse la trace d'un autre aveu épistolaire lorsqu'il évoque l'ami qui inspire sans nul doute la nouvelle : « un matelot blond que j'appelle Ophélius et qui ne me quitte plus »<sup>844</sup>.

Jean de Palacio dans son article effleure enfin l'analyse d'une autre paronymie avec la paire Saphus/Sapho. Un poème de *L'Ombre ardente* intitulé « Sapho » chante les amours de la grande poétesse en témoignant d'une expérience commune :

Je meurs de ton amour et vis de ton délire [...]

Et j'ai compris ton crime, ô captive, ô malade,

---

<sup>840</sup> Jean Lorrain, « Narcissa », *L'Écho de Paris*, le lundi 30 mai 1892.

<sup>841</sup> *Ibid.*

<sup>842</sup> Jean Lorrain, « Narcissus », *L'Ombre ardente, op. cit.*, p. 56. Nous en proposons une analyse complète en *infra*, p. 427-429.

<sup>843</sup> Jean de Palacio, *art. cit.*, p. 97.

<sup>844</sup> Lettre du 16 janvier 1885, *Correspondance*, Paris, Baudinière, 1929, p. 70. Lettre citée par Jean de Palacio, *art. cit.*, p. 97.

Car l'âme se délivre où notre chair se perd !<sup>845</sup>

On peut sans doute supposer que, par transposition, Lorrain exprime un point de vue sur les difficultés de la condition homosexuelle, qu'il s'agisse d'homosexualité féminine ou masculine. Mais l'identification à Sappho se resserre dans « Décadence », un sonnet du recueil *Modernités* traçant le portrait de Saphus, « Poète de Lesbos » (v. 3) à l'apparence contradictoire, à la fois « [...] gras, blême et malsain comme un grand nénuphar » (v. 2) et « [j]oli comme un éphèbe en pleine adolescence » (v. 10). Saphus est visiblement androgyne mais son androgynie est une fusion incohérente qui, par un jeu de correspondances, signale la rupture, qu'elle soit rupture physique ou rupture dans la pratique poétique. La pièce, dans laquelle sont disséminés les indices d'une *praxis* décadente, « sonne à la fois comme un art poétique et comme un art de vivre »<sup>846</sup>, mais ce double enjeu, sabordé par l'acuité de l'autoanalyse (« Mais il se connaît trop », v. 12), se révèle être un constat d'échec, bientôt revendiqué comme succédané de la substance. Saphus est donc une entité fictive, double réducteur de Lorrain, un scripteur ne produisant que des textes de seconde main et qui, fort de son insuccès, « [p]rofesse le mépris de tout talent naissant / Et le culte des morts qu'il pille en conscience. » (vv. 13-14). De l'art poétique à l'art de vivre (deux dimensions bientôt confondues), la stérilité revendiquée de Saphus est vraisemblablement sexuelle. Les indices donnés par le sonnet décrivent un comportement sexuel pervers sans que l'homosexualité soit explicitement mentionnée, et c'est donc l'onomastique, la création d'une version masculine de Sappho, qui permet à elle seule de révéler l'identité du personnage. Une double lecture est possible quant à cette identité : ou Saphus s'imagine être une femme aimant les femmes (il serait alors non seulement « poète de Lesbos » mais également poète lesbien) constituant une figure de l'impossible (impossibilité sexuelle à quoi correspondrait une impossibilité textuelle dans le processus de création décadente), ou bien, et c'est l'hypothèse la plus plausible, il n'est comparable à Sappho qu'à travers le sème de l'amour du même.

Louis Georges Tin s'appuyant sur les thèses de Georges Duby insiste sur la prédominance de l'*amor* viril dans les relations chevaleresques au XII<sup>ème</sup> siècle avant l'avènement de ce qu'on appelle l'amour courtois, *amor* qui ne peut se comprendre strictement comme une relation homosexuelle, mais qui témoigne d'une homosociabilité patente. L'un des textes clefs où cette sensibilité relationnelle est à l'œuvre est la célèbre

---

<sup>845</sup> Jean Lorrain, *L'ombre ardente*, *op. cit.*, p. 59, v. 4 et v. 13-14.

<sup>846</sup> Jean de Palacio, *art. cit.*, p. 99.

chanson de geste, *Ami et Amile*<sup>847</sup>, dont la paronymie rend compte de la prédestination des personnages qui se retrouvent dans une gémeité qui tend à l'unité androgyne :

Cette euphorie des hommes entre eux, ce culte de l'amitié ou de l'amour, car les deux termes sont souvent synonymes à cette époque, toutes ces images sont constamment portées aux nues, et bien souvent en jouant sur un symbolisme puissant. Les noms, par exemple : Ami et Amile, mais aussi Claris et Laris, Yvon et Yvoire, Gérin et Gérier, Lancelot et Galehot sont autant de héros dont l'identité révèle *a priori* que leurs affinités étaient prédestinées. Et l'on sait à quel point l'étymologie est signe de vérité pour les hommes du Moyen Âge. Nommer ainsi les hommes, c'est lier leurs âmes pour qu'elles ne soient plus qu'une.<sup>848</sup>

Nul doute que Jean Lorrain, souvent inspiré du Moyen Âge, n'ait gardé en mémoire ce système de la paronymie et qu'il en ait usé dans la constitution du mythe personnel que représente la paire onomastique Ophélius/Ophélie. Mais c'est dans « Isoline-Isolin », un conte de Catulle Mendès paru en 1888 dans le recueil intitulé *Les Oiseaux bleus*, qu'on trouve le meilleur exemple de ce travail symbolique de la nomination. L'histoire débute sur une classique confrontation entre la bonne fée marraine, Urgèle<sup>849</sup>, qui au berceau donne à l'enfant qui vient de naître la beauté et la promesse d'épousailles avec un prince aux allures charmantes, et la mauvaise fée, Urgande qui, n'ayant pas été invitée au baptême, et toute à son dépit, lui jette un sort compromettant. La princesse Isoline sera belle comme le jour et épousera un prince mais « dès qu'elle sera mariée, le soir même de ses noces, elle cessera d'être fille pour devenir garçon ! »<sup>850</sup>, si bien que l'effet combiné des deux sorts (la beauté rend le mariage inévitable, et la transsexualité rend le mariage impossible) place le personnage dans une contradiction angoissante. Le dispositif évoque de manière évidente le désir homosexualité et la situation angoissante qui peut en découler : l'*habitus* social imposant le modèle hétérosexuel entre en contradiction avec le désir homosexuel de

---

<sup>847</sup> La référence est régulièrement glissée dans les articles théoriques visant à exhumer une « histoire de la littérature homosexuelle » enterrée par l'histoire littérature officielle. Dans « Homogenic love and its place in a free society », un article publié en 1894, Edward Carpenter mentionne la chanson de geste (Cf. la publication française, « L'amour homogénique et sa place dans une société libre », *La Société Nouvelle*, n°141, vol. 24, t. 2, septembre 1896, p. 300) dont il a pris connaissance à travers *La Renaissance* (1873) de Walter Pater tandis que Georges Eekhoud mentionne *Ami et Amile* dans un article de 1909 pour *Akados* (« de la sensibilité dans la littérature moderne » reproduit dans Mirande Lucien, Patrick Cardon (dir.), *Georges Eekhoud. Un illustre uraniste*, Montpellier, GKC, 2012, p. 64).

<sup>848</sup> Georges-Louis Tin, *L'invention de la culture hétérosexuelle*, Paris, Autrement, coll. « Mutation/Sexe en tous genres », n° 249, 2008, p. 25.

<sup>849</sup> Urgèle qui, du reste, est un personnage bien connu dans l'univers du conte. Elle est évoquée dans un conte philosophique de Voltaire, *Ce qui plaît aux dames*, publié anonymement en 1764, qui inspirera *La fée Urgèle ou Ce qui plaît aux dames* opéra comique à succès de Charles-Simon Favart qui fut représenté pour la première fois au château de Fontainebleau le 26 octobre 1765.

<sup>850</sup> Catulle Mendès, « Isoline-Isolin », *Les Oiseaux bleus*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1993 [Victor Havard, 1888], p. 70.

l'individu. L'événement redouté devient inévitable lorsque Isoline rencontre le prince Diamant et que le roi et la reine se voient contraints d'accepter l'union. Le récit nous décrit la nuit de noce à travers l'attente du roi et de la reine :

A tout instant ils craignaient d'entendre des cris, des enfoncements de portes, de voir apparaître le prince fou de désespoir et d'épouvante. Mais rien ne troubla le calme nocturne ; ils se rassurèrent peu à peu [...].<sup>851</sup>

On suppose alors que la métamorphose n'a pas eu lieu mais, lorsque Isoline sort de la chambre, elle est bel et bien devenue un garçon :

La porte s'ouvrit.  
— Ma fille ! s'écria le roi plein d'horreur.  
— Isoline ! gémit la mère  
— Non plus votre fille, mais votre fils, mon père ! non plus Isoline, mais Isolin, ma mère.  
Et, en parlant ainsi, le nouveau prince, charmant, fier, l'épée au côté, retroussait sa moustache avec un air de défi.<sup>852</sup>

Il semble que la malédiction d'Urgande (version masculinisée d'Urgèle) ait eu raison du sort d'Isoline, jusqu'à imprimer sa marque sur le nom de baptême : le transsexualisme est une rupture physique mais aussi morale, rupture marquée par le nouveau patronyme d'Isolin qui répondra désormais aux codes masculins attendus (vaillance, fierté, moustache haute...). À ce moment du récit l'imagination prospecte et les pires suppositions sont possibles quant aux tractations sexuelles de cette chambre à coucher. Ce moment de suspend autorise encore l'hypothèse homosexuelle, à même de déséquilibrer les codes identitaires du lecteur, jusqu'à ce que la tension se relâche dans un dénouement rétablissant l'opposition des principes :

Mais Isolin, se tournant vers la porte, et la voix adoucie :  
— Allons, venez, dit-il, ma chère Diamantine ! Pourquoi tremblez-vous ainsi ? Je vous en voudrais de votre rougeur, si elle ne vous faisait plus belle.  
Car, en même temps que la princesse était devenue garçon, le prince était devenu fille ; c'est ainsi que, grâce à la bonne Urgèle, fût déçue la vengeance de la méchante fée.<sup>853</sup>

Le prince a donc subi la même traversée identitaire que la princesse, il a désormais la beauté et la pudeur féminine et portera le nom de Diamantine. Par ailleurs la stratégie d'Urgèle la rapproche un peu plus d'Urgande. Tout dans le récit est exactement réversible mais l'équilibre

---

<sup>851</sup> Catulle Mendès, *op. cit.*, p. 75.

<sup>852</sup> *Ibid.*

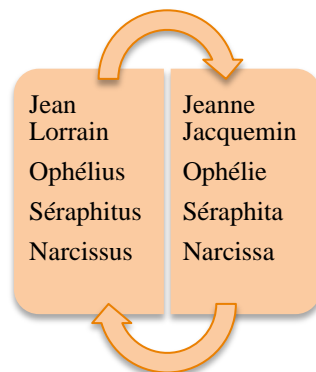
<sup>853</sup> Catulle Mendès, *op. cit.*, p. 76.

est-il pour autant atteint ? que s'est-il passé dans cette inversion sexuelle dans le couple ? Si nous considérons ce texte comme un apologue, il est possible d'y lire le présage d'une résolution du conflit entre les sexes, le récit fantasmé d'un transfert androgynique facilitant la fusion sexuelle. Une lecture implicite introduit cependant le soupçon, l'insistance sur les paronymes Urgèle/Urgande, Isoline/Isolin, Diamantin/Diamantine, rappelle l'idéalité de l'*amor* viril, tandis que la double transsexualité, qui est aussi double transgression, ne permet guère qu'un équilibre précaire qui ouvre sur une rêverie déroutée quant à la sexualité de ce couple étrange. Les réseaux onomastiques illustrent la variété des modifications identitaires qui touchent l'androgyné, dont l'ensemble peut se lire schématiquement comme suit :

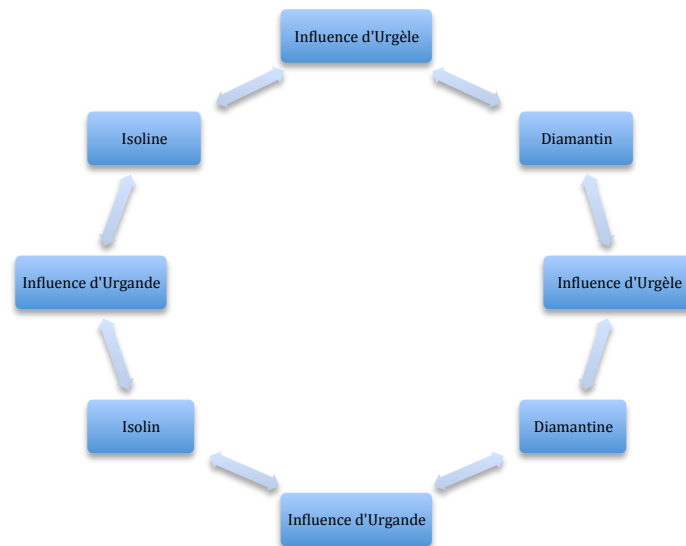
Réseau de fusion onomastique :



Réseau d'analogies onomastiques :



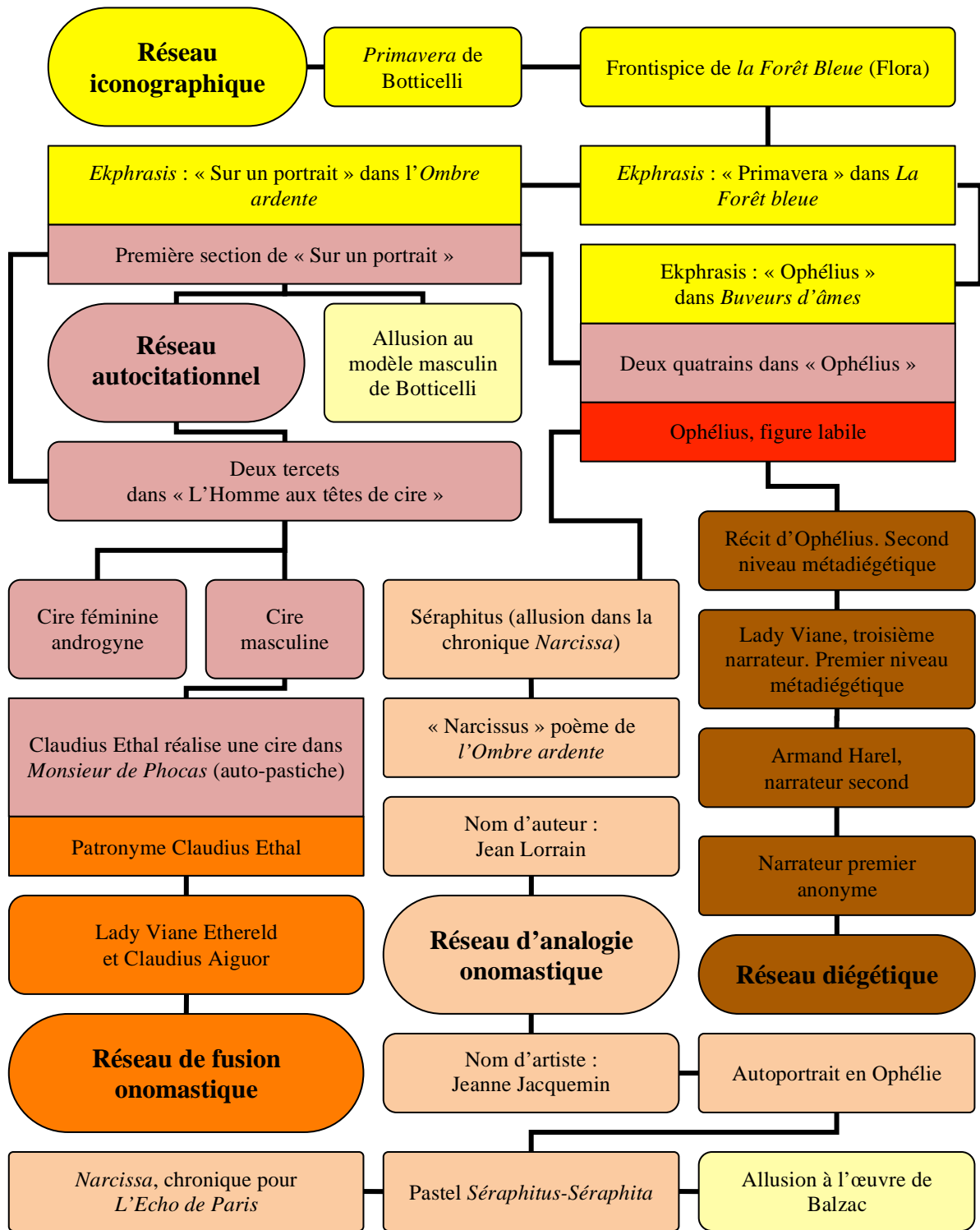
Réseau de chiasmes onomastiques :



Les variations autour du mythe de l'androgynie permettent à Jean Lorrain d'engendrer un véritable réseau de sens qui semble infiniment extensible, jusqu'au point de rupture où le lecteur perd le fil interprétatif. Dans ce labyrinthe identitaire le signifiant homosexuel est dissimulé et révélé tour à tour, au gré du recouplement des informations laissées par l'auteur, dont la stratégie éthique et esthétique vise à l'interdiction de toute identification stable. Le lecteur est conduit à percevoir la structure d'un dispositif et à se perdre dans le détail de son fonctionnement. La structure labyrinthique recouvre des enjeux précis : il s'agit d'intégrer à une architecture logique et précise la sensation diffuse de la perte des repères spatiaux et temporels, c'est-à-dire signaler l'existence d'une issue tout en soulignant que sa découverte reste très improbable. Enfin, cette structure peut être comprise comme le résultat esthétique d'un combat intérieur : l'auteur homosexuel, peu à même de concilier ses désirs personnels avec les attentes sociales, laisse à vue dans ses textes l'écheveau inextricable d'une constitution éthique impossible. Poussant à l'extrême l'image de l'architecture labyrinthique nous pourrions dire que son existence implique une condition double : à l'espoir d'une issue dans le parcours introspectif s'adjoint un risque qui lui est constitutif, dans le labyrinthe de la conscience de soi existe un minotaure auquel sacrifier l'espoir lui-même.

Voici le résultat schématique de la portion de labyrinthe que nous avons exploré :





## 2. Pouvoirs de l’androgynie

## 2.1 — La remise en cause du genre : modernité de l'androgynie décadent

Nous l'avons vu à travers l'exemple d'« Ophélius », l'androgynie est source d'instabilité textuelle en période décadente (il génère de manière imprévisible les mouvements contraires, les fusions et les dédoublements), instabilité qui semble contrarier son destin archétypal unificateur. Charles Grivel le décrit comme une entité transitoire dont l'intérêt et l'ambiguïté se situent dans la réunion des caractères sexuels féminins et masculins, conduisant à l'indétermination sexuelle :

[...] ce sont des êtres de passage, en-deçà, au-delà, des êtres par défaut (mais aussi par superfétation), des neutres en quelque sorte, dont la fonction est aussi bien de séparer que d'unir, ce sont des échangés et des échangeurs, des différents, des dégradés sans dégradation (même si l'âge produit sur le corps un effet analogue, Lorrain ne se fait pas faute d'y insister), bref : des autres sans altérité, des sexes sans sexualité, à tous égards inconvenants, tant que leur équivocité est maintenue ; de là à dire qu'on ne s'éprend que de la fausseté qu'ils représentent, il n'y a qu'un pas.<sup>854</sup>

La lecture de cette neutralité sexuelle qui pouvait encore correspondre à l'héritage des idéaux de pureté spirituelle sous la plume de Balzac dans *Séraphita*<sup>855</sup> (1835), est en effet devenue bien équivoque dans les écrits fin-de-siècle. Une tendance réaliste modifie substantiellement la perception de l'androgynie dont le potentiel d'enseignement spirituel est masqué par la mise en lumière, immédiate et imposante, d'un corps décrit par le menu (en ce sens, l'androgynie appelle virtuellement le corps jugé monstrueux de l'hermaphrodite), focalisant l'attention, non plus sur l'idéalité d'une neutralité sexuelle, mais bien sur la profonde ambiguïté qu'engendre l'impossible affiliation à un sexe ou à l'autre. Dès lors, l'androgynie décadent se dessine à la fois comme foyer de répulsion et comme foyer d'attraction des désirs, – ces deux élans pouvant impliquer une gênante réciprocité pour l'être désirant. Il attise potentiellement la projection des désirs masculins ou féminins, indifféremment, et est utilisé, en cette fin de siècle, comme le moyen d'instaurer la porosité entre les catégories figées d'homosexualité et

---

<sup>854</sup> Charles Grivel, « Lorrain, l'air du faux », *Revue des Sciences humaines*, n° 230, avril-juin 1993, p. 71.

<sup>855</sup> « Le vieux serviteur resta pendant quelques moments debout à contempler avec amour l'être singulier qui reposait sous ses yeux, et dont le genre eût été difficilement défini par qui que ce soit, même par les savants. À le voir ainsi posé, enveloppé de son vêtement habituel, qui ressemblait autant à un peignoir de femme qu'à un manteau d'homme, il était impossible de ne pas attribuer à une jeune fille les pieds menus qu'il laissait pendre, comme pour montrer la délicatesse avec laquelle la nature les avait attachés ; mais son front, mais le profil de sa tête eussent semblé l'expression de la force humaine arrivée à son plus haut degré. » Honoré de Balzac, *Séraphita*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1950, t. X, p. 476-477.

d'hétérosexualité. *Monsieur Vénus*<sup>856</sup>, roman de Rachilde, introduit deux figures androgynes dans le triangle amoureux classique, et illustre parfaitement l'aspect incertain du personnage multipliant les possibilités de combinaisons amoureuses qui s'affranchissent sensiblement de l'appartenance genrée. La trame de la narration présente une inversion dans le couple, traditionnelle des fictions décadentes : Raoule de Vénérande, femme omnipotente, représentante de l'aristocratie, décide dans un jeu pervers de réduire, en le féminisant et en le pliant à ses caprices sexuels, Jacques Silvert, jeune homme des classes populaires. Rachilde utilise stratégiquement la différence de statut social pour perturber l'ordre phallogénique. Car il ne s'agit pas exactement de remettre en cause le pouvoir masculin afin d'atteindre à l'équilibre dans le couple, mais plus radicalement, de se réapproprié ce pouvoir masculin et renverser la hiérarchie. Si le début de l'intrigue montre encore une proportion égale des principes mâles et femelles dans les deux personnages androgynes, toute neutralité est bientôt rompue par Raoule de Vénérande qui décide délibérément de *devenir* un homme tandis qu'elle impose à Jacques Silvert de *devenir* une femme. L'oxymore, que constitue le titre de l'ouvrage, *Monsieur Vénus*, annonce un hiatus entre la réalité sexuelle et la volonté transgenre, qui s'impose par un acte de discours performatif. Dans sa définition la plus globale, la notion de performativité chez Judith Butler, est « [...] *cette dimension du discours qui a la capacité de produire ce qu'il nomme* »<sup>857</sup>, et c'est très exactement ce pouvoir du langage que Rachilde met en scène. La performativité tire en outre son efficacité d'une répétition stratégique de l'acte de discours initial. Or, le décalage introduit par l'expression « Monsieur Vénus » ne cesse de se redire et s'amplifier à travers le texte qui met en exergue par des italiques les variations en termes de genre. Nous en relevons ici quelques occurrences significatives :

1 – « Car tante Elisabeth n'était pas sans savoir que son neveu, comme elle appelait souvent Raoule quand elle lui voyait prendre des leçons d'escrime ou de peinture [...]. » (Chapitre II, p. 42)

2 – « Il chercha un linge et resta ruisselant, les bras en l'air. Il lui sembla qu'on froissait le rideau.

— Vous savez, *monsieur* de Vénérande, dit-il d'un ton boudeur, même entre hommes ce n'est pas convenable... Vous regardez ! Je vous demande si vous seriez content d'être à ma place. » (chapitre III, p. 54)

<sup>856</sup> Rachilde, *Monsieur Vénus*, Paris, Flammarion, 1977 [1884].

<sup>857</sup> Judith Butler, « Le genre comme performance », *Humain, inhumain. Le travail critique des normes. Entretiens*, Paris Éditions Amsterdam, 2005, p. 18. Souligné par l'auteure.

3 – « Hop ! je presse l'éperon et vous envoie toute la charge, Raoule de Vénérande, *mon cher ami !* ne vous mariez pas, soit ! mais prenez un amant : c'est nécessaire à votre santé. » (dans la bouche de Raittolbe, chapitre IV, p. 64)

4 – « L'ivresse dont elle parlait lui emplissait déjà les prunelles, ses prunelles injectées d'or.

— Ami, dit-elle brusquement, *je suis amoureux !*

Raittolbe fit un saut, posa son hanap et riposta d'un ton étranglé

— Sapho !... Allons, ajouta-t-il avec un geste ironique, je m'en doutais. Continuez, monsieur de Vénérande, continuez, *mon cher ami !* » (Chapitre V, p. 84)

5 – « — Ainsi, vous l'entretenez ? interrogea le baron d'un ton très dégingé.

— Jusqu'à me ruiner ! Je veux qu'elle soit heureuse comme le *filleur* d'un roi !

— Tâchons de nous entendre ! Si je suis le confident en titre, adoptons *il* ou *elle*, afin que je ne perde pas le peu de bon sens qui me reste.

— Soit : *Elle*. » (Chapitre V, p. 91).

6 – « — Adieu, fit-il doucement. Si je ne me suis pas brûlé la cervelle, demain matin nous iront *la voir ensemble*. » (Chapitre V, p. 92)

7 – « De temps en temps, il se tournait vers Raittolbe glissant un : *n'est-ce pas, monsieur ?* si timide que, de dégoûté qu'il avait été en arrivant, le baron finissait par ressentir une compassion immense pour cette p... travestie. » (Chapitre VI, p. 96)

8 – « — Qu'as-tu fait ? interrogea la fille, lâchant sa tasse.

— J'ai fait, j'ai fait, mille millions de diables ! j'ai rossé *Mademoiselle* ton frère, et cela sans m'en douter, tant j'en avais envie depuis quelques semaines. » (Raittolbe à Marie Silvert, Chapitre IX, p. 136).

9 – « Il y avait un mois que Jacques ne quittait plus, pour ainsi dire, leur sanctuaire d'amour, et un mois, qu'une aurore, il avait demandé pardon comme *une adultère* repentante, baisant ses pieds, couvrant ses mains de larmes. » (Chapitre XV, p. 211)

10 – « On l'avait fait *si fille* dans les endroits les plus secrets de son être, que la folie du vice prenait les proportions du tétanos ! D'ailleurs, ce qu'il avait osé vouloir, c'était plus naturel que ce qu'elle lui avait appris ! » (Chapitre XV, p. 220)

Le mouvement logique d'une ambiguïté toujours plus poussée de l'androgynie laisse finalement apparaître un signifiant très clairement homosexuel. Le comportement de Raoule la masculinise aux yeux des gens (1), puis plus particulièrement aux yeux de Jacques Silvert surpris par la jeune femme à la sortie du bain, et dont la pudeur est froissée, mais à peine, par son voyeurisme (2). La virilité de Raoule de Vénérande est au fondement du désir de Jacques tandis qu'elle contrarie celui de Raittolbe (3). Mais Raittolbe est bientôt perturbé dans sa compréhension du genre : il aperçoit dans un même temps la masculinité de Raoule et la féminité de Jacques que l'évocation de « Sapho » suppose (4). La coprésence, dans une même phrase, du féminin et du masculin pour caractériser Jacques signale le moment d'une complète confusion qui se résout finalement dans le choix affirmé de Raoule : elle parlera de Jacques au féminin (5). Raittolbe admet avec amusement ce choix (6), mais dans la

confrontation, de visu, avec Jacques, une violence naît de ses réactions oscillant entre l'attrance et la répulsion (7). Malgré le désir homosexuel naissant Raittolbe est conforme à son genre (7). La démonstration virile s'affirme malgré la confusion de Raittolbe, et le pousse dans une violence annonçant le dénouement (8). Jacques, dans sa relation à Raittolbe, se considère comme une femme adultère. Le renversement complet implique une relation homosexuelle qui s'ignore (9). Cette relation est conscientisée et comparée au renversement dans le couple avec Raoule : la relation homosexuelle est finalement jugée moins perverse que l'inversion dans le couple (10).

Le travail autour de l'érotisation de la figure de l'androgynisme en période décadente dépasse donc la simple provocation. Le projet de Rachilde est politique : elle met en fiction la réappropriation du pouvoir masculin par une femme et invalide, non sans une certaine violence, la pertinence de l'identification des personnages en termes de genre. De cette expérience elle déduit en outre, une relative indifférence au choix du sexe de l'objet désiré. La leçon du roman confirme cependant la toute-puissance acquise par Raoule de Vénérande – la conquête du pouvoir masculin est une priorité – aux dépens de la relation homosexuelle, puisqu'elle orchestre le duel entre Raittolbe et Jacques Silvert, et la mort de ce dernier. La possibilité d'une relation homosexuelle n'est exploitée, selon notre hypothèse, qu'en tant qu'elle atteint l'hétérocentrisme et favorise l'expression d'un certain féminisme. Ce que Rachilde orchestre dans la fiction n'est cependant pas toujours suivi d'effets dans l'ordre réel et son intention d'écrire « en tant qu'homme » pose question sur la nature de son engagement féministe<sup>858</sup>. *Monsieur Vénus* demeure, quoi qu'il en soit, un roman exemplaire de l'androgynie décadente.

## 2.2 — *La chair et l'esprit : de l'hermaphrodisme à l'androgynomorphisme*

---

<sup>858</sup> À ce sujet, *cf. supra*. p. 252 *sqq.*

L'exploitation de l'androgynie dans la fiction décadente permet, en règle générale, d'explorer la variété d'un savoir érotique en pleine expansion. Son nouveau destin sexué permet d'affiner la question de la morale et des mœurs mais ce parti-pris à la fois éthique et esthétique attise également les inimitiés de la part de ceux qui s'attachent aux significations profondes que les mythes originels de l'androgynie ont fait émerger. Un article de Mircea Eliade, « Méphistophélès et l'androgynie » écrit en 1958, qui souligne non sans critiques acerbes ce mouvement de dégradation du symbole, en constitue l'exemple canonique. Il écrit à propos des décadents :

Lorsque l'esprit n'est plus capable de percevoir la signification métaphysique d'un symbole, ce dernier est compris sur des plans de plus en plus grossiers. Chez les écrivains décadents, l'androgynie est comprise uniquement comme un hermaphrodite dans lequel les deux sexes coexistent anatomiquement et physiologiquement. Il s'agit, non pas d'une plénitude due à la fusion des sexes, mais d'une surabondance des possibilités érotiques. Il n'est pas question de l'apparition d'un nouveau type d'humanité, dans lequel la fusion des sexes aurait produit une nouvelle conscience, apolaire, mais une soi-disant perfection sensuelle, résultant de la présence active des deux sexes.<sup>859</sup>

S'il est vrai que la Décadence s'attarde sur une sensualité de l'androgynie, ce qui correspond bel et bien à une dégradation symbolique et à un refus de la transcendance, l'interprétation qu'en donne Mircea Eliade est soit un jugement de valeur, soit un dénigrement symptomatique d'une gêne à aborder la question érotique. Il ressort de l'analyse du passage que les opinions avancées, l'espace d'un instant au moins, se teintent idéologiquement lorsqu'il s'agit de désigner la « grossièreté » décadente. Nous croyons donc que, s'agissant de sexualité, toute interprétation est d'emblée menacée, intimement, par la subjectivité compromettante qu'une absence de conscience réflexive ne viendrait tempérer. En l'occurrence, la justesse des informations est même altérée et la lecture des enjeux curieusement ignorée : l'affirmation d'un changement paradigmatique, de l'androgynie primordial à l'hermaphrodisme décadent, n'est en effet pas généralisable<sup>860</sup>. Dans la plupart des cas l'androgynie décadent est clairement désigné comme un homme ou comme une

---

<sup>859</sup> Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1962, p. 143-144.

<sup>860</sup> Mircea Eliade insiste en outre sur l'inanité d'un projet censément peu renseigné sur les conceptions antiques puisqu'il note que « [...] les écrivains décadents ignoraient que l'hermaphrodite eût représenté, dans l'Antiquité, une situation idéale qu'on essayait d'actualiser spirituellement par le truchement des rites ; mais que, si un enfant montrait, à la naissance, des signes d'hermaphrodisme, il était mis à mort par ses propres parents. » (*op. cit.*, p. 144). Il tire ses analyses de l'ouvrage de Marie Delcourt (*Hermaphrodite, mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*, Paris, PUF, 1958).

femme, et l'allusion à l'hermaphrodisme est rarissime<sup>861</sup>. On en trouve un exemple dans un sonnet d'Albert Samain, mais le poète insiste assez peu sur une présence des deux sexes :

Vers l'archipel limpide, où se mirent les Iles,  
L'Hermaphrodite nu, le front ceint de jasmin,  
Epuise ses yeux verts en un rêve sans fin ;  
Et sa souplesse torse empruntée aux reptiles,

Sa cambrure élastique, et ses seins érectiles  
Suscitent le désir de l'impossible hymen.  
Et c'est le monstre éclos, exquis et surhumain,  
Au ciel supérieur des formes les plus subtiles.

La perversité rôde en ses courts cheveux blonds.  
Un sourire éternel, frère des soirs profonds,  
S'estompe en velours d'ombre à sa bouche ambiguë ;

Et sur ses pâles chairs se traîne avec amour,  
L'ardent soleil païen, qui l'a fait naître un jour  
De ton écume d'or, ô Beauté suraiguë.<sup>862</sup>

La mention d'une « souplesse torse », de « seins érectiles », qui tendraient à s'analyser comme des caractéristiques physiques féminines, sans qu'on puisse toutefois en être certain, s'oppose à celle des « courts cheveux blonds », caractéristique plutôt masculine, mais une fois encore, sans qu'on puisse l'assurer. Albert Samain maintient donc bien la présence d'une ambiguïté caractérisant l'androgynie sans lever le doute qui nous permettrait d'affirmer la présence morphologique de l'hermaphrodisme. Le titre renvoie à la présence morphologique des deux sexes, mais l'intention est bien d'évoquer l'entre-deux androgynie. Un poème d'Iwan Gilkin publié dans *La Nuit* (1897)<sup>863</sup> exploite en revanche la figure de l'hermaphrodite décrit conformément à l'analyse de Mircea Eliade, comme un « sphynx voluptueux » (quatorzième strophe, v. 2), attisant le désir par la présence conjointe des caractéristiques physiques des

---

<sup>861</sup> Rachilde, pour exploiter à nouveau l'exemple de *Monsieur Vénus*, réfute explicitement l'hermaphrodisme de Jacques Silvert. La subtilité du désir de Raoule de Vénérande s'accommoderait mal de l'explicitation simpliste à travers l'anomalie dans la conformation génitale. Elle instruit Raittolbe quant à la nature de cette « inversion » qui l'habite : « — Il existe, mon ami, et ce n'est même un hermaphrodite, pas même un impuissant, c'est un beau mâle de vingt et un ans, dont l'âme aux instincts féminins s'est trompée d'enveloppe. » (Rachilde, *op. cit.*, p. 89-90). Une scène du roman réécrit cependant la fusion androgynique en l'interprétant comme une création hermaphrodite : « Raittolbe les regardait valser d'un œil rêveur. Il valsait bien ce manant, et son corps souple, aux ondulations féminines, semblait moulé pour cet exercice gracieux. Il ne cherchait pas à soutenir sa danseuse, mais il ne formait avec elle qu'une taille, qu'un buste, qu'un être. À les voir pressés, tournoyants et fondus dans une étreinte où les chairs, malgré leurs vêtements, se collaient aux chairs, on s'imaginait la seule divinité de l'amour en deux personnes, l'individu *complet* dont parlent les récits fabuleux des brahmanes, deux sexes distincts en un unique monstre. » (Rachilde, *op. cit.*, p. 171). Notons également la traduction de *L'Hermaphrodite* de Panormita en 1892 par Alcide Bonneau (Paris, Isidore Liseux, 1892).

<sup>862</sup> Albert Samain, « L'Hermaphrodite », *Au jardin de l'infante*, Paris, Mercure de France, 1918 [1893] p. 101-102.

<sup>863</sup> Iwan Gilkin, « Hermaphrodite », *La Nuit*, Paris, Fichbacher, 1897, p. 241-245.

deux sexes correspondant à un cumul de pouvoir. Les aspects charnels sont ici détaillés dans leur matérialité contradictoire :

Quand ta gorge d'éphèbe en riant se soulève,  
Elle fait palpiter deux globes virginaux. (dixième strophe, v. 2-3)

Sous ton ventre viril, ta cuisse ferme et blanche (onzième strophe, v. 1)

Vénus même apparaît dans ta croupe et ta hanche,  
Mais tes reins plus nerveux lui donnent un amant. (onzième strophe, v. 3-4)

L'ensemble forme un mélange inextricable, poétiquement décrit à travers un chiasme :

Quel prodige a fondu dans ta double nature  
La force féminine et la mâle douceur ? (huitième strophe, v. 1-2)

Le mystère de l'hermaphrodite réside alors dans l'impossibilité à affilier le désir qu'il éprouve – Vers quel sexe s'en vont tes rêves inconnus ? (douzième strophe, v. 2) – ou celui qu'il déclenche – « Femmes et jeunes gens en frémissant t'admirent, » (quinzième strophe, v. 1) – à un sexe ou à l'autre ; il attire indifféremment les hétérosexuels, les homosexuels et les lesbiennes (le poème mentionne Faust et Marguerite, Anacréon et Bathylle, Sapho, Erinna et Phaon). Il y a donc bien ici « surabondance des possibilités érotiques » ouvrant à une forme de « perfection sensuelle », telle que l'analyse Mircea Eliade mais, outre que le cas d'une coexistence anatomique des deux sexes est loin d'être omniprésent dans la production décadente, la dégradation du modèle de l'androgynie primordial est une réduction de la portée archétypale mais l'occasion d'une recherche esthétique qui n'est pas à négliger.

Étonnamment, Mircea Eliade oppose dans la suite de son essai le projet balzacien, qui serait conforme à la leçon de l'anthropologie archaïque et à une vision mystique de l'androgynie (on se rappelle l'influence de Swedenborg dans *Séraphîta*) à la lecture sensualiste de Joséphin Péladan. Or, le Sâr Péladan est très influencé par la mystique et sa lecture est qualitativement moins éloignée de Balzac que ne le serait celle de Jean Lorrain ou Rachilde dont l'exemple n'est pas exploité. Eliade illustre son propos par une des œuvres de Péladan intitulée *De l'androgynie* (1910) et qui, dit-il, « n'est pas totalement dépourvue d'intérêt, en dépit de l'information confuse et des aberrations. »<sup>864</sup>, clémence du théoricien qui ne doit pas nous surprendre puisque le traité s'avère effectivement être une défense exemplaire de

---

<sup>864</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 143.



l'archétype face à ce qui est décrit, une fois encore, comme une dérive sensualiste. Joséphin Péladan considère son ouvrage comme un traité d'esthétique – ainsi que le précise le sous-titre, l'enjeu est d'élaborer une « théorie plastique » autonome, amorce d'une théorie morale encore à venir. Projet de théorie morale encore évoqué par la note liminaire qui précise : « Pour la théorie morale qui en découle [...] il faudrait nécessairement un autre discours. »<sup>865</sup>. Ce discours moral est cependant anticipé, présent dans la thèse principale qui désigne la bisexualité comme le schème indispensable à la perfection formelle pourvu qu'elle se déporte de toute « Concupiscence ». Contrairement aux effets d'annonce, cette nécessité morale se poursuit tout au long du texte, notamment à travers la notion de Décadence qui n'est jamais nommée explicitement mais qui irrigue sans cesse le raisonnement, et dont on identifie la présence dans deux séries d'arguments distincts : d'une part, Péladan analyse le préjudice esthétique de la tendance prononcée du monde contemporain à marquer la différence des sexes, et la perte d'une connaissance primordiale de son essence androgynique, d'autre part il remarque une volonté, chez les mêmes, de rabattre la configuration bisexuelle du corps esthétique sur une ambiguïté sexuelle des corps bien réels, soupçonnant alors le risque homosexuel. Un glissement est donc opéré de l'esthétique à l'éthique, et il existe un fondement véritablement politique dans la manière dont l'économie sexuelle régit le système esthétique :

Plus une société devient démocratique, plus les femmes sont femmes et plus les hommes sont hommes, c'est-à-dire laids. La beauté d'un homme c'est ce qu'il a de féminin, la beauté d'une femme c'est ce qu'elle a de masculin, dans une proportion informulable, mais conceptible, si on ne perd jamais de vue que la barbe d'un côté et le développement du ventre de l'autre sont incompatibles avec cet idéal corporel.<sup>866</sup>

S'il reste difficile d'apercevoir en quoi la démocratie favorise l'exagération d'une différence sexuelle (démonstration qui semble entrer en concurrence avec l'*exemplum* de la société grecque, aux fondements de la démocratie), il n'en demeure pas moins que Péladan entreprend d'expurger les traces de virilité ou de féminité des codes esthétiques. Il défend alors, plus ou moins directement, l'idée d'une idéalité prépubère, moment d'indifférenciation des corps précédant la caractérisation sexuelle, moment d'absence de désirs vénèux à partir duquel une spiritualité peut être fondée. S'agissant des hommes, ses convictions sont alors très proches des codes esthétiques grecs puisque comme le note David Halperin « [...] les

---

<sup>865</sup> Joséphin Péladan, *De l'androgynie : Théorie plastique*, Bruxelles, Editions Savoir pour Etre, coll. « Retrouvailles », 1994 [Paris, Sansot, 1910], p. 23.

<sup>866</sup> *Ibid.*, p. 42.

Grecs semblent avoir conçu une répugnance sexuelle prononcée pour la présence des poils sur les joues, les cuisses, le postérieur des jeunes hommes matures [...]. »<sup>867</sup>. Il se place donc nettement en rupture avec la plupart de ses contemporains dans l'éloge de la neutralité sexuelle, indice clair d'une intouchable chasteté :

L'idéal du corps humain résulte de la fusion de la pucelle et du puceau à leur période florale ; voilà la formule lumineuse et précise de l'esthétique. Et l'androgynie est vraiment l'Archétype.<sup>868</sup>

Selon Jean Libis, proposant une lecture à propos de Carl Gustav Jung, le fondement archétypal n'exclut pas la variété des représentations, ce qui en fait une notion à la fois labile et mobile. Il détermine que l'archétype « [...] apparaît [...] moins comme un type symbolique que comme un processus dynamique, enraciné dans les soubassements psycho-biologiques de l'humanité, et qui émerge sous forme d'images variables mais satellisées par le schème générateur initial. »<sup>869</sup> À la lecture du traité de Péladan, on observe alors que l'androgynie s'écarte du modèle platonicien (qui questionne concrètement le désir à travers l'androgynie) pour s'établir, via l'esthétique, en nouvelle grille de lecture d'une corporalité tirant sa puissance d'un écart par rapport à la condition sexuée. Cependant, il compromet gravement cette conception archétypale en introduisant un déséquilibre fondamental entre l'homme et la femme, relevant l'inaltérable de la beauté mâle face à la fragilité que la procréation fait subir à la beauté des femmes :

Il serait logique que la beauté fût masculine pour compenser l'inégalité des apports dans l'amour. La femme y risque l'honneur, l'enfantement et toutes les conséquences sociales et matérielles qui n'existent pas pour l'homme qui s'honore de séduire et ne joue dans la génération qu'un rôle incident.<sup>870</sup>

L'homme n'enfante pas, et devrait donc logiquement bénéficier d'une compensation en développant des qualités esthétiques particulières ; cette beauté du mâle est vérifiable dans la nature chez certaines espèces animales. Il est à noter que Rémy de Gourmont observe la même « inégalité des apports dans l'amour » entre l'homme et la femme, pour aboutir à des conclusions radicalement opposées. Il entreprend une étude comparée entre le monde animal

---

<sup>867</sup> David Halperin, *op. cit.*, p. 123. Une note (note 5, p. 250) référence les sources, nombreuses, attestant le phénomène.

<sup>868</sup> Joséphin Péladan, *op. cit.*, p. 66.

<sup>869</sup> Jean Libis, *Le mythe de l'androgynie*, Paris, Berg International, coll. « L'île verte », 1980, p. 17.

<sup>870</sup> Joséphin Péladan, *op. cit.*, p. 50.

et l'humanité dans *Physique de l'amour. Essai sur l'instinct sexuel*, et place, sans ambiguïté aucune, la beauté physique du côté des femmes :

[...] l'opinion des hommes est quasi unanime : dans le couple humain, c'est la femme qui représente la beauté. Toute opinion divergente sera éternellement tenue pour un paradoxe ou pour le produit de la plus fâcheuse des aberrations sexuelles.<sup>871</sup>

Rémy de Gourmont justifiera ce sentiment de la beauté – « Un sentiment ne donne pas ses raisons ; il n'en a pas »<sup>872</sup> – par une argumentation postulant la supériorité de la ligne féminine sur la ligne masculine, due à la différence dans la conformation des organes génitaux, l'érection étant l'indice apparent d'une primitivité que la femme intériorise. Gourmont tente sans succès d'expliquer un sentiment, et son raisonnement paraîtra aussi peu convaincant que celui de Péladan. Il y a cependant chez ce dernier une contradiction interne problématique puisqu'il introduit la question de la différence sexuelle dans un discours destiné à prouver la supériorité d'un genre neutre. La perfection de l'androgynisme est donc à nouveau sexualisée, *in extremis*, et décrite comme essentiellement masculine. Ce phénomène est également vérifiable en contexte fictionnel. Une scène du *Vice suprême*, premier tome du cycle de *La Décadence latine* (1884-1925), évoque la réaction d'un sculpteur, d'abord fasciné par l'androgynisme de la femme qui lui sert de modèle, avant d'être écœuré par la sensualité imprévue qui se dégage de l'œuvre qu'il baptise *Perversité* :

Oh ! vos formes damnées ! Oui, votre corps est un vice, le pire. En le modelant je me suis sali les doigts pour toujours. L'androgynisme, ce cauchemar des décadences, me hante et me poursuit. » [...] Voyez-vous les gracilités, les aigreurs, les acidités de formes, l'élanement maigre des lignes, les seins presque pectoraux, le ventre et les hanches effacées, la croupe petite.<sup>873</sup>

À quoi la femme répondra par des considérations esthétiques s'approchant de celles développées par Péladan dans le traité :

[...] que mon corps soit androgynisme et l'androgynisme le vice plastique, je ne le conteste pas. [...] avec cet androgynisme que votre pouce ne peut désapprendre, faite un archange. L'ange est sans sexe, synthèse du jeune homme et de la jeune fille. Faite un saint Michel

---

<sup>871</sup> Rémy de Gourmont, *Physique de l'amour. Essai sur l'instinct sexuel*, Paris, Mercure de France, 1903, p. 68-69.

<sup>872</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>873</sup> Joséphin Péladan, *Le Vice Suprême*, Paris, Les éditions du monde moderne, 1926, p. 133.

piétinant Satan ; mettez-lui aux main l'épée flamboyante, et son acte viril et son nimbe sauveront la plastique perverse.<sup>874</sup>

L' « androgynisme » dans le pouce sculpteur est ce geste sensuel qui s'imprime à la glaise malgré lui : on lui propose d'accentuer l'esthétique religieuse et de transposer le sujet à travers un personnage masculin, afin de compenser la sensualité païenne et l'érotisme du corps féminin. Cette feinte permettrait alors d'atteindre la « synthèse du jeune homme et de la jeune fille ». Cette synthèse n'est cependant obtenue qu'à l'issue d'une masculinisation, parcours allant de la femme à l'homme, et non l'inverse. L'étude comparée de *L'Androgyne* et de *La Gynandre*, deux romans de Péladan publiés en 1891 dans le même cycle de *La Décadence Latine*, semble confirmer cette donnée<sup>875</sup>. Dupliquant une hiérarchie sexuelle qu'il identifie entre l'Homme et la femme, Péladan considère la Gynandre comme une version pervertie de l'Androgyne, la perfection de ce dernier type étant nécessairement incarnée par un homme. C'est pourquoi la Gynandre est explicitement associée à la lesbienne et vivement critiquée pour son comportement tandis que la possibilité d'une association entre l'Androgyne et l'homosexuel, qui fait l'objet d'une grande inquiétude, est occultée. L'homosexuel est considéré comme un antiphysique et non comme un authentique androgyne. Dans le traité, Péladan identifie le potentiel pédérastique d'un rapport désirant à l'androgyne et signale d'emblée le danger d'une confusion entre concupiscence et amour de la beauté : « Des Oedeschim aux mignons d'Henry III, il y a toute une suite d'antiphysisme qui donne la caricature de l'androgyne et transforme en laideur perverse le plus harmonieux moment de l'humaine nature. »<sup>876</sup>. La condamnation de l'homosexualité est donc partie prenante d'une théorie complexe, elle est à la fois rendue difficile par le renoncement à l'argument de la norme sexuelle (puisque Péladan défend une asexualité, si rare qu'elle en devient marginale), et rendue nécessaire parce que l'enjeu androgynique est un circuit mâle dont la femme tend à être exclue. En d'autres termes, il espère que l'esthétique soit à la fois exclusivement réservée à l'homme et absolument interdite à l'homosexuel puisque « [...] le désir n'emprunte rien à l'esthétique »<sup>877</sup>.

---

<sup>874</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>875</sup> Joséphin Péladan, *L'Androgyne*, Paris, Dentu, 1891 ; *La Gynandre*, Paris, Dentu, 1891. Pour une analyse de la distinction Androgyne/Gynandre chez Joséphin Péladan Cf. Frédéric Monneyron, *L'androgyne décadent. Mythe, figure, fantasme*, Grenoble, Ellug, 1996, p. 13-16 ; pour une analyse du contenu théorique du traité *De l'Androgyne*, Frédéric Monneyron, *op. cit.*, p. 61-65.

<sup>876</sup> Joséphin Péladan, *op. cit.*, p. 44.

<sup>877</sup> Joséphin Péladan, *De l'androgyne : Théorie plastique*, *op. cit.*, p. 50.

Le pouvoir de la mystique péladienne, qui procède tautologiquement par invocation de ce pouvoir, demeure bien précaire. La rhétorique de « L'hymne à l'androgynie », texte publié en 1891 dans *L'Androgynie* avant d'être apposé au traité, dénote effectivement ce réflexe incantatoire – « O sexe initial, sexe définitif, absolu de l'amour, absolu de la forme, sexe qui n'ies le sexe, sexe d'éternité ! Los à toi, Androgynie ! »<sup>878</sup>. Dès lors, Péladan tente de concilier les différentes sources du mythe de l'androgynie jusqu'à une description d'ordre archétypale. Ses longues descriptions de l'angélisme trahissent un fondement chrétien. Le mythe de l'androgynie est effectivement présent dans la Genèse, Ève sort de la côte d'Adam : d'où vient que l'homme précède la femme et que l'unité est toute relative. La puissance masculine est une unité en soi, dont les excroissances féminisées produisent un potentiel contradictoire : ou bien surpuissance, ou bien menace d'intégrité. La seconde inspiration péladienne est celle du monde grecque puisqu'il consacre une grande partie de son traité à la description du canon dans la statuaire grecque, alliant les qualités plastiques masculines et féminines, modèle esthétique conforme à ses développements. Cependant, il semble qu'il n'ait pas toujours défendu ce point de vue puisqu'un passage du *Vice Suprême* en signale sans ménagement la limite esthétique :

Malgré le consensus et l'engouement pour la Renaissance qui dure encore, la plastique grecque est une synthèse trop large. Le détail, le morceau n'y est pas aussi parfait que chez les modernes ; les pieds et les mains sont médiocres et lourds. Il n'y a pas une statue antique qui ait la beauté d'attache d'un Pradier. Le beau grec, c'est le beau animal et typique. Nous avons subtilisé la ligne, spiritualisé le modèle, c'est quelque chose, cela ! Remarquez que tout le charme de la femme est dans l'impudeur ou la pudeur ; or, les statues antiques ne sont ni pudiques, ni impudiques.<sup>879</sup>

La parole étant déléguée à un personnage, on ne peut déterminer avec certitude le point de vue de Péladan sur la question, mais ce qui est évident en revanche, c'est que le modèle grec le gêne, ce qui apparaît dans le traité. En effet, la discussion autour de l'androgynie antique n'intègre aucune analyse précise du discours d'Aristophane dans *Le Banquet*, pourtant l'un des textes fondateur du mythe. Il est peu probable qu'il s'agisse d'un oubli involontaire et cette absence mérite donc discussion.

Il est vraisemblable que l'auteur passe sous silence des points de vue qui contredisent sa vision idéalisée du principe androgynie. En effet le mythe platonicien, contrairement au mythe de la Genèse, postule l'exacte égalité entre les couples (qu'ils soient femme/femme,

---

<sup>878</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>879</sup> Joséphin Péladan, *Le Vice Suprême*, *op. cit.*, p. 131-132.

homme/homme ou femme/homme), posture qui s'accommode apparemment assez mal avec les principes péladien. David Halperin insiste, dans son analyse du *Banquet*, sur l'absence de caractérisation selon la préférence sexuelle (homosexuel/hétérosexuel) dans le mythe de l'androgyné évoqué dans le discours d'Aristophane :

[...] la conséquence du mythe est de rendre le désir sexuel de tout être humain parfaitement identique à celui de n'importe quel autre : nous recherchons tous la même chose chez un partenaire sexuel d'après l'Aristophane de Platon – à savoir un substitut symbolique d'un objet originaire autrefois aimé et par la suite perdu dans un trauma archaïque. De ce point de vue, nous partageons la même « sexualité » – ce qui revient à dire que, en dépit des différences de nos préférences personnelles et de nos goûts, nous ne sommes pas individués sur le plan de notre être sexuel.<sup>880</sup>

Chez Péladan, l'occultation d'une dimension pédérastique des mœurs grecques s'aggrave même d'une relecture passablement faussée de l'histoire antique :

*Corydon ardebat Alexim* : voilà la traduction italique du Symposium lumineux de Platon, en y ajoutant les ordures sodomitiques de Pétrone et quelques saletés de Martial.<sup>881</sup>

À travers la comparaison des œuvres littéraires, Péladan annonce la décomposition de la culture grecque par la culture romaine, le contenu du premier vers tronqué de la seconde *Bucolique* de Virgile (curieusement associée à l'esprit d'un Pétrone ou d'un Martial, représentants respectivement le genre satirique et de l'épigramme) est désigné comme l'exemple d'un avilissement de la conception platonicienne du Beau (le « Symposium » est une mention discrète du *Banquet*, la seule dans le traité) par l'expression de la sexualité entre hommes. L'idée d'une décadence romaine et d'un âge d'or grec, argument reposant sur le rapport à l'amour des garçons, s'avère entièrement idéologique : il s'agit de moraliser par l'esthétique avec une connaissance *a minima* des mœurs antiques.

En effet, la distinction homosexuel/hétérosexuel n'est pertinente ni dans le monde grec, ni dans le monde romain, la codification du comportement sexuel étant conditionnée par la *virtus*, la distinction opère à un autre niveau, ce qui sépare l'éraсте de l'éromène, ce qui sépare l'« activité » de la « passivité ». La démonstration de la domination est, dans ce contexte, affirmation d'un statut social : « L' "activité" sexuelle [...] est vue comme une domination : la relation du partenaire sexuel "actif" et du "passif" est de même nature, pense-t-on, que celle

---

<sup>880</sup> David Halperin, *Cent ans d'homosexualité et autres essais sur l'amour grec*, Paris, Epel, 2000, p. 36 [*One Hundred Years of Homosexuality*, 1990].

<sup>881</sup> Joséphin Péladan, *op. cit.*, p. 45.

d'un supérieur et d'un inférieur dans la société. »<sup>882</sup>. Constatation qu'il partage avec Michel Foucault qui écrit des Grecs :

Ce qui opposait un homme tempérant et maître de lui-même à celui qui s'adonnait aux plaisirs était, du point de vue de la morale, beaucoup plus important que ce qui distinguait entre elles les catégories de plaisirs auxquelles on pouvait se consacrer le plus volontiers.<sup>883</sup>

Dans la recherche de plaisir, il est donc indifférent que le partenaire soit une femme ou un homme, les Grecs n'avaient pas la sensation que les relations entre hommes puissent être différentes. Il n'en demeure pas moins vrai qu'elles n'étaient pas entièrement libres, mais codifiées, cette codification entrant en résonnance avec une philosophie amoureuse. Foucault analyse alors dans *Le souci de soi*<sup>884</sup> que l'économie libidinale du monde romain, sous l'influence grandissante du mariage, se désintéresse quelque peu de l'amour des garçons ; non qu'il soit moins toléré, mais il ne constitue plus une référence amoureuse conduisant à un style de vie. L'idée d'une « ordure sodomitique » se développant dans le monde romain semble être une focalisation du Sâr Péladan sur la Décadence. En réalité, sa vision révèle un usage particulier de la référence. Le réseau intertextuel est en général assez vaste dans les textes décadents, mais cette apparente variété est identique d'un texte à l'autre. Ainsi, l'attaque *ad hominem* de la triade Virgile/Martial/Pétrone est un véritable lieu commun visant à démontrer que la pédérastie (dans sa version non idéalisée) est un phénomène typiquement romain, ignorant les multiples sources qui serviraient aisément de contre-exemple.

Les arguments du Sâr puisent donc dans les sources primitives du mythe de l'androgynie, et s'inspirent largement des théories platoniciennes du Beau, nécessairement unifiées à la morale, mais la transposition du modèle en fin-de-siècle oblige à un aménagement de taille quant à l'homosexualité. Le pouvoir érotique de l'androgynie est une faille :

On aime l'androgynie, mais à moins d'être de la race de Méphistophélès, on ne le désire pas au sens positif. Le vieux diable prussien ne voit que les reins des cohortes célestes : c'est là sa façon de sentir l'immatérialité ; il ravale la beauté du ciel à un frisson de Sodome. En art, ce cuistre est homosexuel et son œil déforme la pure vision en images lascives, conception diabolique et vile par conséquent.<sup>885</sup>

---

<sup>882</sup> David Halperin, *op. cit.*, p. 50.

<sup>883</sup> Michel Foucault, *L'usage des plaisirs, Histoire de la sexualité*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1984, p. 243.

<sup>884</sup> Cf. Michel Foucault, *Le souci de soi, Histoire de la sexualité*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1984, p. 255 *sqq.*

<sup>885</sup> Joséphin Péladan, *De l'androgynie : Théorie plastique, op. cit.*, p. 59-60.

Nombre d'auteurs décadents s'engouffrent dans cette faille. Ils exploitent effectivement le thème, de manière non moins obsessionnelle que Péladan pour qui « [l]'androgynomorphisme n'est pas une façon de concevoir, c'est la seule. »<sup>886</sup>, mais le personnage se voit attribuer un pouvoir sexuel évident.

### 2.3 — *Obsession pour l'éphèbe : le saut de l'ange*

Il y a un sens à chercher dans la dégradation de la figure de l'androgynisme qui dépasse le simple plaisir de détournement des significations originelles par goût de la provocation. Face à l'impossible unité androgynique dans la spatio-temporalité humaine, la dégradation décadente est explicitement affirmée comme *hubris*, comme geste de destruction consciente, mais de ce geste répété d'atteinte à l'unité, des signifiants érotiques émergent. En accord avec l'étude de Frédéric Monneyron nous pensons que le principal apport de l'androgynisme décadent est son utilisation comme moyen dévié de parler d'homosexualité, critère qui le distingue de l'androgynisme romantique. De l'androgynisme primordial à l'androgynisme décadent le pouvoir masculin est décuplé à travers l'androgynisme, profondément modifié dans sa nature il donne l'occasion d'une expression sous-jacente de homosexualité : les potentialités érotiques sont peu à peu décrites, non comme une « surabondance » ou une « soi-disant perfection sensuelle » comme l'écrivait Mircea Eliade, mais comme la possibilité très concrète d'amorcer un mouvement d'émancipation. Ce mouvement est encore timide puisqu'il se construit sur un mode allusif, mais l'obsession pour l'éphèbe, dont l'ambiguïté charme et inquiète, est bien réelle. Lorsque l'androgynisme est de sexe féminin, il possède ce même pouvoir d'attraction, mais l'analyse de ses comportements et réactions (de ses refus) est largement interprétée comme l'indice d'un tempérament vicieux moralement réprouvé.

Parfois l'androgynisme des femmes ouvre à la question féministe, comme c'est exemplairement le cas chez Rachilde, mais sous la plume des hommes, la femme est la plupart du temps détentrice d'un pouvoir dont elle fait un mauvais usage. Il peut s'agir de froideur : Gisèle, l'héroïne incestueuse du *Vice Filial* de Paul Adam, se refuse systématiquement aux hommes auxquels son père veut la marier. Le trouble intérieur de la

---

<sup>886</sup> *Ibid.*, p. 51.



jeune femme est obscur et ne peut être aperçu que par quelques indices physiques et moraux. Elle capte le pouvoir masculin au moyen de ses connaissances en philosophie, et au bel esprit s'ajoute un corps dont elle travaille la pose pour qu'il paraisse androgyne :

Gisèle [...] s'astreignait à paraître une fiction d'artiste. Ses opinions dépendaient des littératures à la mode, ses sentiments d'Hegel et de Schopenhauer, ses attitudes es primitifs italiens, et ses costumes de la peinture de Renouard ou de Blanche. [...] Physiquement, elle s'efforçait de paraître androgyne. Le front penché, les sourcils joints, le menton dans le col, de façon à maintenir son visage tout ombré, elle rappelait alors, par l'éclat de l'œil et le rendu du sourire, le saint Jean-Baptiste du Vinci.<sup>887</sup>

Gisèle est une parfaite décadente mais une inaccessible amante, et le roman s'achève sur son suicide. La femme androgyne, lorsqu'elle n'est pervertie par un désir incestueux, est très régulièrement associée à la lesbienne qui hait les hommes et la maternité, et qui porte la marque physique de son vice érotique. Les tares de « La marquise d'Hérode » dans la chronique de Jean Lorrain<sup>888</sup>, scandaleuse et infanticide, sont largement exploitées et amplifiées dans *Méphistophéla*, roman de Catulle Mendès. Sophor d'Hermelinge, lesbienne morphinomane, rassemble les caractéristiques des sombres héroïnes mythiques – Messaline, Méduse, Penthésilée, et tant d'autres – dans une synthèse démoniaque. Elle incarne un pouvoir de destruction illimité qui conduit à la description d'une scène de sabbat, que Jean de Palacio identifie comme le point d'orgue du roman<sup>889</sup>, lors de laquelle une monstrueuse idole apparaît, réclamant l'offrande rituelle :

Les sanglantes femmes élevaient vers l'autel des corbeilles où palpaient des virilités des mâles nouveaux-nés [*sic*]; elles versèrent comme d'étranges fleurs ces offrandes aux pieds de la Démone ; celle-ci fit un signe ; et tout à coup, surgis avec des grognements et des grondements, des porcs sauvages se ruèrent, envahirent l'autel, et, tandis que riait formidablement la vivante idole, ils mangeaient l'avenir saignant des races.<sup>890</sup>

Sophor, élue reine de cette mise en scène cauchemardesque par l'idole et par le regard désirant de ses disciples, renverse superbement les lois de l'enfantement. Mais la haine de la génération entraîne des conséquences funestes ; elle marque le physique, non seulement dans un effacement de traces de féminité, mais plus radicalement encore, dans une décrépitude

---

<sup>887</sup> Paul Adam, *Le Vice Filial*, Paris, Borel, 1898 [1891], p. 92-93. L'allusion au physique androgyne de Gisèle apparaît à huit reprises dans le roman.

<sup>888</sup> Dont nous avons largement analysé les données en *supra.*, p. 261 *sqq.*

<sup>889</sup> Voir l'introduction à Catulle Mendès, *Méphistophéla*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1993 [1890].

<sup>890</sup> *Ibid.*, p. 409-410.

irrévocable. La dépendance à la morphine et la corruption morale la conduisent au plus complet délabrement ; à la fin du roman *Sophor* a toutes les apparences du cadavre :

[...] rigide naguère, sa face – le front, la joue et les lèvres, – devenue, de pâle, livide, de livide, terreuse, se détend, s’allonge, défaille en une lâcheté comme pâteuse et grassement fluide ; on dirait d’une momie qui va couler en putréfaction. Jamais aucun visage humain n’a exprimé avec une plus parfaite hideur le découragement d’avoir vécu, l’aveu d’une irrémédiable agonie.<sup>891</sup>

Avant quelle ne traverse toutes les étapes de la chute morale et physique qu’un viol conjugal précipite, Sophie, lorsqu’elle ne s’était pas encore rebaptisée *Sophor*, pouvait encore passer pour femme, étrange, certes, mais habitée d’une ardeur peu commune :

Des ferveurs héroïques éclataient sur le visage de Sophie ! Elle éveillait, si pure et si ardente, avec une piété comme chevaleresque dans les yeux, avec sa robustesse maigre qu’une robe étroite serrait d’une armure de soie couleur de neige, l’idée d’une petite guerrière sacrée, d’une nonnain templière.<sup>892</sup>

Un tel portrait relève encore de la description des femmes fatales qui constituent la majorité des femmes fin-de-siècle. Mireille Dottin-Orsini analyse en détail cette figure dans une riche typologie allant de la femme-statue à la poupée, de Salomé à la femme vampire. L’ensemble de son travail démontre l’instauration d’un *topos* inventé par l’homme pour conjurer son sentiment d’impuissance. Le crime de la femme émancipée est dans son refus d’admettre le bienfondé de la différence sexuelle :

L’indifférenciation est donnée comme une régression, et l’indifférenciation, c’est d’abord la virilisation de la femme, c’est-à-dire son rapprochement du masculin et l’effacement de ses caractères spécifiques. La société y perd ses cadres, l’humanité ses assises ; à long terme, c’est la survie de l’espèce qui est en cause.<sup>893</sup>

La femme mêlant les deux caractéristiques sexuelles serait-elle nantie d’un pouvoir inadmissible pour l’homme ?

Le constat de Jean Libis est sensiblement le même que celui de Mireille Dottin-Orsini

Le Discours mythique, au sein de ses innombrables vicissitudes atteste assez bien l’existence d’un profond antagonisme sexuel. L’Autre Sexe est l’Ennemi, celui qui fait peser sur l’intégrité de l’être les plus graves dangers. [...] Les pouvoirs pervers de la Femme, sa malignité cruelle, sa sexualité en forme de gouffre inquiètent à ce point

---

<sup>891</sup> *Ibid.*, p. 554.

<sup>892</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>893</sup> Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu’ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993, p. 352.

l'inconscient viril que celui-ci réagit par une agressivité réactionnelle qui semble revêtir la forme de la légitime défense.<sup>894</sup>

La misogynie fin-de-siècle semble être une explication convaincante de cette critique de l'androgynat féminin – ce fait pourrait simplement découler « [...] de la domination que, dans les sociétés occidentales, l'homme a plus ou moins exercée de tout temps sur la femme »<sup>895</sup> – mais elle paraît encore insuffisante pour justifier la valorisation de l'éphèbe, sensible dans cette littérature. Nous avons vu que chez un auteur comme Péladan le beau est, du fait d'une influence grecque, essentiellement masculin, argument qu'il étaye d'une opinion toute subjective concernant le corps de l'homme, qui gagne en beauté parce qu'il n'est pas soumis aux modifications qu'impose la procréation. Réfutant la possibilité d'un désir homosexuel il écrivait alors que l'« hésitation pour le sexe irrite et scandalise les esprits rudimentaires et ils l'abominent comme un départ de vice alors qu'elle vaut au contraire pour la moralité qui en résulte »<sup>896</sup>. Mais François Monneyron remarque que « L'attrait des décadents pour le masculin ne suffit cependant pas à expliquer qu'ils aient fait du jeune éphèbe efféminé la représentation la plus adéquate de cette idée du beau qu'est l'androgyné, d'autant plus que la femme reste, malgré tout, la référence esthétique »<sup>897</sup>. En dehors de ce modèle grec, qui n'est pas une référence pour tous les auteurs, l'explication serait alors à trouver dans les arguments inverses. Si le référentiel de la Beauté est la femme, l'homme féminisé peut ajouter une dimension esthétique à sa virilité – ce qui pourrait être une définition possible du pouvoir du dandy – tandis qu'une masculinisation de la femme est considérée comme un affaiblissement. Cependant, la réaction face au dandy est loin d'être une louange uniforme, et celui qui revendique une part de féminité visible aux yeux de tous à travers les vêtements, est parfois durement stigmatisé :

Telle est encore la physionomie de ces hommes qui ont adopté les goûts et les occupations de l'autre sexe ; nous parlons des *fashionables*, des *dandys* et petits-mâîtres de toutes les nations ; vrais eunuques moraux, qui, tout en conservant à peu près les attributs physiques de l'homme, ont décidé de copier exclusivement, et à la lettre, tout ce que la partie la moins estimée de l'autre sexe a de défauts et de ridicule.<sup>898</sup>

---

<sup>894</sup> Jean Libis, *op. cit.*, p. 246.

<sup>895</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>896</sup> Joséphin Péladan, *De l'androgyné : Théorie plastique*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>897</sup> Frédéric Monneyron, *op. cit.*, p. 67.

<sup>898</sup> Isidore Bourdon, *La phrénologie, La physiognomonie et la phrénologie : connaissance de l'homme d'après les traits du visage et la reliefs du crâne*, Paris, Gosselin, s.d., p. 41.

Bien qu'il risque de s'attirer les foudres des moralisateurs, l'écrivain décadent aime se tenir aux limites de la transgression. Les visions fin-de-siècle de la sexualité sont désillusionnées, l'androgynie n'attire plus parce qu'il est désexué et qu'il fait accéder à la rêverie d'une chasteté idéale, mais bien parce qu'il est fait de chair et de sang et sursexualisé, cumulant les pouvoirs masculins et féminins. Ce pouvoir a tendance à être critiqué lorsqu'il s'agit d'une femme et a tendance à être valorisé lorsqu'il s'agit d'un homme, sans que ces tendances ne soient exclusives. L'intérêt du mélange des genres est finalement d'en avoir identifié la capacité à produire une esthétique parfois dérangeante et souvent attractive.

Partant de ce constat, il faut encore remarquer que certains auteurs homosexuels identifient l'androgynie comme l'occasion d'évoquer leur désir de manière indirecte. Chez Lorrain cette évocation se fait de deux manières, soit à travers une stratégie de transposition sexuelle consistant à cacher la présence d'un désir homosexuel en féminisant les personnages masculins, soit en réévaluant discrètement les mythes évoquant des éphèbes androgynes, dont la tradition esthétique, ayant subtilement figé les traits, autorise l'usage

L'analyse de l'usage du *topos* de la femme fatale chez Jean Lorrain contredit effectivement les attendus : l'occultation du féminin, dans une misogynie feinte, au moins en partie, permet de maquiller les intentions en exprimant métaphoriquement un désir homosexuel tout en mimant les successives batailles hétérosexuées d'une guerre des sexes qui ne le concerne que de loin. Frédéric Monneyron donne une lecture radicale de l'usage lorrain de la figure de l'androgynie-féminin dont les facultés d'assimilation à l'homosexualité détermineraient précisément l'enjeu :

L'androgynie qui caractérise nombre de personnages féminins mais n'en définit vraiment aucun n'existe que dans ses rapports à l'homosexualité : elle sert, paradoxalement, à la fois de camouflage à une homosexualité encore inavouable et de base à l'expression de cette même homosexualité.<sup>899</sup>

Dans cette perspective l'image de la femme virile (de la *virago*) n'a pas le même statut que dans le reste de la production Décadente, et l'obsession de l'auteur pour le portrait de femme gagne à être relue comme le moyen d'investir un éternel féminin désubstantialisé d'une charge homoérotique inattendue. Lorrain n'est d'ailleurs pas indifférent au lesbianisme et son point de vue est moins évidemment stigmatisant que chez certains de ses

---

<sup>899</sup> Frédéric Monneyron, *L'androgynie décadent : mythe, figure, fantasme*, Paris, Ellug, 1996, p. 85.

contemporains. Dans la pratique poétique, la figure tutélaire de Sapho permettait d'évoquer une commune expérience de l'amour du même avec une certaine empathie :

[...]  
Je meurs de ton amour et vis de ton délire.  
[...]  
Et j'ai compris ton crime, ô captive, ô malade,  
Car l'âme se délivre où notre chair se perd !<sup>900</sup>

Au-delà de la fiction, l'auteur témoigne également d'une grande affection pour certaines femmes qui ont déplacé les limites du genre, Liane de Pougy mais aussi Rachilde à qui il rend régulièrement hommage. Le chapitre VII de *Maison pour dames*, roman de l'investiture des femmes de lettres, s'intitule significativement « Chères confrères », symbiose entre les principes mâles et femelles qui indique la reconnaissance d'une même pratique de l'androgynat dans l'écriture chez Lorrain et Rachilde.

Lorrain s'attarde volontiers sur le masculin dans ses poèmes. Dans « Les éphèbes », sonnet servant d'ouverture à la section du même nom dans *L'Ombre ardente*, ces êtres « sans sexes et sans noms » (v. 2)<sup>901</sup> sont des androgynes comparés à des « archanges » (v. 3)<sup>902</sup>, « pétris de splendeur et de fange » (v. 5)<sup>903</sup>. Ce que Lorrain aime dans les éphèbes, et en cela il s'oppose au mysticisme de Péladan, c'est leur aptitude à réunir les contraires : ils sont à la fois beaux et malsains, hommes et femmes, anges et démons. L'auteur loue à travers eux un mouvement littéraire qui s'éloigne des poncifs classiques. Mais il semble également être conscient qu'en prenant la matière mythique « au frontispice des portiques » (v. 9)<sup>904</sup> pour mettre en exergue un potentiel transgressif, il fait, en cette transition de siècle, un pas vers l'émancipation des sexualités minoritaires. Il reprend la forme traditionnelle du sonnet, ayant conscience de sculpter « [...] dans un rythme antique / Leurs torses polis par les fards. »

---

<sup>900</sup> Jean Lorrain, *L'ombre ardente*, Paris, Charpentier, 1897, p. 59, v. 4 puis v. 13-14. Cependant, l'amour du même n'est sans doute pas une explication suffisante à la mise en scène d'une figure lesbienne, l'identification passe sans doute par une expérience commune de plus grande ampleur et par la réminiscence d'une lecture. En effet, si l'on ne peut identifier une inspiration claire, on doit pourtant admettre qu'il y a quelque similitude ou quelque communauté de pensée avec la clôture des « Femmes damnées » de la section « Fleurs du Mal » des *Fleurs du Mal* de Baudelaire : « Vous que dans votre enfer mon âme a poursuivies, / Pauvres sœurs, je vous aime autant que je vous plains, / Pour vos mornes douleurs, vos soifs inassouvies, / Et les urnes d'amour dont vos grands cœurs sont pleins ! » (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1975, p. 114).

<sup>901</sup> Jean Lorrain, *L'ombre ardente*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1897, p. 229.

<sup>902</sup> *Ibid.*

<sup>903</sup> *Ibid.*

<sup>904</sup> *Ibid.*

(v. 13-14)<sup>905</sup> pour dire son époque. Si d'une manière générale, « bien loin d'incarner la plénitude originelle, l'androgynisme fin de siècle demeure équivoque. C'est un composé instable de la séparation narcissique et de la confusion hermaphrodite. »<sup>906</sup>, Lorrain va peut être plus loin que ses contemporains dans la suggestion du désir homosexuel. Lorsqu'il évoque le mythe de Salomé, si souvent exploité par les grands auteurs<sup>907</sup>, il remplace la célèbre danseuse par un « Bathyle » provoquant : « Au fond d'un bouge obscur, où boivent des marins, / Bathyle, le beau Thrace aux bras sveltes et pâles, / Danse au bruit de la flûte et des gais tambourins. [...] Bathyle alors s'arrête et, d'un œil inhumain / Fixant les matelots rouges de convoitise, / Il partage à chacun son bouquet de cythise / Et tend à leurs baisers la paume de sa main. » (v. 1-3 et v. 11-14)<sup>908</sup>. La scène qui nous est peinte semble soudain très contemporaine, la femme est purement et simplement occultée. Il existe par ailleurs deux sonnets intitulés « Hérodiade »<sup>909</sup> ; le premier parut dans *Modernités* en 1885 et le second dans *L'Ombre ardente* en 1897. Le premier transpose doublement le mythe en inversant les rôles dans la décollation puisque c'est Hérodiade qui exhibe la tête de Salomé – « Portant en ses bras nus, comme un sanglant trophée, / Une tête de femme aux yeux blancs et collés, » (v. 1-2) –, et en plaçant la scène dans le Paris fin-de-siècle : « Dans Paris qui s'amuse une ville sinistre / Transparaît lentement sous les lustres en feux, / Jérusalem infâme aux monuments boueux, / Cité de pharisiens, changé en fil de cuistre, » (v. 10-12). Notons la paronymie sur le terme « pharisiens » appelant celui de « parisiens » et mettant en évidence le rapprochement entre les deux civilisations. Il s'agit, précisons-le, d'un poème parodique. L'autre reprend l'histoire de Salomé, décrite comme un « lys damné d'Israël » (v. 1), et qui se termine par le nom propre « Jean-Baptiste » (v. 14) en manière de clôture tranchante, pour dire l'émasculatation et le danger représenté par la femme. Phillip Winn cite Barthes à l'appui de cette hypothèse : « Faire coïncider la castration, condition anecdotique, avec la castration, structure symbolique, telle est la tâche réussie par le performateur »<sup>910</sup>.

Les descriptions d'éphèbes sont, on a pu le voir, souvent complaisantes, toujours ambiguës. Cette ambiguïté repose sur un réseau indiciel. Chez Lorrain, les yeux verts et les cheveux roux sont des caractéristiques physiques utilisées avec une régularité surprenante.

<sup>905</sup> *Ibid.*

<sup>906</sup> Pierre Jourde, *L'alcool du silence : sur la décadence*, Paris, Honoré Champion, 1994, p. 148.

<sup>907</sup> Les exemples les plus marquants étant sans doute l'« Hérodiade » de Flaubert dans les *Trois contes* et l'Hérodiade de Mallarmé.

<sup>908</sup> Jean Lorrain, *L'ombre ardente*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1897, p. 236.

<sup>909</sup> Cités intégralement par Phillip Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain : le héros fin de sexe*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 1997, p. 63-64.

<sup>910</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 169. Cité par Phillip Winn, *op. cit.*, p. 65.

Les yeux verts sont dans la tradition romantique le reflet d'une âme diabolique. Dans *Monsieur de Phocas*, Lorrain en fait une utilisation obsessionnelle : les troubles du héros, qu'on suppose liés aux désirs homosexuels refoulés, sont exaspérés par les étranges yeux verts d'une statue, l'Anthinoüs ; « Anthinoüs » dont le corps dans *L'Ombre ardente* fait « rêver dans la nuit les frères inconnus » (v. 4)<sup>911</sup>. Ce *topos* a très probablement été repris de Barbey d'Aurevilly, dont Lorrain est un grand admirateur, qui l'utilise notamment dans « Le bonheur dans le crime ». On note encore dans « l'enfant noir » : « Son œil glauque et verdâtre appuyé sur le mien » (v. 6)<sup>912</sup>. Les cheveux roux tiennent ce même rôle d'indice physique de l'ambiguïté. Ils sont tour à tour mentionnés en hommage comme dans le poème « Alexis » du cycle sur les éphèbes : « Et ses lourds cheveux roux l'or vivant du soleil » (v. 8)<sup>913</sup>, ou en tant qu'indice diabolique comme dans l'« Hérodias » des *Modernités* : « Le duc Hérodias, atroce coryphée. / Sous de faux cheveux roux, de rubis constellés » (v. 4-5).

Il faudrait encore ajouter, pour conclure, que Lorrain exalte occasionnellement une beauté purement masculine, complètement dissociée des caractéristiques androgyniques. Le désir homosexuel peut, dans de rares cas, se passer de la beauté éphébique pour exister dans l'amour pour l'homme viril. Si la beauté éphébique, qu'elle soit perverse ou non, est un modèle esthétique reconnu du fait de sa filiation avec le monde grec, l'expression d'un désir entre deux hommes jugés virils est encore assez nouvelle en littérature. Dans *Monsieur de Phocas* le désir homosexuel se construit dans une hiérarchie logique et se fait de plus en plus irrécusable : le désir va d'abord aux femmes masculines, puis aux éphèbes, et enfin aux hommes virils (épisode de Jean Destreux). On peut alors considérer que l'affirmation d'une identité homosexuelle du personnage va de pair avec la résolution des problèmes liés à la Décadence.

#### ***1.4 — Le phénomène climatérique : pouvoir homosexuel ?***

L'androgynie, puisqu'il s'agit d'un archétype, interroge naturellement les origines, un rapport à l'immémorial. La Décadence développe un imaginaire de la fin, son rapport à

---

<sup>911</sup> Jean Lorrain, *L'ombre ardente*, *op. cit.*, p. 238.

<sup>912</sup> Jean Lorrain, *L'ombre ardente*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1897, p. 6.

<sup>913</sup> Jean Lorrain, *op. cit.* p. 231.

l'Histoire et au temps est conflictuel et il semble que l'androgynie puisse alors exercer une fascination particulière, conjurant par la dimension immuable de l'unité et le pronostic de son retour, la sensation d'un émiettement du temps, d'une perte de contrôle sur les événements pris dans l'imaginaire de la fin. Georges Eekhoud entreprend, à travers sa réflexion autour du concept climatérique, qui nous est aujourd'hui assez étranger, la mise en œuvre d'une conjuration exemplaire de la déchéance annoncée par la Décadence. L'importance de ce concept chez l'auteur belge est révélée par la continuité qu'il lui offre via l'autoréférentialité. En effet, un épisode d'*Escal-Vigor* (1899) renvoie explicitement à la nouvelle intitulée « Climatérie » publiée à l'origine dans *Mes Communions* (1895). Des pans entiers du texte-source sont repris dans le roman<sup>914</sup> et marquent par redoublement l'importance de ce motif.

Les définitions dans les dictionnaires s'accordent à donner deux sens principaux à l'adjectif « climatérique » : le sens original désigne « [c]haque septième année de la vie humaine, et particulièrement la soixante-troisième, qu'on appelle aussi *La grande climatérique*, et absolument *La climatérique* »<sup>915</sup>, selon la définition du *Dictionnaire de l'Académie Française* reprise dans le *Dictionnaire* de Napoléon Landais qui précise les croyances à l'origine de ce découpage temporel : « [...] des rêveurs ont cru que les années climatériques apportent quelque changement à la santé, à la vie ou à la fortune. [...] C'est un reste des aberrations de l'astrologie. »<sup>916</sup> ; par extension le terme est devenu médical et désigne « [...] certaines époques critiques de l'âge, où il survient de graves changements : *l'époque de la puberté est une époque climatérique.* »<sup>917</sup>, le terme est finalement remplacé par celui de « critique ».

Ces éléments de définition sont glosés dans le contexte fictionnel. On y retrouve tant l'importance quasi mystique d'un temps cyclique – comme si les deux cycles temporels de la climatérie et de la Décadence se confrontaient pour laisser apparaître des significations nouvelles – que la description de la puberté (description moins médicale que symbolique) qui se signale par la découverte de l'homosexualité chez l'adolescent. Le terme est encore

<sup>914</sup> Cf. Georges Eekhoud, *Escal-Vigor*, Paris, Ségquier, coll. « Bibliothèque Décadente », 1996, p. 37-39 puis 207.

<sup>915</sup> Dictionnaire de l'Académie Française, sixième édition, 1835.

<sup>916</sup> Napoléon Landais, entrée « Climatérique », *Dictionnaire général et grammatical des dictionnaires français*, neuvième édition, t. 1, Paris, Didier libraire-Editeur, 1847, p. 412. L'aspect décisif de la climatérie est encore renforcé par la symbolique des chiffres et le découpage temporel à partir desquels elle est déduite : « [...] les années multiples du nombre sept, ou résultant de la multiplication de sept par un nombre impair, et notamment le résultat de la multiplication de sept par neuf, ce nombre symboliquement fort en tant que carré du trinaire, le nombre de la perfection. Sept fois neuf, soixante-trois ans, seraient l'âge critique de la vie humaine » (Gisèle Mathieu-Castellani, « “Tout croule autour de nous”... Le *topos* de la décadence, modèles et figures », Cornilliat, François, Shaw, Mary (dir.), *Rhétoriques fin de siècle*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1992, p. 58).

<sup>917</sup> Napoléon Landais, *op. cit.*, p. 412 [souligné par l'auteur].



employé dans « Une mauvaise rencontre », nouvelle du même recueil qui narre la rencontre amoureuse entre deux individus que tout oppose. Un aristocrate pessimiste se laisse volontairement entraîner par un jeune criminel qu'il désire pour le danger qu'il représente. La dangerosité de cette rencontre sera brusquement renversée par une réaction décisive du jeune homme qui l'embrasse et le transforme profondément :

Aussi dépaycé, aussi vieilli qu'après un long voyage et après une révolution climatérique, il se résigna à gagner son hôtel, où, à peine couché sur son lit, il dormit quarante-huit heures d'un sommeil léthargique.<sup>918</sup>

L'intrigue de « Climatérie » se situe dans un contexte utopique, le pensionnat du Bodenbergschloss est d'emblée décrit comme un lieu exceptionnel pour le développement physique et intellectuel des adolescents. Tout concourt au sentiment d'une liberté providentielle : sa situation géographique (il est entouré d'un bois sans barrières), son corps enseignant éclairé, concentrant les valeurs d'éclectisme, de cosmopolitisme et de tolérance. La description insiste particulièrement sur la construction d'un savoir fondé sur le lien harmonieux entre le corps et l'esprit :

On exigeait d'autant plus de nos jeunes cerveaux que rien n'était négligé pour assurer l'expansion harmonieuse et logique de l'enveloppe.<sup>919</sup>

Toute la stratégie textuelle participe à la construction descriptive d'un complexe spatio-temporel idyllique, développant conjointement les schèmes de l'Arcadie et de l'Age d'or. Il s'agit d'un contexte pré-décadent dans lequel le signifiant androgynique inclut naturellement certaines données du mythe primitif. Dans cette intention, les principaux personnages sont, de manière quintessentielle, les deux faces complémentaires de ce que serait l'ontologie idéale de cette structure idéale :

Le premier représentait ce que le pensionnat comptait de plus brillant, au point de vue des facultés intellectuelles ; le second réalisait un parangon de santé et de robustesse physique.<sup>920</sup>

---

<sup>918</sup> Georges Eekhoud, « Une mauvaise rencontre » dans *Mes Communions*, Paris, Mercure de France, 1897 [Bruxelles, Kistemaekers, 1895], p. 363-364.

<sup>919</sup> Georges Eekhoud, « Climatérie », *Mes Communions*, Paris, Mercure de France, 1897, p. 47.

<sup>920</sup> *Ibid.*, p. 48.

Ils représentent l'image en miroir de l'homme accompli : celui qui possède le savoir intellectuel ne possède pas celui du corps, et inversement. Ils signalent tous deux un androgynat constitutif, mais dont la polarité homme/femme serait minimisée au bénéfice d'une polarité corps/esprit. Chacun représente un complexe antithétique formé d'une carence et d'un trop-plein qui ne s'interprètent pas en termes de genre<sup>921</sup>. À cette dualité interne s'ajoute la dualité produite par leur rencontre – mélange d'admiration réciproque et pourtant conflictuelle – qui les conduit à rejouer le mouvement de séparation/union de l'androgynie. L'épisode central de la nouvelle a lieu sur une barque au milieu d'un lac que Percy, dans un moment de bravade physique imposé à Kelhmarck, décide de faire chavirer. Kelhmarck se noie tandis que Percy rejoint la berge. Mais s'apercevant des conséquences de sa mauvaise blague, et dans un revirement psychologique, Percy sauve Kelhmarck de la noyade :

Affolé, William l'étreignit dans ses bras et ruisselants tous deux, — le sauveteur aussi blanc, aussi glacé que le noyé, — il courut jusqu'à la maison, portant dans ses bras ce corps inanimé dont la tête ballottait sur son épaule.<sup>922</sup>

Qu'elle rappelle le baptême ou qu'elle se teinte de significations psychologiques plus profondes, la symbolique de l'eau n'est certainement pas anodine, la noyade marque en tout cas le moment climatérique et le désigne comme mystère ininterprétable. Quelques pages plus loin, la nouvelle en donne pourtant des échos révélateurs. Après avoir été inconscient plusieurs jours, Kehlmarck s'éveille pour découvrir le renversement qui a eut lieu :

Combien de fois Kehlmarck avait-il fait ce rêve et s'était-il réveillé en clamant le nom de son naufrageur, quand, un jour, d'insolites lamentations répondirent à son appel de détresse, des gémissements sans fin montèrent comme l'inondation et saturèrent de leur désespoir les étages voués au funèbre silence ?<sup>923</sup>

Symboliquement, William Percy atteint du typhus est noyé sous les larmes de ses pleureuses, tandis qu'Henry apprend le geste inattendu de William, et, éprouve le même revirement psychologique que ce dernier :

---

<sup>921</sup> « Alors que la plupart de leurs condisciples, mieux équilibrés, réunissaient, comme les gentilshommes italiens et anglais de la Renaissance, les qualités de l'homme d'étude et celles de l'homme d'action, Kehlmarck n'était qu'un lettré et Percy qu'un gymnaste. » (*Ibid.*, p. 49).

<sup>922</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>923</sup> *Ibid.*, p. 60. Ces échos se poursuivent lorsque les lamentations sont comparées à celle de Niobé pleurant ses enfants, et transformée en rocher par Zeus, d'où coulera une source intarissable.

À cette révélation, l'âme de Kehlmarck franchit d'un essor fulgurant l'abîme séparant deux mondes de sentiments opposés. La nouvelle de la maladie de l'anglais l'avait surpris, mais celle-ci le bouleverse jusqu'au tréfonds de son être : William, son mortel ennemi, l'a sauvé !<sup>924</sup>

Il entreprend alors de veiller son ancien ennemi dans une attitude clairement décrite comme sacrificielle, puis ayant recouvré la santé de manière exceptionnelle, il exerce, par un curieux mimétisme, son corps aux activités physiques et gagne peu à peu en muscles. Par transfert, Kehlmarck atteint étrangement l'état de complétude idéal – « Ironique et bizarre corrélation : la métamorphose de Kehlmarck coïncide avec le déclin et l'imminente éclipse du plus victorieux adolescent qui ait réjoui la communauté de Bodenberg-Schloss ! »<sup>925</sup> –, et impute, de manière plus étrange encore, cette transformation au baiser :

Cette santé florissante, cette force inattendue, cette sève juvénile, n'était-ce pas William qui la lui avait transmise dans son baiser rédempteur ! Et peut-être avait-il exhalé son âme en voulant conjurer la sienne et s'était-il tué en lui prodiguant la vie !<sup>926</sup>

Dès lors, la nouvelle s'interprète comme un véritable apologue dans lequel Eekhoud exalte une émulation strictement masculine (très proche des amitiés proverbiales évoquées à travers les mythes d'Achille et Patrocle, d'Oreste et Pylade, de Thésée et Pyrihoos, etc. répondant à la *philia*) allant jusqu'au geste du baiser qui, bien que l'interprétation de l'acte ne puisse indubitablement révéler un désir homosexuel – même si le fait est très probable –, signifie, à tout le moins, l'importance accordée à l'amitié virile. Or, l'exaltation de cette relation virile en l'absence de tout contact féminin s'affirme comme un contre-modèle, prenant l'exact contrepied des discours médicaux et décadents alarmistes, qui préviennent unanimement des dangers sexuels menaçant les pensionnats<sup>927</sup>. Par ailleurs, et de manière peut-être incidente mais néanmoins remarquable, la relation entre Kehlmarck et Percy témoigne d'une possibilité de dépasser les écarts sociaux par la force d'une affection inhabituelle. Dans la suite du récit, William suit le même parcours vers la complétude que son *alter ego* en s'initiant à la poésie anglaise.

Telle que la décrit la nouvelle, la climatérie est non seulement la vision du passage de l'adolescence à l'âge adulte comme moment critique, mais aussi une cérémonie *quasi*

---

<sup>924</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>925</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>926</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>927</sup> Sébastien Roch (1890), roman d'octave Mirbeau, en est l'exemple canonique.

mystique de transfert réciproque d'une puissance masculine. La nouvelle s'achève sur la cérémonie du baiser, consécration du transfert :

Percy, négligeant l'appui de Lady Evansdale, ouvre les bras à Kehlmarck qui n'ose pas, ébloui de bonheur, affolé par un vertige de tendresse, courir pour s'y précipiter. Mais comme William s'avance en trébuchant et, présomant trop de ses forces, chancelle sur le point de défaillir, Henri n'a que le temps de se ruer vers lui pour le soutenir, le presser contre sa poitrine, et il aspire à ses lèvres comme la consécration de la vie que son sauveur lui avait inhalée après l'avoir retiré de l'eau...<sup>928</sup>

Reste à déterminer, en définitive, si ce transfert est ou non conditionné par un désir homosexuel, et s'il doit se lire, plus avant, comme une relation amoureuse dont l'expression serait une formulation de l'identité homosexuelle. En effet, loin d'être subsidiaire, la question de l'*erôs* conditionne la manière dont s'échafaude l'idée d'un pouvoir homosexuel chez Georges Eekhoud. Halperin remarque que l'androgynisme du *Banquet* de Platon est l'occasion d'un changement de paradigme sexuel. Il écrit :

La première allusion, peut-être, à la rupture de Platon avec la norme hiérarchique gouvernant les relations sexuelles entre hommes apparaît dans le discours d'Aristophane du *Banquet* ; comme Foucault l'a observé, l'idée d'Aristophane que chaque amant est la moitié d'un individu auparavant entier rend le désir de chaque être humain identique quant à la forme à n'importe quel autre et va ainsi à l'encontre de l'asymétrie des relations conventionnelles.<sup>929</sup>

Eekhoud est confronté à cette même question d'une opposition contradictoire entre l'asymétrie des rôles sexuels actifs et passifs, connotant un fort déséquilibre, et le souhait d'établir un idéal de réciprocité de la relation homosexuelle. Il me semble qu'il use d'une stratégie platonicienne en abolissant la hiérarchie sexuelle par une référence à la symétrie androgynique, mais il abolit par là-même la réalité physique des actes sexuels eux-mêmes et verse dans ce que nous appelons aujourd'hui, un peu hâtivement, le platonisme. La résolution de ce conflit n'est révélée que dans le roman *Escal-Vigor*.

Comme nous l'écrivions au début de ce chapitre, l'épisode de la noyade de Kehlmark dans *Escal-Vigor* est largement inspiré de la nouvelle que nous venons d'analyser et cette intertextualité est, en outre, explicitement mentionnée dans le péri-texte d'*Escal-Vigor* : deux des cinq notes en bas de page du roman renvoient nommément à la nouvelle ce qui, me

---

<sup>928</sup> *Ibid.*, p. 76-77.

<sup>929</sup> David, Halperin, *op. cit.*, p. 180.

semble-t-il, en souligne l'importance. La première mention dans le roman<sup>930</sup> condense l'intrigue de la nouvelle, en donnant, dans des citations presque textuelles, les détails clefs de la symbolique des transferts androgyniques qu'elle contient (le motif central du baiser est toutefois absent). Mais le second extrait clarifie sans ambiguïté la nature du transfert :

Ainsi, au pensionnat, j'aimai, en désespéré, William Percy, un jeune lord anglais, celui-là même qui avait failli me noyer, sans jamais oser lui témoigner que par un feu fraterno l'ardeur dont je me consumais pour lui.<sup>931</sup>

La relation Kehlmarck/Percy qui pouvait passer pour une amitié poussée à ses ultimes limites affectives ne peut plus s'interpréter autrement que comme une relation amoureuse. Le désir sexuel est clairement exprimé par la mention d'un amour « désespéré » et d'une « feu fraterno » décrite comme un pâle succédané de « l'ardeur » réellement éprouvée. Ainsi la filiation de la nouvelle et du roman se marque par une autoréférence qui dépasse le simple renvoi anecdotique ; en effet, d'un texte à l'autre l'histoire se poursuit dans une même continuité biographique<sup>932</sup>. Partant, la continuité des motifs nous engage à chercher l'éventuelle correspondance entre la biographie imaginaire et la biographie de l'auteur lui-même : une corrélation nous donnerait des éléments intéressants sur la portée de cette évocation de l'homosexualité dans les textes<sup>933</sup>. Pour le moment, remarquons que, d'une manière certes moins complexe que chez Jean Lorrain, le système de l'intertextualité permet de disséminer les informations relatives à l'homosexualité. L'homosexualité, traditionnellement considérée comme un indice haïssable de décadence, est assimilée à une épiphanie chez Eekhoud. Si la Décadence est l'annonce de la fin des temps, elle est aussi l'attente messianique de la révélation (en ce sens le catastrophisme est aussi l'attente avide du jugement dernier) : Eekhoud se réfère à la Décadence en même temps qu'il la contredit puisqu'il lui préfère le cycle climatérique, écourtant l'attente par une révélation d'un autre ordre amoureux. La puissance de l'unité androgyne s'incarne dans la relation homosexuelle, dont l'idéal platonique est, d'un texte à l'autre, peu à peu évincé au bénéfice d'une affirmation de la réalité d'une érotique. On remarque au demeurant que dans un mouvement androgynique de dédoublement textuel, le récit de cette possibilité de transfert d'une

---

<sup>930</sup> Georges Eekhoud, *Escal-Vigor*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque Décadente », 1996, p. 37-38.

<sup>931</sup> Georges Eekhoud, *op. cit.*, p. 207.

<sup>932</sup> A cette curieuse nuance près que de la nouvelle au roman la graphie du nom du héros est légèrement modifiée, puisque Kehlmarck devient Kehlmark.

<sup>933</sup> Pour cette analyse nous renvoyons à la conclusion de l'étude *infra* p. 461-462.

puissance masculine se propage à travers l'œuvre, assurant une unité diégétique qui vise à convaincre de sa réalité.

## CHAPITRE II — FLORALIES DECADENTES : LE LANGAGE ALLUSIF

« Que t'importent la rose, et l'humble marguerite,  
Et l'insupportable muguet ?  
Le bitume a des fleurs dont le parfum irrite :  
Va donc m'y cueillir un bouquet. »<sup>934</sup>

### 1. Un florilège de dégradations symboliques

Dans l'imagerie du XIX<sup>ème</sup> siècle la fleur est généralement utilisée comme indice de pudeur, vertu essentielle à travers laquelle on préconise aux femmes de cacher leur désir sexuel (voire d'en avoir honte, comme le suggère le sens du terme latin *pudor*). La prééminence des lys, roses, violettes, dans la composition du bouquet littéraire, loin d'être fortuite, donne une odeur de séduction discrète aux textes. Alain Corbin souligne la stratégie subtile d'encadrement de la sexualité féminine qui s'opère dans cette sélection florale :

Le symbolisme envahissant de la femme-fleur naturelle et doucement parfumée révèle la ferme volonté de contenir les affects. Les délicates senteurs signent l'image d'un corps diaphane, que l'on voudrait simple reflet de l'âme. Ambitieuse stratégie qui tente de désamorcer la menace de l'animalité, d'assagir les pulsions de la femme.<sup>935</sup>

La présence des motifs floraux ne se dément pas en période décadente, mais leur utilisation induit un important changement de perspective. Depuis Baudelaire et ses *Fleurs du mal* – « mauvaise lecture » pour tout décadent qui se respecte<sup>936</sup> – la symbolique liée aux fleurs est entièrement revisitée sur de nouvelles bases esthétiques qui vont dans le sens d'une dégradation. On se plaît à mélanger la perversité à leurs beautés, à en souligner l'artificialité et l'équivocité, insistant dans les descriptions sur la présence des fleurs exotiques, aux odeurs

---

<sup>934</sup> Emile Goudeau, *Fleurs de bitume. Petits poèmes parisiens*, Paris, Olendorff, 1885 [seconde édition], p. 4.

<sup>935</sup> Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Histoire », 2008 [Aubier Montaigne, 1982], p. 273.

<sup>936</sup> Il est significatif que les fleurs qu'on laisse sécher dans un volume de Baudelaire soient noires, la couleur laissant présager la dangerosité potentielle du contenu : « Mais Marie-Alice fut surtout émue lorsqu'elle trouva dans un volume élégamment relié des poésies de Baudelaire, un brin de chèvrefeuille tout jaune et trois violettes toutes noires... Où la jolie morte au regard troublant avait-elle cueilli ces petites fleurs sauvages ? Dans quelles circonstances les avait-elle placées là ? La jeune fille frissonna, remit pieusement les reliques à leur place, et, lentement, l'esprit ailleurs, feuilleta ce volume dont l'auteur lui était inconnu. » (Marcel Batilliat, *Chair mystique*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1995 [Mercure de France, 1897], p. 44.)

capiteuses et aux formes les plus improbables<sup>937</sup>. Ces plantes étonnantes, dont l'introduction en France est consacrée par le jardin d'acclimatation de Paris inauguré par Napoléon III le 6 octobre 1860 et par la mode des serres<sup>938</sup> d'agrément dans la société bourgeoise de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, envahissent peu à peu la scène littéraire. Une fleur de serre, jalousement couvée, s'apparente à un vice nouveau dont on peut apprécier la monstrueuse beauté et dont la valeur principale est l'étrangeté. La fin du premier chapitre de *La Curée* de Zola est la parfaite illustration de cette mode de la serre et des possibilités descriptives qu'elle suggère :

Des *Cyclanthus* dressant leurs panaches verts, entouraient, d'une ceinture monumentale, le jet d'eau, qui ressemblait au chapiteau tronqué de quelque colonne cyclopéenne. Puis, aux deux bouts, de grands *Tornélia* élevaient leurs broussailles étranges au-dessus du bassin, leurs bois secs, dénudés, tordus comme des serpents malades, et laissant tomber des racines aériennes, semblables à des filets de pêcheurs pendus au grand air. Près du bord, un *Pandanus* de Java épanouissait sa gerbe de feuilles verdâtres, striées de blanc, minces comme des épées, épineuses et dentelées comme des poignards malais. Et, à fleur d'eau, dans la tiédeur de la nappe dormante doucement chauffée, des *Nymphéa* ouvraient leurs étoiles roses, tandis que des *Euryales* laissaient traîner leurs feuilles rondes, leurs feuilles lépreuses, nageant à plat comme des dos de crapauds monstrueux couverts de pustules.<sup>939</sup>

L'atmosphère moite, animale, fascinante et délétère, fera *flores* en fin-de-siècle, et ce passage du roman zolien s'annonce d'autant plus comme un motif décadent qu'il exploite dans une insistance croissante, au fil de la description, l'érotisme morbide suggéré par les plantes. La serre est le cadre idéal pour accueillir l'inquiétant personnage de Renée dont le comportement pervers est révélé au moment où, communicante d'un genre nouveau, elle mord

---

<sup>937</sup> Certains textes, assez rares, entretiennent pourtant l'idéal de pureté florale. Un court texte de Maurice Maeterlinck intitulé « Fleurs démodées » fait l'apologie de ces fleurs des champs dans un développement qui perpétue la tradition métaphorique. Ces fleurs modestes, par leur simplicité même, sont le support idéal à l'expression des sentiments amoureux : « Tout le vocabulaire, toutes les impressions de l'amour sont imprégnés de leur haleine, nourris de leur sourire. Quand nous aimons, les souvenirs de toutes les fleurs que nous avons vues et respirées, accourent peupler de leurs délices reconnus la conscience d'un sentiment dont le bonheur, sans elles, n'aurait pas plus de forme que l'horizon de la mer et du ciel. » (Maurice Maeterlinck, « Fleurs démodées » dans *Le double jardin*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1904, p. 208). Cet exemple notable, assez peu en adéquation avec les préoccupations de la période, ne doit pas nous faire oublier *Serres chaudes* (1889), le célèbre recueil du même Maeterlinck qui laissera une trace bien plus durable dans les esprits. Dans cette suite liturgique la description privilégie les plantes aquatiques, les univers clos, les tons verts ou bleutés, les reflets étranges, un monde glauque à même de rendre compte de l'ennui, thème phare de la Décadence.

<sup>938</sup> Sur le motif de la serre cf. Jacques-Philippe Saint-Gérard, « Rhétorique et descriptif : la serre dans *La Curée* », *Morales du Style*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 1993, p. 329-345 et Roger Bauer, *La Belle Décadence. Histoire d'un paradoxe littéraire*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2012, p. 189-219.

<sup>939</sup> Emile Zola, *La Curée*, Paris, Lacroix, Verboeckhoven & Cie, 1872 [1871], p. 51.



la feuille empoisonnée d'un Tanghin de Madagascar<sup>940</sup>. En fin de siècle, l'intérêt pour la fleur champêtre tombe en désuétude et le rapport à la séduction féminine est radicalement modifié : le désir n'est plus émoussillé que par l'altération de la pudeur naturelle, les ressources d'une séduction du caché ne satisfont plus aux sensations qui s'émeussent. Il s'agit désormais de tout montrer et Ethal<sup>941</sup>, personnage corrupteur de *Monsieur de Phocas*, est un parfait exemple de ce plaisir particulier ; il manipule les psychologies comme un horticulteur d'un nouveau type et les expose aux regards :

Il les épie, les recherche et les choie ; c'est un collectionneur de fleurs du mal. Vous avez vu quelle divine collection d'orchidées il avait su réunir chez lui l'autre soir. Soyez certain que cette exhibition des vices cosmopolites, parqués toute une nuit dans son atelier, a été une des soirées de sa vie.<sup>942</sup>

Les mécanismes naturels du désir se compliquent d'une dimension nouvelle : le plaisir suscité par l'effroi. Un faisceau de sens se déploie autour des fleurs, d'où émergent des significations qui s'enchevêtrent et témoignent toutes, de près ou de loin, de cette sensation d'effroi sexuel, étrange mélange de plaisir et de déplaisir. Six principes d'écritures me semblent indiquer les directions essentielles de ce nouvel ordre érotique.

---

<sup>940</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>941</sup> Remarquons l'inscription de ce réflexe de l'étalage signalé par l'onomastique. Le patronyme Ethal rappelle par ailleurs l'adjectif anglais « ethereal », terme signifiant l'extrême délicatesse de l'impalpable, de l'éthéré. Par un jeu de sonorités proches, le nom nous évoque également l'éther, la drogue de prédilection de Lorrain. Ethal est donc tout à la fois un dandy et un boucher, il rassemble les raffinements et les cruautés qui lui confèrent la séduction particulière de l'empoisonneur d'âmes.

<sup>942</sup> Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, Ollendorff, 1901, p. 213. L'image de cette brassée de vices rassemblés rappelle curieusement une des étymologies du terme « manipuler », venant du manipule (XVIII<sup>ème</sup> siècle) qui signifiait, en pharmacologie, la poignée de fleurs ou de plantes médicinales.

## 1.1 — Premier principe : la fleur fascine et nous dissimule la présence sourde du mal

Dans *Le dessous de cartes d'une partie de whist*<sup>943</sup> de Jules Barbey d'Aurevilly, le motif de la fleur de réséda émaille le texte comme un indice d'étrangeté. Et c'est moins l'aspect banal de cette fleur assez commune des intérieurs bourgeois du XIX<sup>ème</sup> siècle, que certaines circonstances fictionnelles et étymologiques qui en font un élément intéressant pour l'analyse.

Lors d'une partie de carte La comtesse de Tremblay, personnage aux froideurs de femme fatale, faisant face à son amant supposé, Marmor de Karkoël, tout aussi impassible qu'elle<sup>944</sup>, dévore subitement les tiges d'un bouquet de fleurs de réséda qu'elle porte toujours à la ceinture et entre dans une extase indicible jurant avec la profonde intériorisation des sentiments qui la caractérise tout au long de la nouvelle. L'apparition du motif du réséda, réputé pour ses effets sédatif (l'étymologie latine, *resedare*, signifie « calmer le mal »), fait écho aux descriptions de l'ambiance morne de cette petite ville de province dans laquelle l'aristocratie trompe l'ennui en jouant au whist, mais elle se signale de manière contradictoire comme un effet d'excitation, presque érotique, chez le personnage. La scène fonctionne comme un climax difficile à déchiffrer pour le lecteur<sup>945</sup>, elle instille l'idée que le mal endormi peut surgir à tout moment et crée le désir de ce surgissement. La suite du récit, dont la teneur volontairement lacunaire excite l'imagination du lecteur en l'obligeant à formuler des interprétations qui ne seront jamais vérifiables<sup>946</sup>, entretient cette attente ambiguë du mal : quelle est la destination du poison que Karkoël, surpris par le narrateur, prépare ? Karkoël fut-il l'amant de la fille de la comtesse ? Cette dernière est-elle morte empoisonnée par sa mère ? Les fils de l'intrigue ne seront pas dénoués et les résédas, après la mort de la comtesse, continuent d'être source d'interrogations insolubles et d'interprétations proliférantes :

Son salon asphyxiait comme une serre dont on n'a pas encore soulevé les vitrages à midi.  
[...] Une fois morte, et quand il a fallu fermer son salon, [...] on a voulu mettre ces beaux

---

<sup>943</sup> Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques* dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1966, 2002 [Dentu, 1874].

<sup>944</sup> Le terme *marmor* signifie « marbre » en latin.

<sup>945</sup> Les sentiments des principaux protagonistes de l'histoire ne peuvent se lire qu'à travers quelques gestes qui sont décrits comme « hiéroglyphiques », c'est-à-dire difficiles à déchiffrer.

<sup>946</sup> Le début de la nouvelle annonçait le procédé : « Ce qui sort de ces drames cachés, étouffés, que j'appellerai presque à *transpiration rentrée*, est plus sinistre, et d'un effet plus poignant sur l'imagination et sur le souvenir, que si le drame tout entier s'était déroulé sous vos yeux. » (Jules Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, p. 132).

résédas en pleine terre et l'on a trouvé dans la caisse, devinez quoi !... le cadavre d'un enfant qui avait vécu...<sup>947</sup>

Le souvenir de cet enfant mort, fruit, suppose-t-on, de sa relation avec Karkoël, est à la fois repoussé et précieusement conservé, dans une attitude psychologique paradoxale que la senteur des fleurs, à la fois agréable et morbide, semble résumer. Le primat de l'odorat dans le déclenchement de la réminiscence agréable est un *topos* littéraire classique<sup>948</sup>, mais le fait est que, dans le cas précis, la dimension tendrement nostalgique de cette odeur dissimule une composante macabre, une odeur sous-jacente qui ne doit pas refaire surface. Jouant sur la variabilité des affects (on ne sait finalement plus si la fleur calme ou excite) l'utilisation du motif du réséda indique, dans le texte même, l'effet de lecture recherché. Le dispositif du décrochage narratif jette un silence sur les événements dont le récit est plusieurs fois délégué (le narrateur relate l'histoire qu'il a entendue dans un salon de la bouche d'un orateur de renom) et cette manipulation textuelle, au lieu d'atténuer les aspects diaboliques évoqués, et d'endormir le mal, attise la curiosité. L'esprit est fasciné par la qualité du récit, ou, dit autrement, tenu à la stupeur d'une admiration muette<sup>949</sup>. Le personnage de la femme fatale mis en scène par Barbey d'Aurevilly tend à mêler le risque d'empoisonnement au charme féminin et au désir qu'il suscite. C'est dans cette même intention que le motif du mancenillier, arbre délétère sous les frondaisons duquel mieux vaut ne pas s'endormir, est exploité métaphoriquement par André Couvreur pour décrire la corruption de la capitale par les prostituées syphilitiques :

Tu te souviens du mancenillier, de cet arbre qui tue quand on s'endort sous ses fleurs ? Hé bien : Paris est un mancenillier [...] Les mancenilles, ce sont ces femmes qui versent le fluide empoisonné dont on meurt.<sup>950</sup>

---

<sup>947</sup> *Ibid.*, p. 168-169.

<sup>948</sup> Alain Corbin, *op. cit.* p. 297 *sqq.*

<sup>949</sup> Le silence est omniprésent dans la nouvelle, et dès le titre, puisque le terme *whist*, vient d'une interjection désormais désuète « *whist* », « *chut !* » qui aurait été employée pendant ce jeu tandis que l'expression « *dessous de carte* » signifie à la fois la face cachée des cartes à jouer dans une partie, et dans un sens figuré les ressorts secrets d'une intrigue. C'est donc un silence trompeur visant à dissimuler la vérité, agissant comme un poison lent et indécélable qui endort la vigilance : « Je suis convaincu que, pour certaines âmes, il y a le bonheur de l'imposture. Il y a une effroyable, mais enivrante félicité dans l'idée qu'on ment et qu'on trompe ; dans la pensée qu'on se sait *seul soi-même*, et qu'on joue à la société une comédie dont elle est la dupe, et dont on se rembourse les frais de mise en scène par toutes les voluptés du mépris. » (Jules Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, p. 155).

<sup>950</sup> André Couvreur, *Les Mancenilles*, Paris, Plon, 1900, p. 29 cité par Jean-Louis Cabanès, « Invention(s) de la syphilis », *Romantisme*, n° 94, 1996, p. 97 ainsi que par Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993, p. 217.

Selon Couvreur, les femmes sont jugées dangereuses parce qu'imprévisibles, elles distribuent l'amour et la mort sans plus de distinction, et leur inconséquence s'accommode du peu de méfiance de l'homme fasciné par la promesse sexuelle. La maladie et la menace qu'elle représente viennent à point pour justifier la misogynie la plus éhontée.

Un personnage de femme menaçante, comparable à celles de Barbey d'Aurevilly, est mis en scène dans un curieux épisode de *La Marquise de Sade*, roman de Rachilde écrit en 1887. L'auteure décrit le même geste imprévu d'un enfant dévorant une fleur :

Mary ne se lassait pas de respirer la rose qui avait réellement une odeur étrange. Soudain, elle y mit les dents et, dans un raffinement de plaisir, elle la mangea.<sup>951</sup>

Sous l'apparence anodine du caprice de Mary se cachent pourtant des intentions troublantes puisque la rose en question, produit de multiples manipulations horticoles complexes, est d'une rareté irremplaçable. La destruction de cette merveille qui a été baptisée *L'Émotion*, pour souligner la stupeur que son étonnante beauté engendre, soulève une émotion non moins stupéfiante, mais absolument négative. Mary avale littéralement le symbole de la sensibilité féminine, l'animalité de l'ingestion souligne par contraste toute la fragilité mièvre de la rose et l'annihile :

Elle semblait née sous une impression de stupeur ingénue qui la rendait comme tremblante avec des larmes plein ses feuilles.<sup>952</sup>

Ce renversement des caractéristiques de fragilité, de sensibilité, de pudeur, traditionnellement dévolues aux femmes, a lieu, de surcroît, avec le consentement de l'homme. Mary, avec la fausse ingénuité qui la caractérise, entreprend de séduire le jeune Siroco en s'échappant « à la manière d'une sauvage pour vagabonder dans les fleurs avec lui. »<sup>953</sup>. Vagabondage dont la joie débordante tourne à l'ivresse sexuelle :

Siroco la renversa sur l'herbe et eut l'idée de secouer les arbustes. Toutes les fleurs ouvertes tombèrent, ce fut une pluie. Une odeur suffocante se dégageait de ces milliers de pétales et grisaient leurs cerveaux d'enfants, les dilatant d'une manière surprenante, ils avaient la sensation de grandes personnes qui ont bu des liqueurs fortes.<sup>954</sup>

---

<sup>951</sup> Rachilde, *La Marquise de Sade*, Paris, Mercure de France, 1981 [1887], p. 97.

<sup>952</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>953</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>954</sup> *Ibid.*, p. 94.

Cet élan pourrait satisfaire aux pulsions naturelles du désir s'il n'était compliqué d'une idée de Mary qui propose à mots couverts une transaction, toute artificielle cette fois : offrir sa virginité contre la précieuse rose. Dans ce pacte improvisé avec la femme faite diable, la prise de conscience de la fascination que le secret de son sexe exerce sur l'homme offre un pouvoir dangereux à la femme, à hauteur de l'émotion qu'elle suscite. La promesse de la révélation devient, tant qu'elle n'est pas tenue, un sûr moyen de contrôle.

## ***1.2 — Second principe : la fleur pousse sur un terrain délétère***

Une lutte s'engage alors pour le contrôle de cette monstration sexuelle, et l'écrivain décadent conjure sa peur en démystifiant la beauté cachée du sexe féminin attisant le désir de manière déceptive, jusqu'à la dégradation la plus complète, considérant les causes impures de son efflorescence : « Dire que c'est avec de la merde qu'on fait la bonne odeur d'une fleur ! »<sup>955</sup>. Cette thématique de la « fleur de boue »<sup>956</sup>, réunion des contraires qui touche au paradoxe, est une mise en garde quant à l'artificiel des apparences sous lesquelles se dissimule un naturel peu reluisant. De manière occasionnelle cependant, l'existence de cette « boue » nécessaire à l'épanouissement des femmes-fleurs est décrite sans vernis ni crispations morales, comme une loi des temps de Décadence. Jean Lorrain écrit à propos des femmes :

Elles sont les fleurs rares et inutiles d'une serre chaude, où le fumier nourrisseur est fait de larmes et de sang. [...] La vie ne peut naître que de la mort, et c'est de la fermentation des cadavres que jaillit celle des sèves : c'est une loi de la nature [...] Ces femmes sont des victimes comme nous tous, victimes des lois de nature et des conventions sociales nées de notre nature même.<sup>957</sup>

---

<sup>955</sup> La phrase est issue du *Journal* des Goncourt mais la date du 28 novembre 1894 indiquée en note par Mireille Dottin-Orsini est malheureusement erronée et nous ne sommes pas parvenu à retrouver la référence originale. Cf. Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 215.

<sup>956</sup> L'expression est régulièrement utilisée par Jean Lorrain qui en fait un titre de section dans son recueil *Modernités* paru chez Giraud en 1885. Ailleurs, il décrit la « pierreuse », prostituée des banlieues parisiennes : « Un jupons blancs trop empesés et craquant sur ses pas avec un bruit de feuilles sèches, c'est la fleur malsaine aux écœurants relents de crasse et de pommade, de cette nature écorchée et pleurante, fleur de prostitution sur fumier de gravats. » (Jean Lorrain, « Fleur de fortifes », *Une femme par jour*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1989 [*L'Écho de Paris*, 6 juillet 1891], p. 20).

<sup>957</sup> Jean Lorrain, *Fards et poisons*, Paris, Ollendorff, 1903, p. 8 [préface].

Jean Lorrain émet ici une hypothèse politique : la duplicité naturelle que ses contemporains prêtent aux femmes serait aussi le produit d'une habitude socialement cultivée. Il réévalue les « lois de la nature » et élabore une critique désabusée du luxe, du capital, de l'argent<sup>958</sup>, d'une artificialisation des comportements concernant les deux sexes dans laquelle il aperçoit à la fois la trajectoire logique et les conséquences tragiques. La critique du raffinement des fleurs de luxe ne repose pas tant sur la logique souvent décrite d'une sensibilité esthétique aiguisée émoussant une forme de simplicité de sensation (ce serait une critique du comportement féminin), que sur la logique économique néfaste déstabilisant les rapports entre les sexes et dont tout le monde est victime (critique d'un état général de guerre des sexes). Un terreau social délétère est à l'origine de ces flores extravagantes<sup>959</sup>.

Dans l'ordre de la critique littéraire, Hyppolyte Taine avait, de longue date, utilisé la métaphore de la fleur poussée sur un terreau vicié pour décrire l'écriture balzacienne. Le matériau biographique permettait d'explicitier, dans un système d'inspiration scientifique considérant l'influence du milieu, certaines caractéristiques d'écriture :

Voilà ses alentours et sa vie ; vous prévoyez quelles plantes ont dû pousser sur ce terreau artificiel et concentré de substances âcres. Il en fallait un pareil pour faire végéter cette forêt énorme, pour y empourprer les fleurs de ce sombre éclat métallique, pour y emplir les fruits de ce suc mordant et trop fort. Beaucoup de gens souffrent de le lire.<sup>960</sup>

Taine place la recherche incessante d'argent au centre de la vie de Balzac, indicateur biographique sensé caractériser la nature du terreau artificiel sur lequel s'échafaude son écriture. De là vient que Taine admire l'extraordinaire énergie de l'écrivain, sa productivité, la cohérence architecturale de son œuvre, la puissance de son trait (quand bien même il y reconnaît des imperfections). Mais de là vient aussi que l'œuvre, selon lui, évoque une certaine obsession des tractations financières et qu'elle est marquée par une forme de profond pessimisme :

Voilà un nouveau genre de divertissement, propre à Paris, à Balzac et au dix-neuvième siècle : la philosophie du dégoût, professée en termes d'école et de cuisine, au milieu des

---

<sup>958</sup> La posture lui est familière et suffisamment inhabituelle chez les auteurs décadents pour qu'on la relève. Cf. Jean Lorrain, *Le crime des riches*, Paris, Pierre Douville, 1905.

<sup>959</sup> Autre exemple chez Rachilde qui, dans *Les hors nature*, décrit la classe aristocratique vampirisant les classes populaires à travers l'image des roses du château de Rocheuse magnifiées par un terreau humain grouillant dans la cuisine des sous-sols : « Séparés des élégances du premier étage par d'épais planchers de chêne, le bas du château était odieusement immonde, et on aurait pu croire que sur les terrasses fleuries les rosiers de Paul-Eric de Fertzen prenaient des nuances plus rares à cause du fumier humain dans lequel plongeaient leurs racines. » (Rachilde, *Les hors nature*, Paris, Mercure de France, 1917 [1897], p. 250).

<sup>960</sup> Hyppolite-Adolphe Taine, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1866 [1865], p. 73.

verres cassés et des papiers timbrés, par des artistes devenus à demi financiers, à demi malades et à demi coquins.<sup>961</sup>

Extrapolant les données biographiques pour caractériser l'écriture balzacienne, l'esprit parisien, et l'esprit du siècle, Taine perçoit l'expression d'une « philosophie du dégoût » comme une rupture esthétique et éthique. Son analyse anticipe (quoi qu'on pense de sa justesse) l'existence d'un terreau propice au *taedium vitae* si présent dans la sensibilité fin-de-siècle<sup>962</sup>. Si le point de vue de Taine sur les procédés balzaciens est parfois mêlé d'une once de jugement moral, celui de Théophile Gautier sur les procédés baudelairiens, dans la notice qu'il donnera aux *Fleurs du Mal* quelques années plus tard, est nettement élogieux. Il y réinvestit l'image des fleurs étranges poussées sur un terreau délétère pour en révéler le charme convulsé. Il prône logiquement l'éviction des flores romantiques et des paysages printaniers, au charme par trop désuet, au profit des modernités du paysage citadin, calcaire et boueux, ou du paysage tropical, grandiose et foisonnant :

Si son bouquet se compose de fleurs étranges, aux couleurs métalliques, au parfum vertigineux, dont le calice, au lieu de rosée, contient d'âcres larmes ou des gouttes d'aqua-tofana, il peut répondre qu'il n'en pousse guère d'autres dans le terreau noir et saturé de pourriture comme un sol de cimetière des civilisations décrépite, où se dissolvent parmi les miasmes méphitiques les cadavres des siècles précédents ; sans doute les wergiss-mein-nicht, les roses, les marguerites, les violettes, sont des fleurs plus agréablement printanières ; mais il n'en croît pas beaucoup dans la boue noire dont les pavés de la grand'ville sont sertis ; et, d'ailleurs, Baudelaire, s'il a le sens du grand paysage tropical où éclatent comme des rêves des explosions d'arbres d'une élégance bizarre et gigantesque, n'est que médiocrement touché par les petits sites champêtres de la banlieue ; et ce n'est pas lui qui s'ébaudirait comme les philistins de Henri Heine devant la romantique efflorescence de la verdure nouvelle et se pâmerait au chant des moineaux. Il aime à suivre l'homme pâle, crispé, tordu, convulsé par les passions factices et le réel ennui moderne à travers les sinuosités de cet immense madrépore de Paris, à le surprendre dans ses malaises, ses angoisses, ses misères, ses prostrations et ses excitations, ses névroses et ses désespoirs.<sup>963</sup>

---

<sup>961</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>962</sup> « Des lys ! des lys ! », une chronique d'Octave Mirbeau écrite pour *Le Journal* du 7 avril 1895, traduit bien l'ambiguïté des dégoûts dans l'art. La chronique se termine exemplairement sur le cri excédé du personnage de Kariste, peintre des décadences en pleine introspection, écœuré par l'art « malade » que le siècle produit et qu'il produit lui-même à force de raffinements inutiles : « — Des lys !... des lys !... de la m... ! » (Octave Mirbeau, « Des lys ! des lys ! », *Le Journal*, 7 avril 1895). En écho, l'année suivante, la critique de Zola à l'égard de la jeunesse littéraire dans « À la jeunesse », texte initialement paru dans *Le Figaro* du 7 février 1896 et intégré au recueil d'articles intitulé *Nouvelle campagne* : « Encore des lis, encore des lis, je vous assure que vous n'en avez pas mis assez ! Des jonchées, des brassées de lis, pour que vous en empoisonniez le monde ! » (Émile Zola, « À la jeunesse », *Nouvelle campagne*, Paris, Fasquelle, 1897, p. 63).

<sup>963</sup> Théophile Gautier, « Baudelaire », dans Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, p. 20-21 [édition définitive]. Nous soulignons.

Gautier apprécie l'effet discordant de la beauté marécageuse, fleur convulsée venue d'une décomposition de la simplicité idéalisée dans le temps : la pensée décadente est déjà présente dans le tremblement fébrile des antithèses qui ne se figent pas dans l'intangible. Le motif des « fleurs de boue » nous rappelle la proximité entre la vie et la mort, entre l'abject et l'idéal, entre l'artifice et le naturel, autant d'antithèses que la Décadence se refusera à synthétiser. Et c'est précisément l'effort prolongé d'une absence de synthèse qui motive l'écriture décadente et la teinte d'une composante hétéroclite, dans le langage même, qui explore la palette des registres langagiers, allant du plus trivial<sup>964</sup> au plus précieux.

Ainsi, les allures moralistes qui percent parfois chez Jean Lorrain n'interdisent pas, loin de là, des saillies complaisantes dans l'abject. Citons un extrait d'un conte d'inspiration moyenâgeuse intitulé *La Mandragore* :

D'autres fois, elle se voyait transportée par des nuits sans lune et chaudes au milieu de plaines sinistres, où ondulaient des herbes pâles au pied de hauts gibets ; alors un grand lévrier noir la suivait. Elle errait, pleine d'inquiétude, sous les lourds madriers de potences, une pestilence de charogne pesait dans l'atmosphère, et par la nuit sulfureuse rayée de lueurs d'orage, des vertèbres phosphorescentes transparaisaient ; la grenouille s'était évanouie, et elle, reine exilée et déchue, rôdait, comme une louve, au pied des bois de justice pour y surprendre et déterrer l'effroyable racine qui croît au milieu des charniers : la mandragore, la racine obèse et velue, dont les fibrilles affectent la forme de membres grêles et tors écarquillés autour d'une tête de gnome, si l'on peut appeler gnome un ventre ballonné au sexe infâme et béant...<sup>965</sup>

Dans la légende, la plante qu'on appelle mandragore évoque nombre de rites sorciers. Les textes s'accordent à dire qu'elle pousse au pied des potences en tirant sa vitalité du sperme des pendus. Cette vie sortant d'un charnier garde les marques de l'enfantement contre-nature : la plante est informe, monstrueuse, dénaturée, et rappelle, mais à peine, une forme humaine<sup>966</sup>. Elle est malgré tout convoitée pour ses vertus de fertilité ou de philtre d'amour<sup>967</sup>.

---

<sup>964</sup> Cf. Jean de Palacio, « La coprolalie : mode et modèle de discours fin-de-siècle » dans *Figures et formes de la Décadence*, Paris, Séguier, 1994, p. 84-93. Rien n'est plus remarquable que l'idylle naissant dans les bas-fonds, le sentimentalisme n'est jamais si touchant que chez une prostituée : « Navrante idylle des maisons closes où le rêve et l'ennui de la vie d'escadron font parfois éclore la petite fleur bleue de l'idéal sur le fumier de la pire prostitution. » (Jean Lorrain, *La Maison Philibert*, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Classiques interdits », 1979 [1904], p. 198).

<sup>965</sup> Jean Lorrain, *La Mandragore*, Paris, Pelletan, 1899, p. 21-22.

<sup>966</sup> Pythagore aurait été le premier à souligner l'anthropomorphisme de la plante.

<sup>967</sup> « Aucuns appellent la mandragore Antimelum, les autres Circaea, parce qu'on estime la racine estre bone es breuvage pour faire aimer. » (Guillaume Rouillé, *Commentaires de M. Pierre André Matthiolo médecin sénois sur les six livres de Ped. Dioscor. Anazarben de la matière Médicinale*, Lyon, 1579, p. 601) [graphie modernisée] Les effets de la mandragore sont multiples : analgésique, elle purge les humeurs mélancoliques et flegmatiques, elle cautérise, agit contre les inflammations de l'œil, etc.



Lorrain, non sans plaisir, se charge dans ce court récit d'épiloguer sur les descriptions effrayantes des cérémonies occultes que la mandragore inspire :

Et la reine, à travers l'oppression de son rêve, se souvenait, très lucide, quels rites atroces la kabbale impose à qui veut s'emparer de la racine magique : attacher un chien vivant à une des fibres de la plante maudite et, tandis que l'animal garrotté se débat, déracinant à chaque mouvement un peu de l'herbe convoitée, le guetter sournoisement dans l'ombre pour, la mandragore à peine hors de terre, se précipiter sur la bête haletante et l'étriper à coups de couteau. La vie de l'animal égorgé passe alors dans la racine hideuse et l'anime du souffle nécessaire aux prompts et sûres incantations.<sup>968</sup>

Le conte s'ouvrait sur le mystère d'une grossesse monstrueuse – la reine accouche d'un crapaud que le roi tue – dont l'horreur est à nouveau convoquée à travers le mythe de la mandragore, le naturel merveilleux de la naissance s'efface au profit d'une évocation des transferts artificiels entre les principes vitaux et les principes morbides. De même que la reine tente d'insuffler la vie à une racine, dans une cérémonie contre-nature et sanglante, l'imaginaire de l'écrivain accouche de monstres rhétoriques dans une catabase désabusée. Le symbole virginal de la floraison est ici singulièrement rabaisé<sup>969</sup>. Alain Corbin note l'existence d'une mystique de la fleur, symbolisant mièvrément, dit-il, la pureté de la jeune fille :

Que la femme se fleurisse comme elle fleurit l'autel de la Vierge, qu'elle orne son corps comme elle le fait des reposoirs de la Fête-Dieu, que l'abondance de ses vertus

---

<sup>968</sup> Jean Lorrain, *La Mandragore*, *op. cit.*, p. 24-25. La plante étant dangereuse, l'arrachage est une série complexe d'opérations : « Il est difficile de s'approcher, et d'arracher cette racine, car elle fuit toujours, ne s'arrestant, jusques à ce qu'on ait getté dessus de l'urine d'une femme, ou de ses menstrues. Si lors quelqu'un la touche, il est certain d'en mourir, si ne la porte pendante de sa main. On la prend aussi sans danger comme s'ensuit : ils la découvrent de terre tout alentour, de sorte qu'il n'y en ait que bien peu dans terre, ils attachent un chien à ladite racine, lequel voulant suivre son maître qui l'aura attaché, la racine s'arrache aisément, le chien meurt incontinent, comme au lieu de celui qui l'auroit arrachée. Dès ce temps-là il n'y a plus danger de la manier. » (Guillaume Rouillé, *op. cit.*, p. 603) [graphie modernisée] Il semble cependant que l'égorgement du chien soit une invention de Lorrain. Certains textes mentionnent le danger du cri insupportable de la plante au moment de l'arrachage, ce qui renforce l'anthropomorphisme qui lui est propre. Laurent Tailhade garde en mémoire cet aspect de la légende : « Mandragore criant d'une voix surhumaine / Au pied des gibets noirs que hantent les corbeaux. » (Laurent Tailhade, « Les fleurs d'Ophélie », *Poèmes élégiaques*, Paris, Mercure de France, p. 205, v. 11-12).

<sup>969</sup> Ici encore, contrexemple de Maeterlinck pour qui la fleur est élévation spirituelle, anabase anthropocentriste qui s'interprète comme l'espoir de la fleur qui lutte pour se dérober à l'ancrage de ses racines, à sa condition d'existence de fleur, enseignement que la nature apporterait à l'humain : « Et l'énergie de son idée fixe qui monte des ténèbres de ses racines pour s'organiser et s'épanouir dans la lumière de sa fleur, est un spectacle incomparable. Elle se tend toute entière dans un même dessein : échapper par le haut à la fatalité du bas ; éluder, transgresser la lourde et sombre loi [...] » (Maurice Maeterlinck, *L'intelligence des fleurs*, Paris, Charpentier & Fasquelle, s.d., [1907, pour l'édition originale], p. 4)

embaument sa vie comme le feraient les fleurs entrelacées sur les images de première communion et il ne sera plus question d'animalité ravageuse.<sup>970</sup>

Cette imagerie religieuse réinvestie en période décadente engage de manière tendancielle à une écriture du heurt, rapprochant violemment des domaines incompatibles. L'*ekphrasis* de la *Fleur mystique* de Gustave Moreau dans *Monsieur de Phocas* accentue les données visuelles en tirant l'interprétation vers le symbole incohérent d'une vierge qui est aussi femme fatale :

D'un monceau de corps en putréfaction une énorme tige de lys jaillissait ; viride et lisse, elle montait, droite, et, dans les pétales géants de sa fleur, portait, assise, une mystique princesse, une jeune et svelte figure de sainte auréolée, tenant d'une main le globe et de l'autre une croix ; et c'est de la sanie et du sang corrompu du charnier que montait la floraison miraculeuse : tous ces meurtres aboutissaient à une angélique figure de femme.<sup>971</sup>

Lorrain détourne le lecteur de l'interprétation possible d'un idéal mystique selon lequel la pureté se dégage du martyr – martyr dont le personnage critique l'inutilité –, pour considérer la réalité abjecte d'une fleur de cruauté poussant sur un charnier humain.

Une tension semblable, bien que moins radicale, est à l'œuvre dans *La faute de l'abbé Mouret*, roman dans lequel Zola, en précurseur, décrit successivement deux typologies florales aux symboliques divergentes : certaines fleurs sont considérées comme des représentations de la pureté, comme des ressources symboliques du monde religieux, et mises en perspective avec les floraisons impures du Paradou, que la paronymie (paradis) signale bien comme un éden concurrentiel. L'abbé Mouret voue un culte particulier à la vierge, la *Rosa Mystica*<sup>972</sup>, et les descriptions s'attardent sur le rosaire qu'on égrène et les autels fleuris de lis :

Le Rosaire laissait couler entre ses doigts sa guirlande d'*Ave* coupée de *Pater*, comme une guirlande de roses blanches, mêlées des lis de l'Annonciation, des fleurs saignantes du Calvaire, des étoiles du Couronnement.<sup>973</sup>

---

<sup>970</sup> Alain Corbin, *op. cit.*, p. 273-274. Cette imagerie mystique continue d'être opérante, comme c'est le cas chez Laurent Tailhade qui dans « Orante » mentionne tour à tour la « Fête-Dieu ! rêves blancs pavoisés d'églantines ! », et les noms de saintes qui « [r]ayonnent, lis égaux, sur un autel en fleurs » et la « [r]ose mystique, fleur de l'humaine vallée, » (Laurent Tailhade, *op. cit.*, respectivement v. 1, v. 7 et v. 30).

<sup>971</sup> Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 354. Le tableau du maître, peint vers 1890, ne comporte pas le globe que le texte annonçait.

<sup>972</sup> Cf. le recueil de Stanislas de Guaita, *Rosa Mystica*, Paris, Lemerre, 1885.

<sup>973</sup> Emile Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, t. 1, 1960 [1875], p. 1290.

Mais la rencontre d'Albine (nouvelle Eve) bouleverse l'homme de foi qui, habitué aux atmosphères renfermées, est véritablement assailli par les odeurs naturelles, celles du fumier autant que celles des fleurs capiteuses qui y poussent :

[...] c'étaient encore des vapeurs de fumier, la buée de la basse-cour, les fermentations suffocantes des germes. Et toutes ces haleines affluaient à la fois, en une même bouffée d'asphyxie, si rude, s'enflant avec une telle violence, qu'elle l'étouffait. Il fermait ses sens, il essayait de les anéantir. Mais, devant lui, Albine reparut comme une grande fleur, poussée et embellie sur ce terreau. Elle était la fleur naturelle de ces ordures, délicate au soleil, ouvrant le jeune bouton de ses épaules blanches, si heureuse de vivre, qu'elle sautait de sa tige et qu'elle s'envolait sur sa bouche, en le parfumant de son long rire.<sup>974</sup>

L'abbé, frappé d'une forme de commotion cérébrale provoquée par une extase mystique trop intense, sera victime d'une courte amnésie et soigné au Paradou. Le jardin, dont Zola étend excessivement la description, condense une vitalité hors norme, merveilleuse et d'une profusion inquiétante, qui annonce une continuité entre ce qui est naturel et ce qui est surnaturel<sup>975</sup>.

### ***1.3 — Troisième principe : les fleurs qui prolifèrent et s'épanouissent sont d'une vitalité menaçante***

L'utilisation des descriptions florales est le medium équivoque par lequel un processus de dégradation du sujet s'enclenche alors même que les mots se parent d'une rhétorique précieuse, complexe, invasive. Philippe Hamon souligne l'évidence du rapport entre langage et symbole floral en remarquant que « la métaphore de la "fleur", dans toute la tradition rhétorique et littéraire [...] sert à désigner les images et "fleurs" du langage orné. »<sup>976</sup>. En décadence ce rapport est étroit : le motif de la fleur et l'ornement envahissent conjointement

---

<sup>974</sup> *Ibid.*, p. 1310-1311.

<sup>975</sup> Henri Mitterand, dans un article déjà ancien, voit dans cette continuité l'argument pour un rapprochement entre naturalisme et décadence : « La femme et la fleur dans tous leurs états. C'est un trope aussi ancien que la littérature, mais auquel *La Faute de l'abbé Mouret* rend quelque vitalité, par une expansion quasi surréaliste, ou "surnaturaliste". » (Henri Mitterand, « Zola Modern Style *La faute de l'abbé Mouret* » dans François Cornilliat et Mary Shaw (dir.), *Rhétoriques fin de siècle*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1992, p. 214. À ce propos voir également Roger Ripoll, « Le symbolisme végétal de *La Faute de l'abbé Mouret* » », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 31, 1966, p. 11-22.

<sup>976</sup> Philippe Hamon, *Imagerie: littérature et image au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, José Corti, coll. « les essais », 2001, p. 144. Maurice Maeterlinck nomme les fleurs pour souligner l'essence poétique de l'onomastique : « On récite un poème de grâce et de lumière en les énumérant. On leur a réservé les sons les plus aimables, les plus purs, les plus clairs et toute l'allégresse musicale de la langue. » (Maurice Maeterlinck, « Fleurs des champs » dans *Le double jardin*, op. cit., p. 181)

les textes. Le langage orné, cette profusion du vocabulaire technique, ce travail incessant sur la désinence des termes<sup>977</sup>, ou cette emphase, sont autant de principes d'amplification par lesquels l'essentiel de ce qui devrait être dit est compensé. La saturation des textes en procédés rhétoriques cache mal une carence idéologique. Lorsque les écrivains abordent la description d'une nature luxuriante c'est, dans la majeure partie des cas<sup>978</sup>, pour symboliser sans optimisme un débordement inquiétant, un excès anormal. Ainsi, Jean-François Elslander auteur belge dont le premier roman, *Rage charnelle*, aborde les thèmes de la bestialité et de la nécrophilie, associe la suractivité sexuelle de son personnage, une sorte d'homme des bois à la virilité incontrôlable, au foisonnement végétal du lieu où il habite :

La forêt

Une montée, un déploiement de sève !

L'éruption magnifique de forces longuement amassées et qui ont jailli toutes à la fois, d'une poussée brutale, exaspérée, crevant le sol, emplissant d'un coup l'espace, avec l'irrésistible impétuosité d'un débordement !

Un trop-plein de vie, qui s'élève d'un jet prodigieux et s'étale dans l'air, avide de jouissance !

Un soulèvement formidable de la terre vers le ciel, de la terre gonflée comme une matrice mûre, et qui éclate, lançant au loin la production géante de ses flancs !<sup>979</sup>

L'analogie entre la poussée de sève et l'éjaculation est transparente et la dimension destructrice de cette vitalité se confirme lorsque, quelque pages plus loin, nous apprenons que « [l]a maîtresse du Marou est morte depuis un an, tuée sous lui, éventrée [...] »<sup>980</sup>. Qu'il y ait excès de sève ou anémie, le désir sexuel est toujours présenté comme une rupture avec l'économie des plaisirs. Il est surexprimé ou bien frappé de stupeur, la pulsion de vie sans cesse déséquilibrée par la pulsion de mort, rien ne permet sa réalisation dans l'aboutissement

---

<sup>977</sup> Hélène Zinck remarque que « [l]e mot s'abâtardit, en diluant son pouvoir de représentation : l'indifférenciation de ses suffixes en *-eur*, *-ance*, *-osité*, *-ité*, *-ation*, *-ure*, *-isme* le rend sept fois obsolète, sept fois impuissant à oser dire. » (Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, Flammarion, 2001, p. 40. [présentation]).

<sup>978</sup> Camille Lemonnier est un contre-exemple notable. Nombre de ces romans décrivent une masculinité primitive dans son lien privilégié à la nature. Montées de sèves et pulsions sexuelles, sont un même élan positif, exemplairement décrites dans *Un Mâle* : « C'est alors qu'il vit s'épanouir le sourire de Germaine dans un sourire de mai. La neige des pommiers fit neiger en lui la floraison d'amour ; cela germa comme une graine, monta comme une sève, le remplit des pieds à la tête comme une folie. Il l'aima sans s'en rendre compte, à travers la neige des étamines, l'aile des papillons, la blancheur du matin, comme l'incarnation de tout ce qu'il y avait pour lui de désirable sur la terre, l'ombre des bois, la tiédeur de la plaine, les vergers pleins de fruits, le meurtre, le vol, la liberté. » (Camille Lemonnier, *Un Mâle*, Paris, Albert Savine, 1888 [Kistemaeckers, 1881], p. 36).

<sup>979</sup> Jean-François Elslander, *Rage Charnelle*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1995 [Kistemaeckers, 1890], p. 90-91.

<sup>980</sup> *Ibid.*, p. 93.

du plaisir. La rage du personnage s'apparente au satyriasm<sup>981</sup>, état permanent d'excitation que le coït n'interrompt pas et qui conduit à la folie. À partir de la lecture d'un ouvrage d'Arétée, Michel Foucault mentionne le manque simultané de contrôle sur le *logos* et la *pudor* qui envahit les victimes de crises de satyriasis :

Cet état permanent est ponctué de crises : les malades alors n'observent « ni pudeur, ni retenue dans leurs discours et dans leurs actions ;... ils vomissent, leurs lèvres sont couvertes d'écume, comme celles du bouc en chaleur ; ils en ont aussi l'odeur » ; leur esprit tombe dans la folie, et ils ne reprennent leur bon sens ordinaire que le paroxysme une fois terminé.<sup>982</sup>

C'est cet irrépressible qui par collusion passe finalement du sujet à l'écriture : *Rage charnelle* – sous-titré « roman naturaliste », non sans provocation – dépasse la simple étude de cas. Une poétique de l'ignoble s'y déploie jusqu'au dégoût. L'ambition morale qu'on pourrait déceler chez l'auteur ne justifie pas à elle seule l'extravagance du résultat, et l'œuvre nous laisse quelque peu interloqués. La logorrhée semble primer sur la raison et se développer anarchiquement.

Mêmes débordements dans les descriptions que Huysmans donne de Gilles de Rais dans *Là-bas*. L'authentique sadique, jamais repus des tortures les plus infâmes qu'il fait subir à ses victimes, ne trouve aucun apaisement dans la Nature qui l'entoure. Au contraire, chaque élément du paysage est contaminé par la cruauté d'un regard avide d'abaisser. Un arbre est ainsi décrit comme un amalgame de membres dont l'imbrication ramifiée suggère une posture sexuelle des plus aberrantes :

Ici, l'arbre lui apparaît comme un être vivant, debout, la tête en bas, enfoui dans la chevelure de ses racines, dressant des jambes en l'air, les écartant, puis se subdivisant en de nouvelles cuisses qui s'ouvrent, à leur tour, deviennent de plus en plus petites, à mesure qu'elles s'éloignent du tronc ; là, entre ces jambes, une autre jambe est enfoncée, en une immobile fornication qui se répète et diminue, de rameaux en rameaux, jusqu'à la cime ; là encore, le fût lui semble être un phallus qui monte et disparaît sous une jupe de feuille ou bien, il sort au contraire, d'une toison verte et plonge dans le ventre velouté du sol.<sup>983</sup>

---

<sup>981</sup> Le terme désignant l'hypersexualité masculine est étymologiquement lié au satyre qui incarne l'énergie vitale de la nature. Le satyriasm est le versant pathologique de cette énergie hors de contrôle. Le cas analysé par Elslander donne un intéressant contrepoint au phénomène de la nymphomanie, maladie principalement féminine qui fit l'objet des recherches de Charcot à la Salpêtrière.

<sup>982</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997 [1984], p. 154-155. La référence à Arétée fournie par Michel Foucault : *Traité des signes, des causes et de la cure des maladies aiguës et chroniques*, II, 12 dans *Corpus Medicorum Graecorum*, II, Berlin, 1958, p. 71-72.

<sup>983</sup> Joris-Karl Huysmans, *Là-Bas*, Paris, Stock, 1896 [1891], p. 243.

La vision malade de Gilles de Rais, par une série d'opérations déformantes (renversement, anthropomorphisme, sexualisation, démembrement), transforme un arbre quelconque en complexe anti-nature. La logique descriptive, passant au prisme du satyriasmisme du personnage, est une extrapolation des données potentiellement corruptibles prises dans la toile d'une phrase étirée hors des limites habituelles. La succession paratactique accélère son rythme en même temps qu'elle offre l'occasion d'une déclinaison des motifs qui en prolongent artificiellement la portée. Les indices topographiques (« ici », « là », « là encore ») et l'utilisation successive des deux points-virgules relancent une excitabilité rhétorique, entièrement vouée au phallus. Le phallus, en maître-symbole, conditionne et clôt la description de l'arbre, bientôt réduit à son tronc, instrument cosmogonique étrange, pénétrant en même temps la terre et le ciel. La multiplication menaçante des phallus est une constante chez Huysmans qui l'évoque également dans le chapitre VIII d'*À Rebours* narrant une scène de cauchemar pendant laquelle il voit apparaître « de noirs Amorphophallus [...] Il les avait écartés, repoussés, éprouvant un dégoût sans borne à voir grouiller entre ses doigts ces tiges tièdes et fermes [...] »<sup>984</sup> »

La violence surgit des éléments les plus inoffensifs en apparence. L'imaginaire décadent est à même de modifier spectaculairement le charme des fleurs en visions de cauchemars. Si cette modification s'opère très souvent par la recherche du détail effarant, il arrive parfois que ce travail de dégradation ne soit même pas nécessaire, qu'un effet d'accumulation incontrôlable suffise à produire le hors-norme. Dans *L'Agonie*, roman d'inspiration antiquisante de Jean Lombard, l'horreur produite par l'effet d'une accumulation invasive est exemplairement exploitée dans une scène des plus curieuses. Cette scène décrit l'émerveillement de courte durée des « Étrangers » couverts par les fleurs que des esclaves leurs jettent à pleines brassées, qui vire bientôt au supplice, lorsqu'ils s'aperçoivent que ces fleurs les recouvrent comme une marée, montant progressivement, jusqu'à l'inévitable noyade :

De là-haut, où ils apparaissent subitement, des esclaves jettent des poignées de fleurs — les fleurs du matin — aux Étrangers qui s'ébahissent. Une pluie bleue, rouge, blanche, violette ! Des œillets et des roses dans les plats ; des jacinthes et des lis s'abattent sur les têtes, roulent sur les épaules, débordent sur les lits. La pluie s'épaissit, comme une tourbillonnante poussière versicolore d'où se dégagent des senteurs à asphyxier. Et ce qui est terrible, c'est que les portes se referment sur eux, qui ont des fleurs jusqu'au genoux !

---

<sup>984</sup> Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, *op. cit.*, p. 131.

Ah ! mourir ainsi après avoir échappé aux lions ! — Et ils se précipitent au centre, où les impitoyables fleurs les atteignent en une avalanche de sépales effeuillés. Ils essaient d’escalader la galerie en se hissant aux candélabres ; mais les fleurs tombent, les étouffant.

Des fleurs jusqu’au nombril !

Alors, désespérés, ils se laissent recouvrir, priant leurs dieux, pleurant et se frappant la poitrine dans la tourmente des fleurs, tels que des matelots en une tempête. Imperturbables, les esclaves ne cessent de leur en jeter, et l’on dirait même qu’ils mettent à cette besogne une rage étrange, un sentiment de vengeance contre les maîtres qui ont des esclaves pareils à eux.

Des fleurs jusqu’au col !

Maintenant, c’est une mer orageuse de fleurs, sur laquelle flottent des têtes confuses et des mains implorantes attestant la cruauté d’Élagalabus. Et elle monte, cette mer, à la clarté des candélabres, en un énorme flux, jusqu’à noyer peu à peu l’Angle et le Kelte, l’Ibère et le Scythe, l’Égyptien et le Nubien, venus pour assister au mariage de la Lune et du Soleil, pour adhérer au nouveau culte, applaudir à ses orgies, et renier ainsi leur patrie, leur peuple et leurs dieux.

Les fleurs ne pleuvent plus : avec des corbeilles vides les esclaves s’en sont allés.

Puis les portes s’ouvrent. Du jour s’élargit. Les fleurs croulent par les issues. Des corps remuent faiblement. Et se dégagent l’Angle et le Kelte, l’Ibère et le Scythe, l’Égyptien et le Nubien, oppressés, brisés, pâles, croyant sortir d’un rêve, s’embrassant dans l’écoulement final de la submersion, se disant que jamais les dieux ne les verront dans ce Palais, où ils ont failli être dévorés par des lions, où ils ont mangé des araignées et des carapaces de crocodiles, et où, traitreusement, on les noyait de fleurs.<sup>985</sup>

Cet épisode, chef d’œuvre de rhétorique et d’imagination, rend à l’invasif son caractère intrinsèquement terrifiant<sup>986</sup>. La profusion irrépressible d’éléments parfaitement innocents et n’ayant subi aucune modification sensible (ces fleurs n’ont rien qui puissent en signaler le danger), suffit à convoquer nos peurs sourdes. L’incontrôlable, l’imprévisible, sont les sûrs ressorts de la Décadence. La mort traitreusement infligée à ces hommes semble préfigurer, peut-être de manière cathartique, la fin d’un monde promise à tous les autres.

#### ***1.4 — Quatrième principe : l’horticulture est une passion dangereuse...et souvent jubilatoire***

Partant, toute fleur jaillissant dans la littérature finisécularie peut s’interpréter comme le symptôme de l’instabilité des esthètes, incapables de se satisfaire de la réalité tangible, mais

---

<sup>985</sup> Jean Lombard, *L’Agonie*, Paris, Savine, s.d. [1888], p. 134-135.

<sup>986</sup> Jean Lorrain à partir de la description anodine de la « cassolette de fleurs » du jardin d’une riche villa de la Riviera, marque aussitôt, et sans qu’aucun contexte délétère n’ait été signalé, un motif d’inquiétude : « Cela devenait une oppression : le printemps de Nice nous poursuivais, escaladait avec nous la montagne [...]. » (Jean Lorrain, *Le vice errant*, Paris, Ollendorff, 1902, p. 115)

incapables également de supporter le fruit pourri de leurs rêveries. Le poète s'aperçoit du mal lorsque le mal est déjà fait :

Dans les jardins d'hiver, des fleuristes bizarres  
Sèment furtivement des végétaux haineux,  
Dont les tiges bientôt grouillent comme les nœuds  
Des serpents assoupis aux bords boueux des mares.

[...]

Et moi je vous ressemble, ô jardiniers pervers !  
Dans les cerveaux hâtifs où j'ai jeté mes graines,  
Je regarde fleurir le poison de mes vers.<sup>987</sup>

Il existe une pratique décadente éminemment ambiguë. À l'instar du jardinier qui ne contrôle pas la prolifération de ces « végétaux haineux », le poète, dans le réflexe moderne d'un revirement esthétique qui semble inextricablement lié à la poétique baudelairienne, semble annoncer le remord quant à la mauvaise influence de ses vers sur les lecteurs (et sans doute à plus forte raison sur les lectrices) aux « cerveaux hâtifs »<sup>988</sup>. Le différenciel entre l'acte de création et le moment de la réception, la différence d'échelle entre l'acte individuel et la répercussion propagée à travers les réceptions hétérogènes, interdisent de statuer quant à la réalité d'une influence de la littérature sur les mœurs. La réalité de ce pouvoir de l'écriture est pourtant régulièrement postulée dans les pages décadentes qui, dans un projet exactement opposable à celui des Lumières, exposent un phantasme de corruption. L'esthétisation des termes de la corruption trompe la vigilance de celui qu'on corrompt et l'appréhension d'un éventuel préjudice moral est réduite par le charme enjôleur d'un choc esthétique qu'on répète jusqu'à la stupeur<sup>989</sup>.

Iwan Gilkin, poète-horticole, dévoile un principe de la poétique décadente : le spéculaire. C'est au moment même où les vers s'écrivent que l'effet vénéneux est constaté. Et cette association métaphorique de la fleur vénéneuse à l'écriture potentiellement corruptrice prend une ampleur peu commune en fin de siècle. Il n'est pas anodin que Paul Bourget ait

---

<sup>987</sup> Iwan Gilkin, « Le mauvais jardinier », *La Damnation de l'artiste*, Bruxelles, Edmond Deman, 1890, p. 75-76 [premier quatrain et dernier tercet]. On peut interroger, à titre d'hypothèse, l'éventualité d'une connotation obscène concernant le terme « nœuds » (v. 3) à la rime, qu'un enjambement met en relief.

<sup>988</sup> Cependant on peut légitimement douter de la sincérité de cette relecture spéculaire du poète. N'est-il pas curieux, au moment d'évaluer les modalités d'un *mea culpa*, de poursuivre l'empoisonnement ?

<sup>989</sup> « Cependant, les mots « amour, péché » revenaient sans cesse sur ses lèvres, avec des inflexions lentes, comme s'il eût aimé à s'y attarder. Le mot « péché » surtout, à la façon dont il le prononçait, et l'entourait, semblait une fleur étrange qui attire par le danger même de son parfum ; et, bien qu'il en montrât l'horreur, en des dégoûts captieux, l'horreur en restait désirable et charmante. » (Octave Mirbeau, *Sébastien Roch*, *op. cit.*, p. 173).



choisi une boutique de fleuriste pour le cadre d'un dialogue prenant la forme d'une *disputatio* sur la question de la science et de la poésie. L'atmosphère viciée de la pièce, véritable feuilleté d'odeurs, agit de manière nocive sur la santé de la fleuriste qui sera implicitement comparée à *la Dame aux camélias*<sup>990</sup> :

La fleuriste errait à travers cet étroit domaine dont elle subissait la meurtrière influence, car son teint trop mat, ses yeux trop brillants, quelque chose d'énervé répandu sur toute sa personne disait la lente et sûre intoxication de cette atmosphère de fièvre.<sup>991</sup>

Puis cette atmosphère souligne la langueur de Pierre V..., personnage du poète, qui se remémore les vers de *La Plante sensitive* de Shelley prétextes à des rêveries sur le sens de la vie, rêveries bien vite interrompues par l'esprit positiviste du marquis Norbert de N... :

[...] « mes propres sensations me suffisent, et je n'ai pas besoin de les fouetter avec de la littérature. Je vous avouerai même qu'en vous voyant vous extasier ainsi devant un commentaire et une expression de la réalité plus que vous n'aviez fait devant la réalité même, je vous examinai avec une curiosité presque triste. Vous acheviez de m'apparaître comme un exemplaire singulier de notre civilisation occidentale dans ce qu'elle a de profondément artificiel et qui répugne à l'étreinte directe de ce qui est.<sup>992</sup>

La fleur est donc un complexe symbolique suggestif à même de transcrire les sensibilités de l'esthète, la théorie des correspondances jouant à plein<sup>993</sup>. Mais il semble que ces facultés d'associations libres traduisent une irrémédiable perte de pragmatisme, une défiance vis-à-vis de la réalité, voire l'indice d'une quelconque corruption morale. De manière significative Alain Corbin retrace l'histoire des sensibilités olfactives, non seulement dans l'alternance

---

<sup>990</sup> Le roman d'Alexandre Dumas fils écrit en 1848 associe pour longtemps les camélias à la phtisie, nom donné à la tuberculose pulmonaire dont le bacille ne sera découvert qu'en 1882 par Robert Koch.

<sup>991</sup> Paul Bourget, « Science et poésie », *Études et portraits. Portraits d'écrivains et notes d'esthétique*, Paris, Plon, 1905, p. 203. La lente évolution des croyances quant à l'effet délétère des miasmes et des odeurs est longuement décrite par Alain Corbin dans l'ouvrage précédemment cité auquel nous renvoyons le lecteur. Jean Lorrain met en scène de manière précise l'effet délétère des fleurs qu'on respire, Claudius Ethal astreint les modèles qui posent dans son atelier à un régime particulier : « Les merveilleuses fleurs éveilles de pâleurs et de cernes contiennent, paraît-il, le germe de la phtisie dans leur parfum. Par amour de la beauté, par ferveur des carnations délicates et des regards noyés de langueur, ce Claudius Ethal empoisonnerait ses modèles ! » (Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas - Astarté*, Paris, Ollendorff, 1901, p. 127).

<sup>992</sup> Paul Bourget, *op. cit.*, p. 208.

<sup>993</sup> Une couleur peut ainsi être donnée aux auteurs qui forment un bouquet de sensations : « Les vers ! Ils en sentirent la céleste magie, de ceux-là surtout qui virtuellement éployaient de flamboyantes bannières tissées de rêve et d'âme : les baudelaire vert-pâle, les mallarmé aux reflets sombres d'ardoise ensoleillée, les henri-de-régnier rose coralin, les stuart-merrill de lumineuse nacre, les rollinat noirs et rouge-sang, les mendès irisés, les rodenbach de brume et de cristal, les laurent-tailhade ruisselants de rubis, les jean-lorrain de gaze fleurie d'iris bleus, les blancs griffin, les verhaeren immenses de la tranquille immensité des Soirs ; et, parfois aussi, un peu isolés dans leur orgueilleuse tour d'airain, les rené-ghil dont chatoyaient les somptueuses nuances pourpres et or. » (Marcel Batilliat, *op. cit.*, p. 142).

entre les époques préférant les odeurs florales et celles privilégiant les odeurs animales (musc, cuir, etc.) qui correspondent à des changements paradigmatiques dans le rapport au corps, mais aussi dans la mise en lumière d'une pathologisation des odeurs fondée sur un syncrétisme se traduisant dans l'émergence de nouvelles disciplines médicales telles que l'osmologie dont l'âge d'or se situe dans le premier quart du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>994</sup>. La conception sensualiste du début du siècle, comme chez Cabanis qui pense l'interpénétration des cinq sens, est réévaluée en fin de siècle d'une manière surprenante. Wilhelm Fliess considère les connexions entre l'odorat et les organes génitaux<sup>995</sup>. Considérations reprises en 1912 chez Havelock Ellis qui établit un catalogue précis des parfums agissant comme stimulants sexuels, le musc en tête, ce qui s'explique par ses origines animales et sa proximité avec les effluves du corps humain, mais aussi, et de manière sans doute plus surprenante, les fleurs :

Il est, en effet, vrai que, chez nombre de personnes, le plus souvent sinon exclusivement chez des femmes, l'odeur des fleurs ne produit pas seulement un effet très agréable, mais distinctement et spécifiquement sexuel. J'ai rencontré des cas nombreux où cet effet était bien visible. Ce sont le plus souvent des fleurs blanches avec des odeurs lourdes et pénétrantes qui exercent cette influence.<sup>996</sup>

La mode de la parfumerie, en pleine expansion dans les années 1850-1860, étend la palette des compositions olfactives, mais ce n'est qu'à la fin du siècle que les parfums de synthèse feront peu à peu leur apparition. On en retrouve toute la richesse chez Huysmans à travers l'engouement pour l'orgue à odeurs. L'odeur naturelle est peu à peu dénigrée et les fleurs sont, dans une logique d'agrément, valorisées pour leurs qualités esthétiques bien plus que pour leurs qualités odoriférantes :

Dans cette histoire des fleurs parfumées, tout bascule à la fin du Second Empire [...]. Désormais, le choix des espèces [de fleurs] n'obéit plus aux critères olfactifs ; le primat du visuel s'impose brutalement.<sup>997</sup>

---

<sup>994</sup> Cf. Alain Corbin, *op. cit.*, p. 165-169. L'historien mentionne comme une étude de référence l'important traité d'Hippolyte Cloquet, *L'Osmologie ou Traité des odeurs, du sens et des organes de l'olfaction*, publié en 1821.

<sup>995</sup> Cf. Pierre-Jean-Georges Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, Paris, Masson, 1843 [1802] et Wilhelm Fliess, *Les Relations entre le nez et les organes génitaux féminins présentés selon leur signification biologique*, Paris, Editions du Seuil, 1977 [1897]. Les études de Cabanis et Fliess sont mentionnées par Alain Corbin, *op. cit.*, p. 205 *sqq.*

<sup>996</sup> Havelock Ellis, *Etudes de psychologie sexuelle, La sélection sexuelle chez l'homme. Toucher – Odorat – Ouïe – Vision*, t. IV, Paris, Mercure de France, 1934 [1912], p. 173-174.

<sup>997</sup> Alain Corbin, *op. cit.*, p. 286. Il est bien entendu, compte tenu des développements précédents, que les fleurs aux parfums capiteux continuent d'orner les pages décadentes. En réalité, la décadence oscillant entre la carence et l'excès évoque les fleurs anormalement inodores ou au contraire les fleurs aux odeurs anormalement capiteuses.

L'un des plus fameux exemples de ces floraisons inodores mais créant un fort impact visuel est sans doute le chapitre VIII d'À *rebours* de Joris-Karl Huysmans<sup>998</sup>, dans lequel le duc Jean des Esseintes, collectionneur incontrôlable, amasse les fleurs dont la variété des formes, des couleurs, des matières, suggère par anthropomorphisme la variété des types humains :

Il assimilait volontiers le magasin d'un horticulteur à un microcosme où étaient représentées toutes les catégories de la société : les fleurs pauvres et canailles, les fleurs de bouge, qui ne sont dans leur vrai milieu que lorsqu'elles reposent sur des rebords de mansardes, les racines tassées dans des boîtes au lait et de vieilles terrines, la giroflée, par exemple ; les fleurs prétentieuses, convenues, bêtes, dont la place est seulement dans des cache-pots de porcelaine peints par des jeunes filles, telles que la rose ; enfin les fleurs de haute lignée, telle que les orchidées, délicates et charmantes, palpitantes et frileuses ; les fleurs exotiques, exilées à Paris, au chaud, dans des palais de verre ; les princesses du règne végétal, vivant à l'écart, n'ayant plus rien de commun avec les plantes de la rue et les flores bourgeoises.<sup>999</sup>

On se rend compte que ce sont ces « fleurs exotiques » qui attirent le goût de l'exceptionnel propre à des Esseintes incarnant par là le personnage décadent typique. Guidé par un certain élitisme, il entreprend de s'extraire des lieux communs, et préférera donc naturellement la rareté des « fleurs de haute lignée » aux « flores bourgeoises ». Cette recherche de rareté le conduit à s'écarter du monde et à le recréer de ses mains, à réinterpréter la réalité.

Son admiration va d'abord aux fleurs fausses, aux créations d'artistes imitant parfaitement le végétal dans ses nuances les plus délicates à partir de matériaux manufacturés, avant de franchir un pas dans la complexion mimétique :

Après les fleurs factices singeant les véritables fleurs, il voulait des fleurs naturelles imitant les fleurs fausses.<sup>1000</sup>

Sa curiosité le mène à découvrir que la nature crée ses propres monstres, imitant l'art et se prêtant aux projections de l'imaginaire. L'esthète, dans sa thébaïde, tente les expériences les plus étonnantes, qui confinent parfois à l'absurde, ce dont Huysmans rend compte dans une ironie qui affleure et autorise à tout instant une double lecture : le sérieux de l'expérience peut être nié à tout moment par la folie douce du personnage. Si la description s'appesantit sur l'étrangeté des teintes et des matières, métalliques ou de chair, et si elle instaure un climat

---

<sup>998</sup> Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1884.

<sup>999</sup> *Ibid.*, p. 116-117.

<sup>1000</sup> *Ibid.*, p. 118.

de plus en plus morbide et sexuel<sup>1001</sup>, elle est également l'expression d'une forme de malice humoristique. Avant d'envisager l'aspect sérieux du catalogue floral de Huysmans, il faut donc signaler l'existence d'une série de réécritures parodiques de la thématique florale que le projet d'*À rebours* encourageait sans doute. « Le concombre fugitif », article bien connu qu'Octave Mirbeau donna pour *Le Journal* du 16 septembre 1896, en est un bel exemple<sup>1002</sup>. Le texte débute par une critique virulente de la nouvelle mode des jardins (à la française, semble-t-il) trop artificiellement construits :

Oh ! les jardins d'aujourd'hui, comme ils me sont hostiles ! Et quel morne ennui les attriste ! A quel rôle abject de tapis d'antichambre, de mosaïque d'écurie, de couvre-pieds de cocottes, les jardiniers, mosaïciculteurs et cloisonneurs de pelouses, n'ont-ils pas condamné les fleurs !<sup>1003</sup>

L'anathème jeté contre les horticulteurs pliant le jardin à leur volonté – « Les hommes exigent qu'elles [les fleurs] descendent jusqu'à leur snobisme, jusqu'à leur vulgarité. Rien n'est triste comme des fleurs asservies »<sup>1004</sup> – ne doit pas se comprendre pour autant comme un désaveu de la pratique « décadente » de l'horticulture. En effet, la suite du récit relate la rencontre d'Hortus (figure *quasi* allégorique), curieux personnage résidant à Granville<sup>1005</sup> qui collectionne les fleurs les plus loufoques (ce qui le rapproche de des Esseintes) dans un jardin dont le charme réside dans la désorganisation :

Jamais, même dans un jardin abandonné, je ne vis pareil désordre. Les plates-bandes, les planches, picturées, jamais rajeunies par la bêche ou l'humble binette, offraient l'indescriptible spectacle de plantes emmêlées les unes dans les autres, au point qu'il était

---

<sup>1001</sup> Le procédé est très proche de ce qu'on observait dans *La Curée* de Zola (Cf. *supra*, p. 366). Mais la mode des fleurs méphitiques semble avoir été initiée par Théophile Gautier : « C'est un étrange pays que mon âme, un pays florissant et splendide en apparence, mais plus saturé de miasmes putrides et délétères que le pays de Batavia : le moindre rayon de soleil sur la vase y fait éclore les reptiles et pulluler les moustiques ; – les larges tulipes jaunes, les nagassaris et les fleurs d'angsoka y voilent pompeusement d'immondes charognes. La rose amoureuse ouvre ses lèvres écarlates, et fait voir en souriant ses petites dents de rosée aux galants rossignols qui lui récitent des madrigaux et des sonnets : rien n'est plus charmant ; mais il y a cent à parier contre un que, dans l'herbe, au bas du buisson, un crapaud hydropique rampe sur des pattes boiteuses et argente son chemin avec sa bave. » (*Mademoiselle de Maupin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973 [1835], p. 278-279).

<sup>1002</sup> La chronique en question est l'origine d'un échange qu'Evanghélia Stead qualifie de « chant amoebée pervers », entre Octave Mirbeau et Alphonse Allais, rivalisant de subtilités parodiques dans les colonnes du *Journal*. Cf. Evanghélia Stead, *Le monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », vol. 413, 2004, p. 263 *sqq.*

<sup>1003</sup> Octave Mirbeau, « Le concombre fugitif », *Le Journal*, 16 septembre 1896.

<sup>1004</sup> *Ibid.*

<sup>1005</sup> Comme le signale Evanghélia Stead (*op. cit.*, p. 262) l'hommage à Granville, dessinateur des *Fleurs animées* (1846), est transparent.

impossible de les reconnaître. Et tout cela, jauni, roussi, jonchant la terre dure, disputant aux herbes folles le peu de fraîcheur resté dans le sol brûlé par le soleil.<sup>1006</sup>

C'est donc signaler un aspect joyeusement dépareillé de la poésie décadente, engageant à la liberté de construction (sans doute opposable à la pratique parnassienne, de ce point de vue), mais aussi et surtout, à la rupture de tons. L'élan parodique n'est pas contraire à la pratique décadente, et Mirbeau ne se prive pas d'en exploiter les ressorts à travers la poursuite inattendue d'un concombre fuyant :

Et je vis sa main noueuse cherchant à étreindre quelque chose qui fuyait devant elle, quelque chose de long, de rond et de vert, qui ressemblait, en effet, à un concombre et qui, sautant à petits bonds, insaisissable et diabolique, disparut, soudain, derrière une touffe...<sup>1007</sup>

L'importance accordée à l'opposition entre la fleur naturelle et la pratique artificielle de l'horticulture formulée au début du récit semble réduite par le dénouement fantaisiste dans lequel intervient ce légume absurde à l'existence indéchiffrable ; ce qui existe à l'état de nature est réévalué par un artifice sur-naturel (conformément à la leçon paradoxale formulée par Huysmans, enjoignant à la nature d'imiter l'art) dont l'interprétation demeure insaisissable. De manière comparable Jean Lorrain, dans *Monsieur de Bougreton*, décrit à grand renfort d'épithètes la merveilleuse « âme d'Atala » qui, bien qu'évoquant un personnage de Chateaubriand<sup>1008</sup>, s'avère être un ananas en bocal assez vulgaire :

L'âme d'Atala, c'était un ananas, Messieurs, un ananas baignant dans son jus, un ananas de bocal de conserve, mais quel ananas ! quel bocal ! et quel jus !<sup>1009</sup>

L'emphase avec laquelle Monsieur de Bougreton – personnage d'esthète fantoche – souligne la beauté glauque du fruit en bocal de cabinet de curiosités marque, bien malgré lui, le ridicule d'un parti-pris esthétique. Le grotesque éradique radicalement toute prétention symbolique. L'omniprésence des plantes en littérature, et dans la littérature décadente particulièrement, affadit leur portée symbolique, tant et si bien que la tentation comique semble être l'attitude à même d'animer l'écriture, de contrarier l'usure d'un signe en manque de significations. Arthur Rimbaud dans « Ce qu'on dit au Poète à propos des fleurs » (1871)

---

<sup>1006</sup> Octave Mirbeau, *art. cit.*

<sup>1007</sup> *Ibid.*

<sup>1008</sup> Cf. François René de Chateaubriand, *Atala ou les Amours de deux sauvages dans le désert*, Paris, Migneret, 1801.

<sup>1009</sup> Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, Paris, Passage du Marais, 1993 [Paris, Borel, 1897], p. 81.

est sans doute celui qui initie cette tradition parodique ; le poème réduit, à chaque vers, l'importance d'un motif poétique éculé : « – En somme, une Fleur, Romarin / Ou Lys, vive ou morte, vaut-elle / Un excrément d'oiseau marin ? / Vaut-elle un seul pleur de chandelle ? »<sup>1010</sup> Mais pour la période qui nous concerne, le travail de Vicaire et Beauclair est la référence incontournable. La biographie fictive d'Adoré constituant la préface des *Déliquescence* comporte un passage qui évoque les « fleurs décadentes » et qui en désigne le caractère ridiculement stéréotypé :

“Pourtant, s'écria Carpatidès [...] il faut rendre à la décadence romaine cette justice qu'elle a bien compris l'amour. À force d'inventions perverses et d'imaginaires sataniques, elle est arrivée à le rendre tout à fait piquant. Oh ! la décadence, vive la décadence ! L'amour est une fleur de maléfice qui croît sur les tombes, une fleur lourde, aux parfums troublants...

“Avec des striures verdâtres”, glissa le jeune Flambergeot.

— “Oui, avec des striures et des marbrures où s'étale si délicieusement toute la gamme si nuancée des décompositions organiques ; son calice est gonflé de vénéneux et elle a cela d'adorablement exquis qu'on meurt de l'avoir respirée. Trouvez moi donc une telle fleur à la campagne ; ce n'est pas trop pour l'enfanter que l'artifice d'une civilisation profondément corrompue ; les plantes naturelles sont bêtes et niaises, elles se portent bien. Oh ! la santé !”<sup>1011</sup>

Ce passage reprend avec exactitude les motifs attendus : convoquer le modèle amoureux des romains de la Décadence, « piquant » à force d'imagination perverse, permet de déniaiser un modèle romantique<sup>1012</sup> ; analogiquement la fleur vénéneuse à l'aspect décomposé d'une beauté accidentée, est un artifice préférable à la santé « bête et niaise » des fleurettes naturelles. Comment peut-on y déceler les formes d'un jeu littéraire ? Un indice nous y engage : la donnée ajoutée par le jeune Flambergeot, « avec des striures vertes », à une description florale déjà chargée, est une rupture sémantique marquée, sorte de précision qui n'a d'autre utilité qu'indiquer le plaisir instinctif du décadent à compliquer la description d'indications plus ou moins dégradantes. L'art de Vicaire et Beauclair est d'avoir su identifier les traits stylistiques de la poétique décadente et de les réinvestir dans un texte qui pousse le

<sup>1010</sup> Arthur Rimbaud, *Œuvres Complètes. Poésies*, t. I, Steve Murphy (éd.), Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », n° 36, 1999, p. 498.

<sup>1011</sup> Adorée Floupette [Gabriel Vicaire et Henri Beauclair], *Les Déliquescences. Poèmes décadents*, Byzance [Paris], Lion Vanné [Léon Vanier], 1885, p. XXXV-XXXVI. Le stéréotype est poétiquement reconduit au dernier vers de *Pour avoir péché* : « Lys ! Digitale ! Orchis ! Moutarde de Louit ! » (*ibid.*, p. 70)

<sup>1012</sup> Le sentimentalisme considéré comme mauvaise herbe chez Huysmans (mais avec quel degré de sérieux ?) : « Non, il n'y a pas à dire, la petite fleur bleue, le chiendent de l'âme, c'est difficile à extirper et ce que ça repousse ! Rien ne paraît pendant vingt ans et soudain, on ne sait, ni pourquoi, ni comment, ça drageonne et ça jaillit en d'inextricables touffes ! — Mon Dieu que je suis bête ! » (Huysmans, Joris-Karl, *Là-bas*, *op. cit.*, p. 221).

pastiche à ses limites où, presque imperceptiblement, il glisse à la charge<sup>1013</sup>. Le chapitre VIII d'*A rebours*, publié un an auparavant, est très probablement le modèle qui a inspiré l'extrait que nous venons de citer. Revenant à l'analyse (sérieuse) de ce fameux passage, il faut souligner à nouveau que Huysmans construit ses descriptions de telle manière que la possibilité d'une lecture ironique est toujours offerte au lecteur. Il n'en demeure pas moins que les descriptions en question véhiculent des significations intéressantes pour la compréhension de l'érotisme fin-de-siècle.

La fleur huysmannienne a des « striures verdâtres »... mais pas seulement. Dans l'aspect difforme du végétal, l'œil isole des formes à la fois identifiables et dénaturées, le regard découpe et s'arrête au détail des veines, des poils, de la peau, autant d'éléments d'humanité morcelée et déréalisée dont la description malade, transposition des états d'âme du personnage, accélère encore la décomposition. Le végétal, privé de ses caractéristiques naturelles par l'excès d'un régime métonymique de la description, est l'occasion d'une interprétation érotisée qui laisse deviner la recherche d'un désir hors-norme chez des Esseintes. On peut alors lire l'homosexualité latente du personnage dans la description d'une fleur phallique :

C'était l'Anthurium [...] aux longues tiges noires couturées de balafres, pareilles à des membres endommagés de nègre. Des Esseintes exultait.<sup>1014</sup>

L'ensemble de la production de Jean Lorrain insistera nettement sur une érotique des fleurs lisible à travers leurs formes, souvent phalliques, métonymiquement réduites à des sexes :

[...] toutes ont la forme d'un sexe, toutes, depuis les pivoinies aux corolles béantes comme des bouches, jusqu'aux arums dont le long pistil d'or, rigide et dardé dans l'enroulement du calice, a l'obscénité phallique adorée des peuples d'Orient.<sup>1015</sup>

Chez Huysmans cependant, plus qu'un désir concret, la nuance homoérotique est un phantasme qui annonce une peur du féminin mise en scène dans l'épisode onirique clôturant le chapitre. Des Esseintes, victime de ses lubies, finira par rêver d'une femme-fleur symbolique, à la fois affreuse et fascinante :

Il fit un effort surhumain pour se dégager de ses étreintes, mais d'un geste irrésistible, elle le retint, le saisit et, hagard, il vit s'épanouir sous les cuisses, à l'air, le farouche

---

<sup>1013</sup> Pour une analyse détaillée de l'ouvrage de Vicaire et Beauclair et du rire qui l'anime, *cf. supra*, p. 234 *sqq.*

<sup>1014</sup> Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*, *op. cit.*, p. 90-91.

<sup>1015</sup> Jean Lorrain, « Narkiss » dans *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, *op. cit.*, p. 89.

Nidularium qui bâillait, en saignant dans des lames de sabre. Il frôlait avec son corps la hideuse blessure de cette plante ; il se sentit mourir, s'éveilla dans un sursaut, suffoqué, glacé, fou de peur, soupirant : – Ah ! Ce n'est, Dieu merci, qu'un rêve.<sup>1016</sup>

L'expression d'un complexe de castration apparaît de manière transparente à travers le mythe de la *vagina dentata*, traduisant un dégoût mêlé de plaisir face à la femme, axé sur l'ambivalence attirance/répulsion pour son sexe-fleur. Mireille Dottin-Orsini remarque que ces « descriptions fortement érotisées de plantes à l'apparence exotique et aux noms rares [...] végétalisent une représentation monstrueuse de la sexualité en général (et de la femme en particulier) »<sup>1017</sup>. Ces descriptions monstrueuses témoignent à la fois d'une intention esthétique, une relecture fascinée et compromettante du langage des fleurs<sup>1018</sup>, et d'une intention morale, pour que la sexualité féminine ne demeure pas opaque et dangereuse, comme nous l'avons dit, il faut l'exposer. Il y a donc chez nombre d'auteurs de cette époque une surexploitation de la description désobligeante de la femme qui, loin d'être à son avantage, s'apparente à un symptôme de décadence. Or, la leçon réitérée de la Décadence, ce présage apocalyptique de la finitude, est comparable à la misogynie, cette peur phantasmatique du féminin inaccessible : ce qui n'était qu'un mal redouté devient un mal réel. La peur de l'impuissance se matérialise en impuissance réelle et se révèle être son contenu même.

---

<sup>1016</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>1017</sup> Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 214.

<sup>1018</sup> Pour être exact, il faut souligner que Huysmans insiste, dans la préface d'*À Rebours* écrite *a posteriori*, sur l'absence de portée symbolique de la flore qu'il décrit : « À *Rebours* ne les considère [les fleurs] qu'au point de vue des contours et des teintes, nullement au point de vue des significations qu'elles décèlent ; des Esseintes n'a choisi que des orchidées bizarres, mais taciturnes. Il sied d'ajouter qu'il eût été difficile de faire parler en ce livre une flore atteinte d'alabie, une flore muette, car l'idiome symbolique des plantes est mort avec le Moyen Âge ; et les créoles végétales choyées par des Esseintes étaient connues des allégoristes de ce temps. » (Joris-Karl Huysmans, « Préface écrite vingt ans après le roman », *À Rebours*, *op. cit.*, p. X). Un vocabulaire de silence entoure mystérieusement les fleurs (« taciturnes », « flore muette », « flore atteinte d'alabie », alabie étant un hapax signifiant « qui n'a pas de lèvres ») qui auraient perdu leur portée symbolique. Il est certain qu'elles ne révèlent plus, prises individuellement, de significations cachées – en ce sens, le « langage des fleurs » est corrompu –, mais l'ensemble révèle une sens général, une symbolique sexuelle prononcée qui s'exprime à travers cette flore prétendument silencieuse.



## 1.5 — Cinquième principe : la fleur qu'on coupe est une menace de castration

*Le jardin des supplices*<sup>1019</sup> d'Octave Mirbeau semble un paroxysme de l'obsession florale fin-de-siècle. Dans ce roman Clara, une jeune femme aussi belle qu'inquiétante, entraîne son amant dans un jardin où la luxuriance des plantes est le fait d'un entretien particulier : si les fleurs sont si belles, c'est qu'on les arrose avec le sang de ceux qui seront suppliciés dans le jardin même. Clara est fascinée par le spectacle qui l'excite sexuellement tandis que le héros, pris entre l'attraction et le dégoût, éprouve un véritable effroi. La confrontation des contraires – odeurs de fleurs et de charniers, couleurs de verts tendres et de rouges sang, jeux d'arabesques des plantes grimpantes et des corps à la torture – autorise une ascension dans l'horreur dont le héros comme le lecteur ne peuvent se détacher. Entre les périodes de glossolalies et d'aphasies, entre les extases morbides et les silences de la petite mort, il y a épuisement textuel et sexuel : « Dans ce texte, qui dit la montée paroxystique d'un désir meurtrier, alternent des passages saturés de mots et de sens, et des sortes de pages vides, temps d'arrêt d'un moteur qui s'enraye, champ libre pour la répétition, le pléonasmisme et la syntaxe nominale. »<sup>1020</sup>, écrit Catherine Coquio. Après les effusions de sang le regard de Clara se perd dans les profondeurs de l'eau, « son regard va plus loin et plus profond que l'eau [...] il va, peut-être, vers son âme, vers le gouffre de son âme qui, dans les remous de flammes et de sang, roule les fleurs monstrueuses de son désir... »<sup>1021</sup>, et c'est l'illisibilité des motivations cruelles de son désir que le silence exprime. Par filage métaphorique elle incarne le jardin, tandis que son sexe est métonymiquement associé à la fleur :

À moins que, par un dernier effort de sa cérébralité, elle ne ramasse tous les souvenirs et toutes les images de cette journée d'horreur, pour en offrir un bouquet de fleurs rouges à son sexe ?<sup>1022</sup>

Par une double transsubstantiation, du sang aux fleurs et des fleurs au sexe, Clara vampirise imaginativement les suppliciés dont elle tire sa vitalité et sa beauté. À Rome, lors des *Floralia*, des fleurs étaient sacrifiées pour la protection de chaque sexe masculin, pour stimuler la puissance sexuelle du membre viril (puisque un membre flaccide était la pire des hontes). En

---

<sup>1019</sup> Octave Mirbeau, *Le jardin des supplices*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1991 [1899].

<sup>1020</sup> Catherine Coquio, *L'art contre l'art. Baudelaire, le « joujou » moderne et la « décadence »*, *Méthode !*, n°6, 2005, p. 77.

<sup>1021</sup> Octave Mirbeau, *Le jardin des supplices*, *op. cit.*, p. 246.

<sup>1022</sup> *Ibid.*

période décadente, il semble que ce soient les sexes masculins qui soient sacrifiés, et la peur de l'impuissance qui domine. Du monde romain à celui de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, le rapport à la sexualité a radicalement changé : là où l'offrande sexuelle était banalisée par son intégration au culte propitiatoire chez les Romains, un effroi conduit à l'impuissance chez les décadents<sup>1023</sup>. Le conte de Jean Lorrain intitulé *La princesse aux lys rouges*<sup>1024</sup>, dans lequel une princesse oisive ôte mystérieusement la vie de soldats en saccageant les fleurs de son jardin, illustre parfaitement la peur fantasmagorique de la castration. La fleur coupée<sup>1025</sup> est en survie, sa beauté se meurt<sup>1026</sup>, c'est en cela qu'elle s'apparente au décadent (un soldat vaincu d'avance). Les jardins décadents sont des jardins d'Adonis<sup>1027</sup>, cultes à la beauté stérile et fugace, la fugacité étant la condition même de cette beauté<sup>1028</sup>. Ethel, dans *Monsieur de Phocas*, envoie des fleurs au héros (ce qui en soi, est déjà troublant) et cette offrande, pour peu qu'on ait connaissance de *La princesse aux lys rouges*, est moins innocente qu'il y paraît :

<sup>1023</sup> Il est à ce propos intéressant de remarquer que la vision des décadents sur les mœurs romaines est erronée : un débordement sexuel chez les Romains n'était absolument pas signe de décadence, mais au contraire était souhaité, et c'est l'apparition d'une mélancolie à l'époque augustéenne qui signe la fin d'un comportement sexuel épanoui issu des Grecs.

<sup>1024</sup> Cf. Jean Lorrain, *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1993 [1902]. L'inspiration de ce conte semble être une déclinaison du poème de Lorrain intitulé « La princesse Audevert » publié dans *Le sang des dieux*, Paris, Lemerre, 1882, p. 137-140.

<sup>1025</sup> Notons ici que la peur de la castration est sans doute l'aspect central du mythe de Salomé, et que la tête de Jean-Baptiste est régulièrement comparée chez Lorrain à une fleur coupée...

<sup>1026</sup> Marcel Batilliat a écrit un joli morceau sur la vie fugace des fleurs et l'attraction mystique de cette fragilité : « Elle les trouvait plus belles ainsi, avec, sur leurs pétales, des gouttelettes qui en avivaient l'éclat ; leur fragrance lui était plus enivrante, et elle adorait leur resplendissante agonie, parmi l'harmonie de leurs couleurs contrastées, de leurs parfums clairs. Les lilas à la frêle élégance, les neigeux syringas, les camélias qu'à peine enluminaient une imperceptible roseur, les multicolores azalées d'une diaphane joliesse, les œillets et les géraniums dont criait l'écarlate orgueil, les mimosas et les grands chrysanthèmes héraldiques, couchés les uns sur les autres à travers la fraîche transparence de l'eau, languissaient en le maladif triomphe de leur beauté morbide. Marie-Alice les prenait successivement, aspirait longtemps le baume pénétrant de leur âme, les mordait pour sentir palpiter entre ses lèvres la fraîcheur voluptueuse de leur chair. Elle les aimait avec une mélancolie passionnée : n'étaient-elles pas le symbole même de sa vie, les radieuses fleurs parfumées, mourantes d'être privées du soleil d'avant-printemps qui les avait fait entr'éclore - mais mourantes jolies et immaculées, sans avoir à subir les flétrissures, ni les effeuillements ?... » (Maurice Batilliat, *op. cit.*, p. 94-95).

<sup>1027</sup> Cf. Platon, *Phèdre*, 276b : « [...] si un laboureur sensé avait des graines auxquelles il tint et dont il voulût avoir des fruits, irait-il sérieusement les semer en été dans les jardins d'Adonis, pour avoir le plaisir de les voir fleurir en huit jour, et, s'il le faisait, ne serait-ce pas en manière d'amusement et à l'occasion d'une fête ? » (Paris, Garnier Flammarion, 1992, p. 193.) Notons également que ces fêtes liées au cycle des saisons – les jardins s'étendaient sur les toits des maisons, en avril, pendant les Adonies – sont menées par les femmes qui, selon les préjugés, sont des prostituées plus que des citoyennes : « Le Commissaire – A-t-elle encore éclaté au jour, la licence des femmes, avec leur bruit de tambours, leurs cris répétés de « Vive Sabazio », et cette fête d'Adonis célébrée sur les toits, que j'entendais un jour que j'étais à l'Assemblée ? » (Aristophane, *Lysistrata*, 387-390, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 2002, p. 39).

<sup>1028</sup> Lorsque Maurice Barrès évoque la beauté de Venise il envisage le charme d'une ville à la fois menacée et magnifiée par les eaux. Le charme de la lagune est relevé d'une destruction imminente, le sublime de l'éphémère est alors décrit à travers la métaphore florale : « Il en va ainsi des roses et des fleurs du magnolia qui n'offrent jamais d'odeur plus enivrante, ni de coloration plus forte qu'à l'instant où la mort y projette ses secrètes fusées et nous propose ses vertiges » (*Amori et dolori sacrum. La mort de Venise*, Paris, Emile-Paul Frères, 1916 [1903], p. 20-21).

La marquise, à qui j'ai parlé de vous, m'a permis de saccager en votre honneur son jardin et ses serres. Je vous adresse, de sa part et de la mienne aussi, toute une moisson de narcisses et d'iris noirs. Je sais que vous les aimez, quoique vous ne me l'ayez jamais dit. Ceux-là sont particulièrement beaux, comme gonflés d'un sang effroyablement noir : de vraies fleurs de champs de bataille.<sup>1029</sup>

### ***1.6 — Sixième principe : le paysage est propice à la délectation morose et à la nostalgie du locus amœnus***

Dans *L'Homme en amour*, Camille Lemonnier envisage deux constructions possibles de la masculinité : le choix décadent d'un raffinement incessant de la sensation conduisant à ce qu'il nomme « le mauvais amour », qu'illustrera la relation qu'il entretiendra avec Aude, véritable incarnation de la Bête, et le choix d'une morale épicurienne idéalisée conduisant au « bon amour »<sup>1030</sup>, sorte de *locus amœnus* de la sexualité dans sa saine nature. La description des paysages marque une ligne de partage méthodique entre le bien et le mal :

L'œuvre de chair fut pour toi la bonne aventure qu'allait flairant sous bois l'antique sylvain. Tu fus toute la mythologie des nymphes bocagères et du lascif chèvre-pieds brûlé des moûts de l'août ! Je n'ai pas écouté la mâle leçon. Le chemin vert des bois une fois s'ouvrit et la mort mit les doigts sur la bouche de l'amour. Je ne connus Eden qu'après qu'Eve s'en fût allée. [...] Et un jour j'entrai dans la vigne, je bus les vins ardents et glacés. La Bête était tapie derrière les sarments d'or et de sang.<sup>1031</sup>

À l'amour naturel symboliquement incarné par la puissance du mythe, la forêt (terre non cultivée) et le moût (jus de raisin non fermenté) répond l'amour décadent, regrettant au milieu des vignes (l'image de la vigne intervient à plusieurs reprises dans le roman) le paradis perdu, cherchant l'ivresse inquiétante. Cependant, dans l'œuvre, le paradis de la sensation naturelle est bel et bien perdu. Les personnages de la littérature décadente dont le développement corporel et spirituel est sain semblent attiser la convoitise des « buveurs d'âmes »<sup>1032</sup>, vampires d'un nouveau genre. À la verdure de Sébastien Roch au début du roman d'Octave Mirbeau, révélant sa nature virile – « Il avait la viridité fringante, la grâce élastique des jeunes

---

<sup>1029</sup> Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 328-329.

<sup>1030</sup> Cf. Camille Lemonnier, *Le bon amour*, Paris, Ollendorff, 1900.

<sup>1031</sup> Camille Lemonnier, *L'Homme en amour*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1993, p. 196.

<sup>1032</sup> Nous reprenons ici le titre d'un recueil de nouvelles de Jean Lorrain : *Buveurs d'âmes*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1893. La série de nouvelles regroupées sous le titre « Buveurs d'âmes » constituant le premier tiers du recueil fut pré-publiée dans *l'Écho de Paris* en 1892, sous le titre « Journal de Serge ». Lorrain y exploite la forme du journal intime qu'il développera dans *Monsieur de Phocas*.

arbustes qui ont poussé, pleins de sèves, dans les terres fertiles ; il avait aussi la candeur introublée de leur végétale vie. »<sup>1033</sup> – succéderont les accès de mélancolie et les tentations suicidaires, une impuissance fondamentale que le triste jardin des jésuites souligne :

Parfois, il se réfugiait au jardin, situé en dehors du bourg, près du cimetière. Là non plus, il ne pouvait goûter un seul instant le repos cherché. L'absence des belles fleurs, des arbres ombrageux, l'ennuyeux dessin des plates-bandes, l'absurdité des ornements artificiels que la fantaisie horticole du quincaillier avait prodigués partout, lui rappelaient involontairement les lourdes apostrophes, les écrasantes prosopopées, l'incontinence, l'incohérence de cette rhétorique, à laquelle il avait cru se soustraire et qu'il retrouvait décuplée dans le silence des choses.<sup>1034</sup>

La rigueur du jardin à la française évoque de manière irréprouvable la lourdeur rhétorique des liturgies par trop régulières. Entre la débauche luxuriante d'un jardin des supplices et la carence esthétique du jardin jésuite, Mirbeau rêve d'un équilibre édénique inatteignable. Cependant, cet équilibre est parfois évoqué sous d'autres plumes. Camille Lemonnier donne un contenu à cet espoir vain dans ses descriptions de paysages agraires. Le personnage du Vieux qui, d'un même mouvement, cultive une sexualité vierge de toute atteinte perverse et entretient un lien consubstantiel avec la terre, devient le modèle à suivre :

Il chérissait les belles filles confiantes, les femmes mûres, le printemps et l'automne du radieux verger charnel. [...] Benoît géant des âges heureux de la terre ! Ton cœur ingénu palpait comme le pré qui bout et fume sous la rosée, comme le sillon aux heures de la graine.<sup>1035</sup>

Et l'image de cette « belle fille confiante » semble s'incarner dans le jardin rustique décrit dans une nouvelle de Georges Eekhoud :

Jardin radieux et candide ! Comme toi, chère enfant, il éclatait d'un rire sonore, que d'aucuns eussent trouvé canaille. Et dans ton corsage de cotonnade, étreignant ta taille opulente, tu me semblais ces gros boutons de pivoine au moment de s'ouvrir à l'humidité de la rosée fraîche. Qui me définira ta beauté copieuse et tes charmes si bien ordonnés, jardin élu des sèves ?<sup>1036</sup>

---

<sup>1033</sup> Octave Mirbeau, *Sébastien Roch*, Paris, Charpentier & Cie, 1890, p. 5.

<sup>1034</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>1035</sup> Camille Lemonnier, *op. cit.*, p. 195-196.

<sup>1036</sup> Georges Eekhoud, « Le Jardin », *Le Cycle Patibulaire*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 7 [seconde édition].

Mais l'opulence n'est jamais tant fêtée qu'au moment de disette. La célébration du jardin rustique tourne bien vite à la mélancolie<sup>1037</sup>. L'ordre horticole dénote avec la complexion décadente, et de cette belle fleur l'esthète ne peut tirer qu'amertume en raffinant son désespoir :

Au jardin du cabaret sur la grand'route de Hollande, mes souvenirs butinent comme des abeilles ; mais le miel qu'ils en rapportent tourne à l'amertume.<sup>1038</sup>

---

<sup>1037</sup> Il n'y a rien d'étonnant à ce que les décadents prennent à leur compte le motif romantique de l'automne, la description du paysage automnal qui permet de s'attarder sur le charme de l'éphémère coloration des feuilles avant leur chute, ou sur les pesantes atmosphères, grises et boueuses, suggère l'état d'âme des personnages : « Tout cet automne, l'agonie puissante de la nature fut l'agonie de son rêve ; et le bruissement douloureux et plaintif des hauts arbres, dont les feuilles, l'une après l'autre quittaient les branches, l'enlinceula d'une émotion navrée. Ce fut avec l'amertume d'un espoir déçu qu'elle se remémora son rêve d'amour, le beau chevalier pareil à ceux de la légende, qui, bien loin de la vie banale et triste, en dehors de l'ignorance et de la bêtise humaine, l'aurait conduite au Walhalla entrevu ; le Tristan moderne, qui l'eût aimée à cœur perdu, et dont elle eût voulu être la moderne Iseult. » (Marcel Batilliat, *op. cit.*, p. 61). Jean Lorrain consacra un recueil entier aux impressions spleenitiques d'automne : Jean Lorrain, *Âmes d'automne, nouvelles*, Châteney-Malabry, Alteredit, coll. « Les auteurs français 1900 », 2002 [Charpentier et Fasquelle, 1898].

<sup>1038</sup> Georges Eekhoud, *op. cit.*, p. 19.

## 2. La fleur antiphysique (champ chromatique)

« A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,  
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :  
A, noir corset velu des mouches éclatantes  
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; E, candeur des vapeurs et des tentes,  
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;  
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles  
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,  
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides  
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, Suprême Clairon plein des strideurs étranges,  
Silences traversés des Mondes et des Anges :  
– Ô l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux ! »<sup>1039</sup>

Huysmans dans son catalogue floral, envisage un principe de renversement mimétique exemplaire en considérant l'attrait, non plus des fleurs fausses imitant la nature, mais celui des fleurs véritables imitant les fleurs fausses. L'aboutissement logique de la proposition est donc qu'une fleur vraie peut imiter une fleur fausse qui imite elle-même une fleur vraie. Le parcours effectué n'est alors pas celui de la vérité à la fausseté, ni celui de la nature à l'artificiel, mais dans un degré supplémentaire, celui d'une altération des lectures essentialistes de ces principes. Partant, l'association trop évidente de la nature à la vérité et de l'artifice à la fausseté, non seulement se délite, mais encore, tend à présenter son double inversé : la vérité peut être plus artificieuse qu'on ne pense, tandis que la nature se pare, au besoin, de faussetés. Cette aberration florale renvoie logiquement aux aberrations sexuelles qui irriguent *A Rebours*, affirmant le projet d'une écriture antiphysique<sup>1040</sup>. C'est particulièrement le cas à travers la figure de l'inverti, c'est à dire celui dont la sensibilité sexuelle est contraire à son sexe, qui renverse les données naturelles, sans cesser pourtant d'y appartenir. Cependant l'*antiphysis*, pensée de l'inversion et du *retournement*, décrit encore

---

<sup>1039</sup> Steve Murphy (éd.), Arthur Rimbaud, « Voyelles », *Œuvres complètes I, Poésie*, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 1999, p. 580.

<sup>1040</sup> Le terme antiphysique nous intéresse de par son amphibologie. Il s'emploie à la fois dans un sens restreint, évoquant explicitement l'inversion sexuelle, à travers les expressions de « vice antiphysique » ou de « passions antiphysiques », et dans un sens large que le site du Centre National des Recherches Textuelles et Lexicales (<http://www.cnrtl.fr/>) résume en ces termes : « Qui rejette la nature en tant que réalité physique apte à éveiller la sensibilité ou les sentiments esthétiques de l'homme ».

trop imparfaitement l'opération entamée par l'écrivain. Françoise Gaillard, dans un article déjà ancien mais dont les outils conceptuels nous semblent très justes, nomme *pseudophysis* ce moment de l'altération, du *détournement*<sup>1041</sup>. L'*antiphysis* et la *pseudophysis* sont les deux temps constitutifs d'une franche opposition à la pensée bourgeoise de la nature<sup>1042</sup> : il s'agit, dans une opposition de valeur, de lui substituer un regard aristocratique. Cette compréhension de la nature, qui ne serait pas bourgeoise, passe au prisme d'une acuité esthétique permettant la lecture de ses manifestations exceptionnelles, de ses aberrations. Dès lors, rien d'étonnant à ce que l'inversion soit explorée comme un comportement aristocratique esthétiquement valorisable. Cependant, le comportement ne tient que de l'*antiphysis*, la *pseudophysis*, ce grand mouvement de *détournement*, de dénormalisation, cette *dissémination* trans-sexuelle, n'advient qu'avec la rencontre de miss Urania (à l'étymologie marquée) :

Cette transgression purement intellectuelle, puisqu'aussi bien pour être solidement bâtie miss Urania n'en reste pas moins une femme, est dans le domaine de l'érotisme l'exact équivalent de sa prédilection pour les fleurs naturelles imitant les fausses.<sup>1043</sup>

Les attentes de des Esseintes sont en effet déçues, puisque l'opération mentale de renversement qu'il exerce sur sa sensibilité sexuelle<sup>1044</sup> n'obtient pas l'effet symétrique escompté chez miss Urania : « la transmutation des idées masculines dans son corps de femme n'existait pas. »<sup>1045</sup>. L'acrobate est bel et bien une femme (fleur vraie, naturelle, malgré l'apparence de fausseté) imitant les androgynes (fleur fausse, imitation des fleurs naturelles). La constante surenchère dans la recherche érotique de des Esseintes est en adéquation avec la téléologie mégalomane qu'il s'impose. La construction d'une réalité factice, surface de signes vouée à remplacer avantageusement la réalité elle-même, n'est finalement pas un espace vivable, phénomène que l'ironie mordante de Huysmans ne cessera

---

<sup>1041</sup> Cf. Françoise Gaillard, « De l'antiphysis à la pseudo-physis : l'exemple d'À Rebours », *Romantisme*, t. 10, 1980, p. 74 *sqq.*

<sup>1042</sup> « Le culte de l'antinature est donc l'attitude, plus magique que réaliste, de ceux qui, ayant confusément perçu que tout le mal dont la société leur paraît atteinte venait de l'indifférenciation (toute théorique) et de l'égalitarisme (abstrait) que le recours au concept de « Nature » a servi à fonder en vérité des régimes démocratiques, s'en éloignent et cherchent dans l'artifice une contre valeur distinctive. » (*ibid.*, p. 70).

<sup>1043</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>1044</sup> « Alors, de même qu'un robuste gaillard s'éprend d'une fille grêle, cette clownesse doit aimer, par tendance, une créature faible, ployée, pareille à moi, sans souffle, se dit des Esseintes ; à se regarder, à laisser agir l'esprit de comparaison, il en vint à éprouver, de son côté, l'impression que lui-même se féminisait, et il envia décidément la possession de cette femme, aspirant ainsi qu'une fillette chlorotique, après le grossier Hercule dont les bras la peuvent broyer dans une étreinte. » (Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, *op. cit.*, p. 103-104).

<sup>1045</sup> *Ibid.*, p. 104.

de démontrer, supposant une double lecture qui désamorce le sérieux de l'entreprise en même temps qu'elle l'expose :

Le personnage, et tout le texte qui l'anime, se tient toujours aux confins de la parodie de soi-même - si l'on peut risquer une pareille formule -, la parodie étant dans *À rebours* conçue à l'image de certaines « fleurs naturelles imitant des fleurs fausses », comme une indécidable distinction.<sup>1046</sup>

Quoi qu'il en soit, le rapport complexe entre naturel et artificiel se discute à même la plante qui déploie structurellement nombre de directions d'analyses. La maxime fondamentale de ce bréviaire de la Décadence que représente *A Rebours*, – « Après les fleurs factices singeant les véritables fleurs, il voulait des fleurs naturelles imitant les fleurs fausses » – est une perversion de la *mimésis* à partir de laquelle la symbolique florale est revisitée. Au-delà du *topos* de la femme-fleur, les écrits fin-de-siècle établissent avec une certaine constance des rapprochements entre les fleurs et l'homosexualité. Le réseau floral est utilisé comme moyen subreptice de donner voie à l'expression d'un homoérotisme d'au moins quatre manières :

- 1/ Par simple analogie : les espèces sont sélectionnées pour la fausseté de leur apparence (couleurs, formes, matières) jouant alors comme indicateur d'antiphysisme.
- 2/ Par métonymie : les espèces sont sélectionnées pour leurs formes rappelant les organes génitaux ou l'anus. Dans un jeu de changement d'échelle, l'homosexuel s'apparente à une fleur dont la forme le sexualise tout entier.
- 3/ Par symbolisme : les espèces sont sélectionnées pour leur rareté, leur aristocratie, renvoyant à l'idée de comportement sexuel marginal, et pour cette raison, valorisable.
- 4/ Par l'intermédiaire de l'étymologie qui permet de crypter, par à travers divers éléments d'érudition, la compréhension de ce qui est réellement écrit.

Nous insisterons dans les lignes qui suivent sur la construction d'un champ chromatique, médiatisé par les fleurs, destiné à connoter les amours homosexuelles.

---

<sup>1046</sup> Sylvie Thorel-Cailleteau, « Décadence - inanité sonore », dans Thorel-Cailleteau, Sylvie (dir.), *Dieu, la chair et les livres : Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2000, p. 20.



## 2.1 — La fleur-hapax comme code homosexuel et décadent (O bleu)

— Blague pas. Je crois, Lionel, qu'il nous faut en amour reconquérir les couleurs...  
— De l'ultra-rouge de notre puberté à l'infra-violet de notre impuissance !...  
— Si tu veux, Lionel, — j'ai connu le rouge, l'orangé et le jaune...  
— Blanche-Marcel était rouge-brique hein ?  
— Si tu veux...  
— Et ta petite Jeanne, jaune clair, d'un bel ocre, s'pas ?  
— Si tu veux. Lionel, il faut reconquérir ces couleurs,  
— une à une — et l'on souffre je crois, si l'on cherche du bleu et du mauve, lorsque l'on devrait se teinter l'âme au carmin... J'en suis au bleu, Lionel, à mon premier bonheur bleu...<sup>1047</sup>

La coloration surprenante des fleurs, indique une prédisposition aux raffinements et aux désirs qui seraient, d'une manière ou d'une autre, fruit d'une perversion des données naturelles. Les colorations sont en effet obtenues par hybridation, pratique qui débuta au début du siècle, et certains auteurs soulignent les accents mégalomaniacs de cette intervention artificielle :

Arriver à modifier l'aspect d'une fleur, en soi c'est insignifiant, si l'on veut ; mais pour peu qu'on y réfléchisse, cela devient énorme. N'est-ce pas enfreindre ou dévier les lois profondes, essentielles peut-être, en tout cas séculaires ? N'est-ce pas dépasser des bornes trop facilement acceptées, n'est-ce pas mêler directement notre éphémère volonté à celles des forces éternelles ?<sup>1048</sup>

La fabrication de ces raretés, fruit du perfectionnement des techniques botaniques, permettrait, au moins fantasmatiquement, de défier les lois immuables de la nature. C'est donc très logiquement que les fleurs aux colorations inhabituelles deviennent des emblèmes pour les esthètes qui entendent valoriser les artifices originaux de leurs comportements. Les poètes fin-de-siècle, depuis Paul Reboux et ses sages *Iris noirs* jusqu'à la préciosité de Robert de Montesquiou et ses *Hortensias bleus*, affichent la couleur unique de leurs émotions d'artistes :

L'unique obtient de moi des piétés de carmes ;

---

<sup>1047</sup> Jean de Tinan, *Penses-tu réussir ! ou les diverses amours de mon ami Raoul de Vallonges* [1897] dans *Œuvres de Jean de Tinan*, t. 1, Paris, Mercure de France, 1926, p. 317.

<sup>1048</sup> Maurice Maeterlinck, « Chrysanthèmes » dans *Le double jardin*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1904, p. 201.

La bleue exquisité des flammes de l'iris  
A, de mes yeux émus, fait sourdre une larme  
Que la rose envia, qui n'eut que mon souris.<sup>1049</sup>

À cette couleur étrange – que renforce encore le hiatus, « La bleue exquisité » –, correspond le sentiment inattendu d'une « larme » au contenu plus enviable que le « souris » adressé aux roses, mais la recherche d'un moment d'hapax<sup>1050</sup> trouve sa meilleure incarnation à travers l'usage de divers néologismes. Montesquiou est coutumier du phénomène, utilisant l'adjectivisation d'un nom – le terme « Hortensiées » est utilisé pour un titre de section du recueil –, inventant l'existence d'un dieu à travers un nom propre inédit – « Hortus est nébuleux, / Près de Pan qui s'éploie. »<sup>1051</sup> – ou encore recourant au latinisme – « J'aime à voir pulluler la blonde puellule »<sup>1052</sup>. Montesquiou utilise donc l'hapax comme une stratégie rhétorique palliant aux insuffisances de la nomination en outrepassant les règles langagières. Un autre hapax, célèbre celui-ci, est utilisé par Stéphane Mallarmé qui, selon ses dires, inventa le « ptyx » pour le besoin d'une rime masculine : « Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx / Aboli bibelot d'inanité sonore, »<sup>1053</sup>. La « puellule » et le « ptyx » sont des termes inédits convoquées pour la richesse de leur sonorité capable d'aiguiller le lecteur à la recherche d'un sens possible mais non clairement établi, capable d'évoquer plutôt que signifier. Mais tandis que Montesquiou minimise doublement l'effet d'hapax par une note explicative et par une base étymologique, le défi Mallarméen s'élabore à partir du projet symboliste. Le symbolisme vise à donner une forme sensible à l'Idée sans en épuiser la matière par la nomination ; il s'agit d'invalider la pensée selon laquelle le réel pourrait se

---

<sup>1049</sup> Robert de Montesquiou, « Ordinaire. Pointe sèche », *Les Hortensias bleus*, Paris, Georges Richard, 1906 [Charpentier & Fasquelle, 1896], p. 6.

<sup>1050</sup> La reprise de la notion d'hapax comme phénomène existentiel et non plus seulement langagier est introduite par Vladimir Jankélévitch : « [...] toute vraie occasion est un *hapax*, c'est-à-dire qu'elle ne comporte ni précédent, ni réédition, ni avant-goût ni arrière-goût ; elle ne s'annonce pas par des signes précurseurs et ne connaît pas de « seconde fois » : on ne peut donc ni s'y préparer à l'avance ni après coup la rattraper, ni la prévoir d'après ses prodromes ni faire resservir ensuite les leçons d'une première expérience... » (*Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1980 [1957], p. 126).

<sup>1051</sup> Robert de Montesquiou, « Portenta », *op. cit.*, p. 16, v. 7-8. Qu'il en ait eu ou non connaissance, le patronyme tombant sous la plume de Montesquiou était déjà présent chez Octave Mirbeau qui en fit le personnage clownesque d'un conte parodique intitulé « Le concombre fugitif » publié dans *Le Journal* du 16 septembre 1894. Cf. Evaghelia Stead, *Le Monstre, le Singe et le Fœtus: Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004, p. 263.

<sup>1052</sup> « Square », *ibid.*, p. 63, v. 1. Mesurant le risque de n'être pas compris Montesquiou précise en note à propos du terme « puellule » : « J'ai transposé du latin ce mot qui me semble offrir un gracieux synonyme de *fillette* ».

<sup>1053</sup> Stéphane Mallarmé, *Poésies*, « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx... » dans *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1945, p. 68. La naissance fortuite de ce « ptyx » étrange est explicitée dans une lettre du 3 mai 1868 adressée à Lefébure : « [...] Enfin, comme il se pourrait toutefois que rythmé par le hamac, et inspiré par le laurier, je fisse un sonnet, et que je n'ai que trois rimes en *-ix*, concertez-vous pour m'envoyer le sens réel du mot ptyx : on m'assure qu'il n'existe dans aucune langue, ce que je préférerais de beaucoup à fin de me donner le charme de le créer par la magie de la rime. » (*ibid.*, p. 1488).

décrire en termes clairs. Dans sa réponse à l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, Mallarmé définit partiellement le symbole :

*Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.*<sup>1054</sup>

Le « ptyx » est un symbole vide qui, bien que déchargé de toute dénotation (« aboli bibelot d'inanité sonore ») amorce le mystérieux effet poétique auquel il était dévolu. L'enjeu est finalement de définir une communication poétique engagée dans la capacité connotative du langage, distincte en cela du caractère strictement informatif de la parole. Il s'agit d'extraire une forme d'essentialité langagière des concepts communs, ainsi du mot « fleur » qui, poétiquement proféré serait rendu à sa pure musicalité, exigible en dehors de toute connaissance concrète relative aux fleurs :

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.<sup>1055</sup>

Partant, tout terme pourrait, en puissance, être investi de cette valeur symbolique qui le tire vers l'hapax. Mais revenant aux néologismes de Montesquiou, en fait et place d'une éventuelle charge symbolique, se substitue un vague effet de surprise destiné à redoubler le principe étrange, posé dès le titre, d'un hortensia bleu. Malgré l'exhibition un peu voyante d'un procédé rhétorique qui pourrait être jugé artificiel, la démarche du poète est révélatrice de l'attitude décadente ; il s'agit de cultiver le « paradoxe bleu d'un fol hortensia »<sup>1056</sup>.

Le poète agit à la fois en esthète et en barbare, la sensibilité décadente entraîne à l'union des contraires, non sans une certaine acuité psychologique : la recherche de raffinement n'exclut pas une forme de brutalité dans l'intervention sur le langage. Mais le résultat de cette intervention, participant de l'expérimental, est incertain : la stérilité est une menace. Chez

---

<sup>1054</sup> Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, p. 60.

<sup>1055</sup> Stéphane Mallarmé, avant-dire au *Traité du Verbe* de René Ghil (Paris, Giraud, 1886) dans *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 857.

<sup>1056</sup> Expression de Jean Lorrain à propos de Montesquiou, « Propos d'opium », *Le vice errant*, Paris, Albin Michel, 1926 [Ollendorff, 1902], p. 12.

Montesquiou, l'éloge des qualités uniques de l'hortensia bleu<sup>1057</sup> n'est pas sans ambiguïté dans la mesure où il souligne le caractère mortifère et non reproductible de ces qualités mêmes :

Des hortensias bleus dont la lumière est feue  
Faisant honte à l'abeille et peur aux passereaux,  
Et n'attirant, autour du front de ses héros,  
Que des chauves-souris tout du long d'une lieue<sup>1058</sup>

Comme par une loi de compensation, la beauté fabriquée de ces fleurs (et de ces vers) en réduit la vivacité. Qu'il s'agisse de manipulations horticoles ou de création littéraire, les incartades au processus de développement naturel produisent des monstres stériles. Mais la vision défendue dans ce quatrain par Montesquiou, d'une plante devenue honteusement inféconde, ne doit pas oblitérer l'apparition formidable d'une beauté inattendue sous la forme d'un animal fétiche, la chauve-souris, autrement surprenante que les abeilles et autres passereaux, instruments obsolètes d'un lyrisme usé<sup>1059</sup>. Le bénéfice d'une telle dénaturaison est alors d'extraire et révéler le potentiel créateur d'une forme de la Beauté contraire aux goûts habituels en suivant à la lettre le précepte Baudelairien: « Ce qu'il y a d'enivrant dans le mauvais goût, c'est le plaisir aristocratique de déplaire »<sup>1060</sup>. Ajoutons que la beauté paradoxale du geste destructeur, contraire à l'ambition d'une création pondérée qui participerait d'une communauté de goût, trouve sa plénitude dès lors que l'objet créé est non seulement stérile, mais également voué à disparaître. Le plaisir aristocratique décrit par Baudelaire est encore raffiné par le décadent dont les monstres éphémères interfèrent avec le cycle naturel de la vie et de la mort. La rareté, obtenue d'une manipulation horticole, quand bien même il y aurait le tribut de la mort de la plante à payer, le fait exulter. Un exemple de cette démarche est à relever dans *Les hors nature* de Rachilde, roman mêlant la question de l'homosexualité à celle de l'inceste au début duquel Jacques Reutler de Fertzen, pour satisfaire aux caprices d'esthètes de son jeune frère, conçoit artificiellement un muguet rose qui n'existe pas à l'état naturel :

---

<sup>1057</sup> Hasard anecdotique ou choix conscient : il faut noter que l'hortensia bleu pousse sur un sol acide.

<sup>1058</sup> Robert de Montesquiou, « Avis », *op. cit.*, p. 15.

<sup>1059</sup> On remarquera cependant que, dans ce contexte au moins, Montesquiou, lorsqu'il évoque la chauve-souris, ne fait que prolonger les effets d'incongruités esthétiques systématisées par Charles Baudelaire. Dans les *Fleurs du Mal*, le second quatrain de *Spleen LXXVIII* évoque l'espoir aveugle comme une chauve-souris : « Quand la terre est changée en un cachot humide, / Où l'Espérance, comme une chauve-souris, / S'en va battant les murs de son aile timide / Et se cognant la tête à des plafonds pourris ; » (Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1975, p. 75).

<sup>1060</sup> Charles Baudelaire, *Fusées*, XII dans *Œuvres Complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1975, p. 661.

Et découvrant ce qu'il portait, il lui montra un brin de muguet dont les clochettes tremblotantes étaient, par miracle, d'un rose idéalement tendre. Eric poussa un véritable miaulement de joie, sauta sur la fleur :

— Où l'as-tu trouvée ? Jorgon disait que ça n'existait pas.

— Je ne l'ai pas trouvée, je l'ai créée, si je puis me permettre cette expression ambitieuse. Mais l'air chaud, la lumière... Enfin, pourvu que cela dure une heure, c'est sans doute, tout ce que tu demandes.

— Reutler, tu es un dieu.

— Merci bien. Étant dieu, j'empêcherais, d'abord, les hommes de changer la couleur de mes plantes.<sup>1061</sup>

La période de floraison du muguet est encore abrégée par l'opération mystérieuse qu'on lui a fait subir jusqu'à devenir un plaisir d'une heure. Mais cette brièveté est une valeur ajoutée à ce cadeau de Jacques Reutler, dieu attentionné. Le muguet convoque un certain folklore de l'attention et du don. La légende raconte qu'Apollon créa la fleur pour en couvrir le sol et protéger ainsi les pieds délicats des neuf Muses. Une anecdote, non vérifiée, rappelle le présent de Louis de Girard qui offrit un brin de muguet de son jardin à Charles IX, lequel distribuera par la suite le muguet du 1<sup>er</sup> mai comme porte-bonheur. Il est fort probable que le muguet ait été consciemment choisi par Rachilde dans une intention symbolique. Paul de Ferten, le jeune frère de Reutler se fera ensuite un devoir d'accrocher le brin délicat à sa boutonnière, arborant fièrement la marque d'une distinction dont Reutler décrira le caractère étrange quelques pages plus loin :

Alors, j'ai désiré l'élever pour en faire un homme, non selon mes lois ou celles des autres, mais selon les lois de la propre nature de cet homme, pour en faire *un poète*. J'ai rêvé, en son nom, des choses grandes, et, du fatras de cette cervelle, minuscule résumé d'une période de fermentation, que les sots appellent période de décadences, j'ai rêvé de voir surgir les merveilleuses fleurs du Verbe. Les uns sont au monde pour donner des fruits, les autres pour secouer de ces petites choses éblouissantes et éphémères dont l'odeur est souvent un poison. Cependant, certains cerveaux, plus brumeux, ont besoin de ces poisons pour supporter une vie monotone. Tu aurais été leur médecin... ou leur bourreau, comme il te plaira.<sup>1062</sup>

Le décadent est poétiquement lié aux fleurs, à la beauté stérile plutôt qu'à la fertilité de l'acte qui porte ses fruits. Rachilde révèle l'ambivalence du champ d'action décadent, curatif ou corrupteur (médecin ou bourreau) mais toujours raffiné. Paul de Ferten porte la marque de cette distinction poétique double : il est à la fois distingué, parfois jusqu'au snobisme<sup>1063</sup>, et

---

<sup>1061</sup> Rachilde, *Les Hors nature*, Paris, Mercure de France, 1917 [1897], p. 8-9.

<sup>1062</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>1063</sup> « [...] Paul s'empara d'un flacon que lui tendait son valet de chambre et, comme s'il accomplissait un rite, il en versa le contenu autour de lui, traçant un cercle parfait et ayant bien soin qu'aucune goutte de l'essence ne rejaillit sur ses vêtements. — [...] Tu m'avoueras que rien n'est plus vulgaire qu'un homme qui se parfume

distinct, différent du commun, en vertu de sa sensibilité sexuelle. Paul de Fertzen respecte à la fois l'étiquette, exigence mondaine, et le code homosexuel, contrainte de paria<sup>1064</sup>. Nous pourrions le considérer comme la « fleur des pois » des salons en vue, suivant l'expression en usage dans la comédie satirique éponyme<sup>1065</sup> d'Édouard Bourdet, jouée pour la première fois en octobre 1932 à la Michaudière. Comme le signale Martin Pénet, « Dans cette pièce, l'expression « la fleur de pois », qui depuis le Second Empire qualifie les ultra-snob ou encore le gratin, désigne par glissement les homosexuels et entre pour quelques années dans le langage courant. Bourdet entérine le fait que, chez les mondains, être ou jouer à l'homosexuel permet de présenter une image plus raffinée. »<sup>1066</sup>. Aux yeux du néophyte ce brin de muguet à la boutonnière de Paul de Fertzen n'est pas un indicateur si transparent de son homosexualité, il pourrait tout aussi bien être lu comme la marque d'un snobisme, sans doute irritant, mais guère choquant. La possibilité d'une lecture à double entente, équivoque, est l'occasion d'une provocation dangereuse.

L'exemple bien connu de l'œillet<sup>1067</sup> vert porté de manière ostentatoire à la boutonnière d'Oscar lors de la première de *L'Éventail de Lady Windermere* le 22 février 1892, n'est pas à considérer comme un élément biographique anecdotique, mais comme le moment de cristallisation d'un symbole de reconnaissance. En 1894, Robert Hichens (1864-1950)

---

*directement*. Moi, je respire l'odeur en question et la fait respirer à mes habits. Cela suffit pour que certaines délicates fragrances s'attachent à ma personne sans incommoder mes voisins. Seulement, cette méthode en dépense pas mal. » (*Ibid.*, p. 11). La recherche des raffinements délicats glisse imperceptiblement dans l'impalpable, le parfum n'est bientôt plus qu'imaginaire... Cet extrait paraît particulièrement intéressant par sa manière de créer l'écart (« *directement* ») entre un rituel élaboré pour se parfumer et la relative inefficacité qu'on peut supposer au procédé.

<sup>1064</sup> La disgrâce du héros est cependant active sur plusieurs plans. Les Fertzen sont nés de l'alliance contre-nature entre une française et un soldat allemand (dans le contexte de la guerre de 1870) ; le manquement patriotique marque une décadence de la lignée qui induit (bien que les liens ne soient pas explicitement clarifiés) des conséquences physiologiques et psychologiques chez les personnages. La sensibilité sexuelle de Paul de Fertzen est caractérisée par la cruauté et l'inconséquence dont l'homosexualité ne constitue peut-être qu'une variété de comportement. Bien que Rachilde dénie à plusieurs reprises la pertinence d'une lecture décadente de la société, elle présente des êtres exemplairement fin-de-race, et la relation homosexuelle, par essence infertile, permet d'illustrer la recherche d'une clôture. Ce qui n'est pas reproductible, destiné à mourir, est également chargé d'une intensité particulière : ainsi du muguet rose. La scène se reproduit en écho lorsque les personnages aperçoivent un edelweiss peu accessible lors d'une promenade. Reutler envisage alors l'issue tragique : « Tout souriant, il songea qu'un geste suffirait à précipiter cette créature trop divinisée, dont il portait le culte comme une lourde croix. Un geste, un simple geste, une légère poussée vers les abîmes. Le corps disparaîtrait, laissant un souvenir pervers, si charmant ! Une issue normale en tous les cas. Il s'attendait bien à ce que le jeune homme lui demandât cette fleur, parce que cela c'était très : *héroïne de roman*. » (*Ibid.*, p. 199).

<sup>1065</sup> Édouard Bourdet, *La Fleur de pois*, Paris, Stock, 1933.

<sup>1066</sup> Martin Pénet, « L'expression homosexuelle dans les chansons françaises de l'entre-deux guerres, entre dérision et ambiguïté », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Paris, Belin, 2006, n°53/4, p. 114-115.

<sup>1067</sup> Œillet également présent dans le premier vers de ce fameux « Sonnet du Trou du Cul » : « Obscur et froncé comme un œillet violet » dans Paul Verlaine, *Hombres*, Béziers, H&O, 2005 [1903 ou 1904], p. 103. Steve Murphy note que « Le potentiel « pédérastique » du poème est activé par le premier vers [...] », *ibid.*, p. 125-126.

publiera anonymement un roman intitulé *The Green Carnation*<sup>1068</sup>, mettant satiriquement en scène Oscar Wilde et Lord Alfred Douglas, dont le succès assurera durablement la symbolique de la fleur. On trouve encore trace de cet usage dans *Le monsieur aux chrysanthèmes*, pièce d'Armory représentée pour la première fois en 1908. L'auteur souligne, à deux reprises, l'importance d'un code couleur<sup>1069</sup> sans pourtant en expliciter le fonctionnement :

Saint-Loup : Son humeur d'aujourd'hui exige sans doute une société nombreuse et... variée. Du reste, nous verrons cela tout de suite à l'indice.

Marthe : Quel indice ?

Saint-Loup : Eh ! bien, mais sa fleur !

Tourny, *feignant d'être choqué* : Qu'est-ce que vous dites ?

Saint-Loup, *bas à Marthe* : Quelle que soit la couleur, allez-y.<sup>1070</sup>

Puis

Romagne, *avec effort* : Nous le dérangeons ?

Edgard : Non... Non... Il n'est pas disposé à recevoir avant, voilà tout...

Marthe, *à part, interrogative* : Chrysanthèmes mauves ? (*haut*) Votre maître n'est pas souffrant ?<sup>1071</sup>

Ces extraits montrent le décalage entre le signe et son interprétation erronée, procédé qui fait tout l'intérêt de cette pièce dans laquelle l'homosexualité du personnage de Gill Norvège (dans lequel les contemporains ont reconnu, ou cru reconnaître, Jean Lorrain), principal ressort de l'intrigue, sera systématiquement tue. L'impossible révélation entraîne, symptomatiquement, la multiplication des allusions discrètes destinées aux seuls initiés, et qui

---

<sup>1068</sup> Robert Hichens, *The Green Carnation*, London, William Heinemann, 1894.

<sup>1069</sup> Patrick Cardon dans son ouvrage sur les *Archives d'anthropologie criminelle* commente une note d'Albert Moll (dont nous ne sommes pas parvenu à localiser la référence) indiquant l'existence de ce code couleur : « Avant l'affaire Oscar Wilde qui révéla le code, on portait beaucoup l'œillet vert. Mais une autre couleur de cette même fleur indiquait d'autres sous-dispositions à Londres, comme à Paris et à Berlin : œillet rouge : je suis libre, je cherche une relation ; œillet blanc : je suis promis. » (*Discours littéraires et scientifiques fin-de-siècle. Autour de Marc-André Raffalovich*, Paris, Orizons, coll. « Homosexualités », 2008, p. 144). On peut mentionner la persistance de ces codes dans les milieux homosexuels de San Francisco des années 1970, à travers la présence d'un mouchoir dans la poche arrière du pantalon Cf. George Chauncey, *Gay New York (1890-1940)*, Paris, Fayard, 2003 [trad. Didier Eribon]. La couverture de *The Gay Picture Book*, ouvrage de Michael Emory, Dennis Sanders et Carl Barile (Contemporary Books, Chicago, 1978) offre un visuel intéressant de ce *dress-code*. Cette pratique est probablement ancienne, on en trouve la trace chez Jacques d'Adelswärd-Fersen en 1905 : « Regardez ces manières, je vous en prie ! D'un effeminé... Et puis, c'est authentique, il a toujours une houpette dans sa poche derrière » (Jacques d'Adelswärd-Fersen, *Messes noires. Lord Lyllian*, Montpellier, GKC, 2011 [1905], p. 118).

<sup>1070</sup> Armory, *Le Monsieur aux chrysanthèmes*, Paris, GKC, coll. « QuestionDeGenre », n° 67, 2011, p. 49. La première représentation de la pièce eu lieu le 17 juin 1908 au Palais Royal de Paris.

<sup>1071</sup> *Ibid.*, p. 75. On remarque encore une indication scénique à la scène 2 de l'acte III : « Gill Norvège très pompadé, chrysanthème jaune à la boutonnière ».

sollicitent une certaine perspicacité herméneutique<sup>1072</sup>. Cette invention d'un langage codifié permet de distinguer, non sans élitisme, l'initié du commun.

Le choix du chrysanthème peut déconcerter le lecteur lui-même : la fleur est-elle sélectionnée pour la variété de ses couleurs ? pour son caractère inodore qui la tire vers l'artificiel ? faut-il avoir à l'esprit que dès le milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle en France le chrysanthème est destiné à fleurir les tombes ou considérer au contraire les significations liées à son origine asiatique<sup>1073</sup> (elle est alors signe de prospérité et de longévité) ? Ces questions restent en suspens mais on peut toutefois observer une usure du procédé, en fait d'indice d'une extravagance mondaine, le chrysanthème à la boutonnière est devenu, en ce début du XX<sup>ème</sup> siècle, un symbole assez dérisoire. Si l'esthète mondain peut valoriser esthétiquement sa sensibilité homosexuelle, l'intégrer, en quelque sorte *a minima*, comme une des multiples facettes de son dandysme, dans un mouvement contraire l'homosexuel anonyme peut valoriser un comportement généralement honni en mimant l'attitude d'esthète. Le jeune homosexuel qui s'était confessé auprès de Zola et du docteur Lauphs<sup>1074</sup>, décrit son goût pour certaines fleurs dans un langage qui l'apparente aux personnages des fictions décadentes :

Les fleurs me plaisent infiniment, les fleurs de serres et les plantes rares, coûteuses et monstrueuses ; surtout les roses et les grandes fleurs exotiques me charment, même en peinture. J'ai une véritable aversion pour les lys et pour toutes les fleurs des champs et celles qui croissent d'elles-mêmes en liberté, sans besoin de culture.<sup>1075</sup>

## 2.2 — Nuances déviées, déviances nuancées (*U vert, rayon violet de Ses Yeux*)

L'esthète décadent et l'homosexuel ordinaire ont donc une utilisation comparable des fleurs, choisies pour leurs couleurs surprenantes. On observe une prédilection pour les coloris

---

<sup>1072</sup> Notons également la mention de la fleur à la boutonnière chez Jacques d'Adelswärd-Fersen, à propos de Percy, personnage ouvertement homosexuel : « [...] Percy que l'on rencontrait à 10 heures du soir dinant en frac chez Carlton ou chez Delmonico, l'orchidée à la boutonnière, le monocle vissé dans l'œil, pour faire comme Chamberlain, le petit arriviste, et qui, après cela, passait ses nuits à courir les bouges en compagnie de Skilde ou du pianiste Spillka – juste pour voir – comme il disait. » (*Messes noires. Lord Lyllian*, Lille, GKC, coll. « QuestionDeGenre », n°62, 2011 [Paris, Léon Vanier, 1905], p. 38-39). Par ailleurs le roman de Fersen est un roman à clef dont le personnage d'Harold Skilde désigne, sans doute possible, Oscar Wilde.

<sup>1073</sup> L'hypothèse d'un certain japonisme semble convaincante, si nous pensons à *Madame Chrysanthème : roman sur le Japon* (Paris, Calmann-Lévy, 1888) fameux roman de Pierre Loti qui fut un succès éditorial.

<sup>1074</sup> Cf. *supra* p. 144.

<sup>1075</sup> D<sup>r</sup> Lauphs (pseud. de Georges Saint-Paul), *Tares et poisons. Perversions et perversités sexuelles. Une enquête médicale sur l'inversion. Notes et documents. Le roman d'un inverti-né. Le procès Wilde. La guérison et la prophylaxie de l'inversion*, Paris, G. Carré, 1896, p. 85.



froids ou assombris rappelant les tons de la maladie ou de la putréfaction. Le vert, le noir, le violet, le rouge sombre<sup>1076</sup> se croisent dans les textes, parfois nuancés en tons pâlis de chloroses<sup>1077</sup>. Certaines couleurs utilisées sont cependant courantes dans le monde végétal, le violet par exemple, ce qui semblerait contredire le systématisme de la recherche d'artificialité. On peut notamment s'étonner de relever chez Adelswärd-Fersen deux mentions des violettes utilisées comme indices de dépravation dans un contexte homosexuel, alors même que cette fleur très commune semble à première vue peu suggestive :

Ils occupaient devant le comptoir une assez grande table où, par néronisme, ils avaient semés des violettes.<sup>1078</sup>

Vous êtes attaché au foreign-office – comme l'on dit chez nous – ripostait Lyllian en chiffonnant des violettes...<sup>1079</sup>

La violette, fleurette printanière délicatement parfumée (qui dans « le langage des fleurs » indique la timidité, la pudeur<sup>1080</sup> ou l'amour secret), est sans doute ironiquement exposée comme le contrepoint désuet des amours jugées choquantes. L'usage d'une symbolique homosexuelle de cette fleur demeure assez mystérieuse, nous la voyons pourtant réapparaître occasionnellement comme la marque révélatrice d'une telle sensibilité. Lombroso mentionne, par exemple, les tatouages de prisonniers que Lacassagne a pu observer et dont certains révèlent un amour contre-nature, inscrit à même la peau : « Quatre autres avaient les initiales de leurs amis, et, au-dessous, un cœur brûlant, une violette avec le mot : *Amitié* »<sup>1081</sup> En l'absence de détails sur cette question nous pouvons supposer que Fersen s'intéresse davantage à la couleur qu'à la fleur elle-même et qu'il est sensible à la morbidesse qui s'en dégage. Max Nordau, dans l'analyse de la dégénérescence souvent outrée qu'il propose, croit déterminer que la prédominance de cette couleur dans les tableaux de certains peintres indique une défaillance de leur constitution physique et psychique :

---

<sup>1076</sup> Didier Eribon consacre quelques pages à cette couleur dans une étude d'Oscar Wilde autour du motif de la grenade. Cf. « Les grenades d'Oscar Wilde. Une étude en rouge et vert. » dans *Hérésies. Essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Fayard, 2003, p. 159-168.

<sup>1077</sup> Le terme désigne aussi bien la décoloration des végétaux due à un manque de chlorophylle que la décoloration de l'épiderme ou des muqueuses humaines qui virent au blanc-verdâtre.

<sup>1078</sup> Jacques d'Adelswärd-Fersen, *op. cit.*, p. 105.

<sup>1079</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>1080</sup> Jean Richepin conte l'histoire de Lucius Valérius, jeune poète prodige surnommé Pudens : « [...] le surnom de Pudens, le Modeste, [...] sert aussi à désigner la plus suave et la moins orgueilleuse des fleurs, celle pourtant dont la couleur profonde est la couleur même réservée au triomphe, la violette. » (« La Violette » dans *Contes de la décadence romaine*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1994 [1893], p. 53).

<sup>1081</sup> Cesare Lombroso, *L'homme criminel : criminel-né, fou moral, épileptique. Étude anthropologique et médico-légale*, Paris, Félix Alcan, 1887 [1876], p. 270.

Si le rouge est dynamogène, le violet, au contraire, est inhibant et dépressif. [...] La vue de cette couleur exerce une action déprimante, et le sentiment de déplaisir qu'elle éveille répond à l'abattement d'une âme en deuil. Il est compréhensible que des hystériques et des neurasthéniques peignants [*sic*] auront une tendance à répandre en quelque sorte sur leurs tableaux une couleur répondant à leur état de fatigue et d'épuisement.<sup>1082</sup>

Pour le lecteur, la couleur violette joue comme l'indicateur paradoxal d'un contenu pervers intégré à des formes esthétiques plaisantes. Raconter les messes noires de l'âme humaine, ce n'est pas encore avouer ses propres ambiguïtés. Mais n'est-ce pas déjà jouer, dans un travail d'approche asymptotique, de ce plaisir particulier consistant à exprimer et faire ressentir esthétiquement ce que nous supposons et que nous ne voudrions pas entendre ? Aussi caricaturale qu'elle soit, la lecture de Max Nordau est peut-être plus intuitive qu'il n'y paraît : il n'est pas improbable qu'un peintre ou qu'un écrivain teigne volontairement son travail de ce déplaisir endeuillé, cherchant une esthétique du sublime dans les nuances de sentiments inusités. En revanche, il postule à tort qu'une imprégnation directe puisse avoir lieu entre le lecteur et sa lecture. En vertu des lois fictionnelles les plus élémentaires, et sauf bovarysme pathologique, on sait que lire le récit d'un meurtre ne fabrique pas un meurtrier.

Peu de contenu symbolique à l'utilisation de la fleur de violette, disions-nous, et nous risquerons pourtant une autre hypothèse. On peut supposer que par capture de code Fersen réinvestit une symbolique lesbienne pour signifier analogiquement l'homosexualité masculine. La violette est associée au lesbianisme par le biais de plusieurs éléments relevant de la culture littéraire. La fameuse Sappho est plusieurs fois associée aux violettes. Anacréon décrit la poétesse couronnée de violettes, tandis que les vers d'Alcée rapportés par Renée Vivien évoquent une « Tisseuse de violettes, chaste Psappha au sourire de miel »<sup>1083</sup>. Le nom de Renée Vivien est lié aux violettes et au lesbianisme par plusieurs faits. Renée Vivien traduisit les vers de Sappho en 1903, travaillant le grec ancien avec son ami helléniste Jean Charles-Brun, s'imprégnant des vers saphiques<sup>1084</sup>, et gardera pour la postérité le surnom de « muse aux violettes »<sup>1085</sup>. Elle cultive l'amour de cette fleur qui orne son papier à lettre et ses livres, qu'elle arbore dans de nombreux portraits, et qu'elle mentionne régulièrement dans ses pages :

---

<sup>1082</sup> Max Nordau, *Dégénérescence*, t. 1, Paris, Félix Alcan, 1894 [1892], p. 53.

<sup>1083</sup> Renée Vivien, « Biographie de Psappha », *Sappho*, Paris, Alphonse Lemerre, 1903, p. VII.

<sup>1084</sup> Sur le lien entre Sappho et Renée Vivien cf. Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris, Éditions de La Martinière, 2005, p. 36-44.

<sup>1085</sup> L'expression viendrait de Camille Le Mercier d'Erm (1888-1978) qui publia chez Sansot, en 1910, un recueil intitulé *La muse aux violettes* entièrement consacré à la poétesse. Cf. Nicole G. Albert « Postérités de Renée Vivien » dans G. Albert, Nicole Rollet, Brigitte, (dir.), *Renée Vivien, une femme de lettres entre deux siècles (1877-1909)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature et genre », n° 3, 2012, p. 90.

Je place sous la protection des violettes  
Mes adorations très humblement muettes...<sup>1086</sup>

Marie-Ange Bartholomet Bessou insiste sur ce qui lie cette fleur au lesbianisme et à l'œuvre de la poétesse en décryptant sa relation à Violet Shillito (que Renée Vivien orthographiera Violette), amour de jeunesse morte en 1901. La mort prématurée de l'aimée serait en effet à l'origine du choix d'un pseudonyme, marquant définitivement l'œuvre<sup>1087</sup>.

Le violet est aux lesbiennes ce que le vert serait aux homosexuels. Comme le remarque très justement Didier Eribon à propos de *La plume, le pinceau et le poison (pen, pencil and poison : a study in green)*, un essai au sous-titre révélateur (« Une étude en vert ») publié par Oscar Wilde en 1889 et dans lequel la polysémie du vert est remarquable. L'étude en question s'intéresse à Wainwright, artiste empoisonneur implicitement apparenté à l'homosexuel par Wilde qui l'identifie comme un esthète troublant et le compare au personnage de Lucien de Rubempré, en théorisant les accointances entre art et criminalité dans l'essor d'une personnalité inédite. Didier Eribon cherchant à déterminer le sens du sous-titre rappelle alors certaines symboliques du vert en remarquant que « non seulement le vert est traditionnellement associé à la sorcellerie et aux maléfices – l'expression anglaise *poison green* atteste son lien avec l'empoisonnement –, mais, à cette connotation classique, Wilde en ajoute une autre : “Wainwright, écrit-il, avait ce curieux amour du vert, qui, chez les individus, est toujours le signe d'un tempérament artistique subtil, et, dans les nations, passe pour dénoter un relâchement voire une décadence des mœurs.”<sup>1088</sup> » Ajoutons que le vert tient un rôle particulier dans les codes pédérastiques du monde Romain. Le professeur Lacassagne, à l'article « Pédérastie » du *Dictionnaire des sciences médicales*, signale en effet que les jeunes éphèbes prostitués portaient des « vêtements de couleur verte, d'où leur nom de *galbinati* »<sup>1089</sup>. Le nom latin *galbinum* désigne un « tissu vert pâle à l'usage des femmes et des hommes efféminés » tandis que l'adjectif *galbinus* désigne « un vert pâle ou un vert jaune » et prend le sens figuré de « mou, efféminé ». Le vert concentre alors un réseau de

<sup>1086</sup> Renée Vivien, « Sous la protection des violettes », *Dans un coin de violettes*, Paris, Edward Sansot, 1910 dans Jean-Paul Goujon (dir.), *Œuvre poétique complète de Renée Vivien (1877-1909)*, Paris, Éditions Régine Desforges, 1986, p. 379.

<sup>1087</sup> Cf. Marie-Ange Bartholomet Bessou, *L'imaginaire du féminin dans l'œuvre de Renée Vivien. De mémoires en Mémoire*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Cahiers Romantiques », n° 10, 2004, p. 60 *sqq.*

<sup>1088</sup> Didier Éribon, *op. cit.*, p. 163. Pour consulter la citation d'Oscar Wilde en contexte cf. *Intentions*, Paris, Stock, 1905, p. 71.

<sup>1089</sup> Professeur Lacassagne, article « Pédérastie » dans Amédée Dechambre (dir.), *Dictionnaire des sciences médicales*, Paris, Masson, 1874-1889, 2<sup>ème</sup> série, t. 22 [1886], p. 242.

significations : il connote à la fois la criminalité (on lui associe l'homosexuel, le décadent, le prostitué, l'empoisonnement) et le raffinement d'esthète qui se signale par un certain art de la pose (ce « tempérament subtil »)<sup>1090</sup>. L'essai de Wilde opère un détachement, non sans brutalité, entre la moralité de l'artiste (garantie par les données biographiques) et les qualités de son art – « There is no essential incongruity between crime and culture<sup>1091</sup> » –, avant d'établir, dans un renversement paradoxal, que sa personnalité criminelle a pu soutenir sa personnalité d'artiste car, nous dit-on, « His crimes seems to have had an important effect upon his art. They gave a strong personality to his style, a quality that his early work certainly lacked.<sup>1092</sup> » Le vert concentre finalement les impressions contraires. Ce qui n'est qu'effleuré de cette symbolique dans l'essai d'Oscar Wilde, fait toute la ressource du roman le mieux connu de Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*.

La couleur verte est cette fois au cœur d'une intrigue, au demeurant très mince, qui ne tient que sur une donnée mystérieuse : la fiction repose entièrement sur la description d'un cas psychologique inédit, celui d'un homme dont la sensibilité artistique le conduit à la recherche obsessionnelle d'une couleur vert glauque qu'il croit trouver dans les yeux ou dans les gemmes. L'idée est apparemment anecdotique mais elle révèle une préoccupation esthétique tellement exacerbée que le lecteur comprend vite qu'il s'agit là d'une recherche sexuelle qui aurait été sublimée, ou fétichisée. Jean Lorrain utilise le dispositif du journal intime qui fragmente l'information et se prête particulièrement à la notation d'impressions, permettant de rompre avec la narration traditionnelle et d'introduire la sensation comme une donnée de premier plan. Le texte fonctionne comme un réseau de sens sans centre stable<sup>1093</sup>. Ce décentrement est double : interne d'abord, créé par un ensemble de résonnances thématiques qui nous permettent de caractériser peu à peu la nature du syndrome dont Phocas est porteur sans toutefois l'élucider, externe ensuite, puisque les références intertextuelles sont

---

<sup>1090</sup> Dans le texte qu'il consacre aux chrysanthèmes, auquel j'ai déjà fait référence, Maurice Maeterlinck relève la rareté de fleurs vertes, relevant l'exception de l'euphorbe dont il signale le caractère vénéneux : « Pourtant, grâce à quelque inadvertance de la nature, voici que la couleur la plus extraordinaire et le plus sévèrement défendue dans le monde des fleurs, la couleur que la corolle de l'euphorbe vénéneuse est à peu près la seule à porter dans la cité des ombelles, des pétales et des calices, le vert, exclusivement réservé aux feuilles esclaves et nourricières, vient de pénétrer dans l'enceinte jalousement gardée. » (Maurice Maeterlinck, « Chrysanthèmes » dans *Le double jardin*, *op. cit.*, p. 196).

<sup>1091</sup> Oscar Wilde, *Pen, Pencil and Poison : a study in green* in *The collected works of Oscar Wilde*, London, Wordsworth, 2007, p. 961. « Nulle incompatibilité n'existe entre le crime et la culture intellectuelle » (Oscar Wilde, *La plume, le pinceau et le poison* dans *Intentions*, Paris, Stock, 1905, p. 95).

<sup>1092</sup> *Ibid.*, p. 960. « Les crimes eurent un grand effet sur son art. Ils donnèrent une vigoureuse personnalité à son style qui, dans ses premiers ouvrages, en manquait certainement. » (*Ibid.*, p. 93-94).

<sup>1093</sup> On peut rapprocher ce procédé textuel de ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari conceptualisent à travers le terme de « rhizome ». Cf. Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Introduction : Rhizome », *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 9-37.

nombreuses, participant d'un élargissement constant du sens. Le roman débute sur une analepse, le personnage entre en scène « étroitement moulé dans un complet de drap vert myrte, cravaté très haut d'une soie vert pâle et comme sablée d'or »<sup>1094</sup>, remuant du bout d'une canne en jonc, à pommeau sculpté en ivoire vert, les documents posés sur la table de l'éditeur qu'il s'est choisi pour publier l'histoire qui va nous être racontée. L'éditeur aperçoit un reflet étrange qui le captive, ses yeux sont « pris à l'incendie verdâtre brusquement allumé au pli de la cravate par une énorme émeraude »<sup>1095</sup>, fugitive étrangeté qui nous indique déjà l'importance de cette pierre dans le récit. On apprendra bientôt qu'Ethal, personnage malsain et corrompu, possède « une émeraude carrée, une émeraude cabochon d'un vert assez pâle, du vert laiteux de la chrysoprase où semble luire et trembler un jus d'herbe.<sup>1096</sup> » dont il révélera la provenance en contant à Phocas le récit des déconvenues de la princesse d'Éboli. Cette princesse aux yeux verts, ayant réellement existé mais dont l'histoire est réinventée par l'auteur, aurait eu l'œil arraché par un coup de dents du cruel Philippe II. Regrettant d'avoir violenté sa proie, il aurait alors souhaité incruster une émeraude dans l'orbite de la princesse qui serait morte des suites de l'opération. La scène rappelle évidemment l'épisode de la tortue dans la carapace de laquelle des pierres sont incrustées dans *A rebours*, et qui meure sous le poids des bijoux. L'émeraude d'Ethal, renommée l'œil d'Éboli, est donc un objet d'effroi sur lequel convergent tous les mystères et toutes les attentions. Monsieur de Phocas découvrira qu'Ethal y a introduit de l'arsenic<sup>1097</sup>, ce qui rappelle cette fois le descriptif de Wainewright chez Wilde, adepte quant à lui de la strychnine (noix vomique) contenue « dans l'une des belles bagues dont il était si fier et qui faisaient si bien valoir le modelé de ses mains divines<sup>1098</sup> » ou encore la bague de Marmor de Karkoël personnage de la nouvelle de Jules Barbey d'Aurevilly « Le dessous de cartes d'une partie de Whist » :

Il tenait entre les doigts de sa main droite un petit flacon d'une substance noire et brillante, qui ressemblait à l'extrémité d'un poignard cassé, et, de ce flacon microscopique, il épanchait je ne sais quel liquide dans une bague ouverte.<sup>1099</sup>

---

<sup>1094</sup> Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 2

<sup>1095</sup> *Ibid.*, p. 3

<sup>1096</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>1097</sup> Outre l'arsenic, un autre poison apparaît régulièrement dans les pages de Jean Lorrain : l'opium. Un chapitre de *Monsieur de Phocas* décrit une soirée lors de laquelle les invités fument de l'opium, chacun ayant « sa pipette bourrée d'une pâte verdâtre » (*ibid.*, p. 191) tandis que la nouvelle intitulée *Propos d'opium* la drogue est appelée « poison vert » (Jean Lorrain, *Le vice errant*, Paris, Albin Michel, 1926 [Ollendorff, 1902], p. 8).

<sup>1098</sup> Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 87.

<sup>1099</sup> Jules Barbey d'Aurevilly, « Le dessous de cartes d'une partie de Whist », *op. cit.*, p. 161.

L'émeraude montée sur une bague au doigt d'Éthal reflète son caractère monstrueux, sa volonté de nuire, le pouvoir néfaste qu'il exerce sur son entourage, d'une manière si intense que Phocas y voit apparaître, dans une vision hallucinée ayant les apparences de la réalité, le reflet d'une victime du monstre :

Des lividités semblaient couler le long des bagues humides, telles d'innommables sueurs, et quand, dans cette armature de bijoux blêmes, je vis, après tant d'agonies, surgir la face défaite et les yeux d'épouvantes de Thomas lui-même, je me levai, dressé dans un sursaut d'horreur [...].<sup>1100</sup>

L'intrigue se clôturera sur une scène de meurtre dans laquelle le duc de Fréneuse, dans un accès de rage, écrasera la bague contre les dents d'Éthal, libérant le poison et donnant toute son envergure au complexe symbolique : son geste libère le monde du monstre mais rappelle celui de Philippe II crevant l'œil d'Éboli l'œil et l'émeraude. Le meurtre, tel un processus de bouc émissaire, pacifie l'ensemble des relations sociales. Mais la disparition d'Éthal ne se paye-t-elle pas de l'apparition d'un nouveau monstre en la personne du duc de Fréneuse devenant Monsieur de Phocas ? Une chose est certaine l'obsession des yeux verts continuera de hanter le personnage qui a définitivement perdu de vue la pureté des désirs de l'enfance.

La mer ! Les prunelles de Jean Destreux ! C'est parce que ces yeux-là avaient en eux tout ce que je désirais et que j'ai cherché depuis et que je poursuis encore, qu'ils sont demeurés dans mon souvenir. Ils ont été la première révélation d'un impossible bonheur : le bonheur de l'âme ! Ce sont les yeux de pureté de mes années d'ignorance, et ce n'est qu'après m'être dépravé et corrompu au contact des hommes, que j'ai convoité follement les yeux verts. La hantise de ces prunelles glauques est déjà une déchéance. Avec quelle fixité d'adoration effrayante j'aimais et je désirais les êtres et les choses quand j'étais enfant ! Le secret du bonheur eût été peut-être de les aimer tous sans en préférer aucun !<sup>1101</sup>

---

<sup>1100</sup> Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 391-392. Une fois encore l'influence de Barbey d'Aurevilly sur Jean Lorrain est palpable : « À un certain moment de la partie, et par le fait d'un mouvement de Mme du Trembley de Stasseville pour relever ses cartes, une des pointes du diamant qui brillait à son doigt rencontra, dans cette ombre projetée par la persienne sur la table verte, qu'elle rendait plus verte encore, un de ces chocs de rayon intersectés par la pierre [...]. » (Jules Barbey d'Aurevilly, « Le dessous de cartes d'une partie de Whist », *op. cit.*, p. 159).

<sup>1101</sup> Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 232.

### 2.3 — Ombres du mâle (*A noir, E blanc*)

« Certes, ce n'était pas la fleur bleue et rose des primes amours pour la Femme, qui levait avec ; mais une fleur noire, au calice noir, aux sépales noirs, dont l'ombre, en phallus découpé, enfumait son cerveau. »<sup>1102</sup>

Tandis que l'obsession de la collection qui anime des Esseintes le conduit à amasser les plantes les plus extraordinaires dans sa thébaïde, le duc de Fréneuse, héros de *Monsieur de Phocas*, est envahi par les fleurs sans le souhaiter véritablement. Il vit sous l'influence d'Ethal, entre attirance et répulsion, qui joue, en stratège, de son pouvoir de fascination en enserrant progressivement sa proie. L'envoi d'iris noirs est alors le moyen de prolonger emblématiquement l'action délétère :

Une main inconnue a fleuri de leurs monstrueux calices tout le rez-de-chaussée de la rue de Varenne. De l'antichambre au petit salon qui sert ici de parloir c'est, à travers l'enfilade des pièces, une inquiétante floraison de ténèbres, un jaillissement muet de larges et longs pétales de crêpe grisâtre, l'air de chauves-souris figées dans l'éclosion d'une fleur. Il y en a dans les grands vases cloisonnés du hall, il y en a dans les urnes de sèvre blanc du grand salon et dans les Satzuma de mon cabinet de travail.<sup>1103</sup>

Dépassant leur simple rôle ornemental, ces fleurs étranges modifient l'atmosphère, leur présence inquiétante endeuille la maison, et, semblables au légendaire mancenillier<sup>1104</sup> (certains textes mentionnent également l'upas) ces fleurs empoisonnent délicieusement la victime inattentive s'endormant à leur ombre. Car outre l'évident malaise qu'elles provoquent, elles envoûtent qui approche d'un peu trop près leurs mystères et le personnage avoue son goût pour les « monstrueux calices » en les décrivant comme « ces fleurs [qu'il a] aimées jadis, aux heures d'égarement et de fièvre, ces monstres [qu'il a] chantés »<sup>1105</sup>. Une telle proposition nous suggère fortement que les goûts du personnage font écho aux propres goûts de l'auteur. Ce qui nous est confirmé par le début du chapitre intégrant un poème liminaire assorti d'un commentaire : « Ces vers je les ai commis au temps de ma jeunesse, à la gloire des iris noirs (car, moi aussi, j'ai été un peu poète aux environs de ma vingtième

---

<sup>1102</sup> Jean Lombard, *op. cit.*, p. 145.

<sup>1103</sup> Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas, op. cit.*, p. 324.

<sup>1104</sup> Cf. Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 213-218.

<sup>1105</sup> Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas, op. cit.*, p. 326.

année [...] ). »<sup>1106</sup> Le regard pragmatique sur une expérience d'écriture n'est plus au service de l'économie narrative et l'on glisse imperceptiblement de la fiction vers la réalité. On sait en effet que Lorrain commença par écrire de la poésie (sa première publication en 1882, *Le Sang des dieux*<sup>1107</sup>, est un recueil de poésie), on sait également qu'il adorait l'étrangeté des lys noirs comme le rappelle Philippe Jullian<sup>1108</sup>. Son amour pour les fleurs noires est donc régulièrement relevé par les critiques qui lui furent contemporains comme un indice biographique significatif d'un tempérament :

[...] il en est des poètes comme des fleurs qui ne poussent que dans certains terrains et à certaines époques. Jean Lorrain est l'Iris Noir de notre bourbeux marécage. Il est plus aisé de lui donner une plante pour ancêtre qu'un homme.<sup>1109</sup>

Le symbole dépasse largement le contexte fictionnel pour devenir réellement signifiant, de manière presque mythique : Des Gachons assimile l'auteur et l'iris noir jusqu'à leur donner une filiation commune. Cette manière de fondre le réel à la fiction, bien qu'il s'agisse ici d'un amalgame intentionnellement satirique, ne représente qu'une infime partie de la confusion critique entre un auteur et ses personnages, assez généralisée à l'époque, et sans doute savamment entretenue par Lorrain lui-même. Partant, il est intéressant d'entrer dans ses textes par ce biais biographique pour en déterminer certains ressorts. Commençons par l'analyse du contenu de ce poème à la gloire des iris noirs.

Le premier élément qui nous frappe dans ces vers est la fascination pour l'imaginaire du mal que la couleur sombre des pétales stimule, et le plaisir, non dissimulé, que Lorrain prend à lire le même avilissement dans son âme :

Fleurs d'angoisse et de songe, un monstrueux désir  
Gonfle vos tiges d'ombre et les fait à plaisir  
Vibrantes d'un étrange et lourd ferment de vie.  
[...]  
Mon âme trouve en vous des sœurs et de complices<sup>1110</sup>

Lorrain, familier du chleuasme, entend sans doute prévenir, au moyen d'une atténuation, les éventuels jugements moraux. Il exprime pourtant un plaisir à constater la virulence de son propre mal dont il contemple la mystérieuse beauté comparable aux turgescences des fleurs.

---

<sup>1106</sup> *Ibid.*, p. 323-324.

<sup>1107</sup> Jean Lorrain, *Le Sang des dieux*, Paris, Lemerre, 1882.

<sup>1108</sup> Philippe Jullian, *Jean Lorrain ou le Satiricon 1900*, Paris, Fayard, 1974.

<sup>1109</sup> Jacques des Gachons, « Jean Lorrain », *La Revue Illustrée*, 1<sup>er</sup> juillet 1896.

<sup>1110</sup> Lorrain, Jean *Monsieur de phocas*, *op. cit.*, p. 323.



Ce sentiment est encore souligné par l'intertextualité. Une référence au *Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau, corroborée par le fait que les vers sont datés d'avril 1899 dans la fiction, année de publication du roman de Mirbeau<sup>1111</sup>, souligne la vigueur contre-nature de ce qui paraît être un vice :

Turgides floraisons d'un *jardin des supplices*,  
 Mon âme trouve en vous des sœurs et des complices  
 De son rêve obsédé d'effarantes amours !<sup>1112</sup>

Mais quelle est la nature de ces amours vicieuses ? Une version antérieure au poème publiée dans un « Pall-Mall semaine »<sup>1113</sup> signé Raitif de la Bretonne pour *L'Écho de Paris* du 30 mai 1895, met en lumière certaines intentions. Comparons les deux versions :

Version de 1895, *L'Écho de paris*.

Longs pétales de soie et **calices funèbres**,  
**Je suis, fiers iris noirs**, fervent **de vos ténèbres**.  
**Thyrses de crêpes éclos** jadis au bois dormants,  
 Vous êtes délicats, **monstrueux** et charmants.  
**Fleurs** d'ombres à la fois hautaines et subtiles,  
 La **chasteté** du mal vit en vos cœurs hostiles  
 Et vous semblez garder pour l'amour de Sigurd  
 Le val où Brunehild dort son sommeil obscur.  
 Un éternel défit jaillit de vos corolles  
 Et je vous vois, iris, fleurir en auréoles  
 Les tempes de ceux-là qui, désirant toujours,  
 Ne consentent jamais, fleurs de vierges **amours**.<sup>1114</sup>

Nous soulignons en gras les éléments communs aux deux versions.

Version de 1901, *Monsieur de Phocas*.

**Thyrses de crêpe éclos** en **calices funèbres**,  
**Je suis, fiers iris noirs**, épris **de vos ténèbres**.  
**Fleurs** d'angoisse et de songe, un **monstrueux**  
 désir  
 Gonfle vos tiges d'ombre et les fait à plaisir  
 Vibrantes d'un étrange et lourd ferment de vie.  
 Vous vivez dans la fièvre, étant inassouvie,  
 Et bien plus fortement le Mal étant en vous,  
 Que les autres iris, les **chastes** et les doux.  
 Une lente agonie étreint vos cœurs hostiles.  
 Vous êtes à la fois cruelles et subtiles,  
 O douloureuses fleurs de lune et de velours :  
 Les projets avortés, les rancunes farouches  
 Les mornes trahisons des regards et des bouches  
 Sommeillent dans la nuit de vos pétales lourds.  
 Turgides floraisons d'un jardin des supplices,  
 Mon âme trouve en vous des sœurs et des complices  
 De son rêve obsédé d'effarantes **amours** !

Lorrain choisit, d'une version à l'autre, de changer d'univers mythique, en remplaçant la référence à Brunehild (Brunehilde) et Sigurd (Sigmund) popularisée par l'opéra de Wagner,

<sup>1111</sup> L'auteur a probablement inspiré Jean Lorrain, comme le remarque Mario Praz. Cf. *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>ème</sup> siècle : le romantisme noir*, Gallimard, coll. « Tel », 1998, note 97, p. 454.

<sup>1112</sup> *Ibid.*

<sup>1113</sup> C'est le nom donné par Jean Lorrain à une série de chroniques publiées dans *Le Journal* à partir de 1895.

<sup>1114</sup> Il existe une version quasi similaire de ce poème (hormis de menus arrangements métriques, une seule variante est significative : « candides » remplace « hautaine », v.5) dédiée à la baronne Oppenheim, daté d'avril 1895 et publiée dans le *Courrier Français* du 18 mars 1911, p. 20. Le poème est accompagné d'une illustration d'Ely Joubert et est précédé d'une mention précisant « Écrit sur un éventail », objet dont l'existence est attestée. Ce genre d'objet poétique n'est pas rare à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, Evanhélia Stead consacre aux poèmes écrits sur des éventails, et notamment ceux de Mallarmé, de longs développements dans un ouvrage récent : *La chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, PUPS, 2012, p. 407 sqq.

par la référence à Mirbeau dont le roman bien connu baigne dans une atmosphère de sadisme peu commune. Ce changement indique bien la volonté de privilégier l'exploration des « effarantes amours » plutôt que celle des « vierges amours ». Bien que les deux versions affirment l'idée d'amours insatisfaites (qu'elles souffrent d'une absence de consentement ou qu'elles soient trop invraisemblables pour se réaliser), la nature de l'obsession évoquée à travers les iris noirs a bien changé depuis la chronique. Cependant, il faut remarquer que dans un cas comme dans l'autre, la production d'un poème est liée à un envoi de fleurs. La chronique mentionnait une femme :

Dans un grand vase de cristal, sur ma table, trois fleurs d'iris noir, trois iris de crêpes à cette saison introuvables<sup>1115</sup> [...] Envoi de femme, je l'avoue j'y réponds par ces vers.<sup>1116</sup>

Ce que l'auteur estimait dans la chronique (genre codifié qui exploite de nombreux éléments de réel) comme un présent estimable méritant de se fendre de quelques vers, lorsqu'il s'agissait d'une femme, est nettement déprécié dans le roman, lorsqu'il s'agit d'un homme. Le fait qu'un homme envoie des fleurs à un autre homme est un acte assez peu conventionnel et l'atmosphère trouble du poème répond de cette ambiguïté. Faut-il déduire, du changement de sexe de l'expéditeur d'une version à l'autre, que les « effarantes amours » en question seraient une périphrase pour désigner l'homosexualité ? C'est l'opinion que semble défendre Max des Renelles dans un article de 1921 lorsqu'il utilise l'expression plus précise d'« amours stériles » :

Disséquons maintenant ces iris noirs qu'il aimait tant et donnons-leur une personnalité, une âme aussi exécrationnelle soit-elle. Fleurs funèbres, qui semblent avoir été créées par l'homme, insatiable de nouveautés, ne fûtes-vous pas les révélatrices des amours stériles et n'est-ce pas vous qui envoûtèrent l'écrivain de « cheux nous » alors qu'il était en pleine puberté ?<sup>1117</sup>

Par ailleurs, ce n'est sans doute pas tout à fait un hasard si Liane de Pougny, évoquant l'envoi d'iris noirs venant de son amante Nathalie Clifford Barney, mentionne son ami Jean Lorrain :

Miss Barney m'a envoyé une douzaine d'iris noirs en boutons, contenant, fermés, tout leur mystère. A peine les eus-je [*sic*] mis dans l'eau qu'ils se sont ouverts. Elle m'écrivit :

---

<sup>1115</sup> On pourra s'étonner au passage d'une imprécision de Lorrain : la floraison des grands iris barbus, espèce donnant des fleurs noires, a lieu en mai et le passage est daté du samedi 25 mai. La fleur n'est donc pas censée être introuvable.

<sup>1116</sup> Jean Lorrain, « Pall-Mall semaine », *L'Écho de Paris*, 30 mai 1895.

<sup>1117</sup> Max des Renelles, « Jean Lorrain », *La Mouette*, n° 44, 1921.

« Voici le retour des iris noirs, à quand le tien ? » C'était une fleur d'époque à la Jean Lorrain qui les a chantés : « Je suis, fiers iris noirs, fervent de vos ténèbres.<sup>1118</sup>

Dans son travail de romancier, on s'aperçoit très vite que Jean Lorrain laisse libre court à un travail d'introspection sur sa sexualité (l'utilisation du journal intime comme principe d'écriture dans *Monsieur de Phocas* favorise cette direction). Tour à tour, il dissimule et révèle son homosexualité et il devient rapidement difficile pour le lecteur de démêler le vrai du faux. Charles Grivel analyse judicieusement certains éléments stylistiques par le biais de l'homosexualité de l'auteur :

Lorrain ou la provocation infinie de la narration. On prendra son homosexualité par le côté « esthétique » : comme une action provocatrice qui n'en finit pas (elle n'est ni apologétique, ni revendicatrice). « Perverse » au sens où elle n'entreprend pas d'accomplir, comme on s'y attendrait, sa propre glorification. L'écriture homosexuelle de Lorrain vise à la mise en spectacle sans sanction. Elle ouvre sur le doute, elle insiste sur l'équivocité, elle se donne la possibilité d'instaurer le bon suspens, elle désire *ne pas conclure*.<sup>1119</sup>

Cette « mise en spectacle » de l'homosexualité, tant dans sa vie que dans ses écrits, est bel et bien une manière de l'imposer artificiellement au monde, et Lorrain semble être par là, bien plus narcissique que revendicateur. L'iris noir est donc un parfait symbole, fleur à la fois belle et inquiétante, inspirant en héraldique la fleur de lys, fleur des rois et de la perversité<sup>1120</sup>, double impur et artificiel du lys blanc dont Maeterlinck soulignait le caractère auguste :

Cependant, dans une touffe de rayons, le grand Lys blanc, vieux seigneur des jardins, le seul prince authentique parmi toute la roture [...], le Lys immémorial dresse son sceptre antique, inviolé, auguste, qui crée autour de lui, une zone de chasteté, de silence, de lumière.<sup>1121</sup>

---

<sup>1118</sup> Liane de Pougy, *Mes cahiers bleus*, Paris, Plon, 1977, p. 151 citée par Philippe Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain : le héros fin de sexe*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 1997, p. 109. On pourra également relever dans *Maison pour dames* les fleurs offertes par Mme Mauve, lesbienne notoire, à Florise d'Ellébreuse : « [...] le garçon de l'hôtel montait à Florise d'Ellébreuse une immense gerbe de lilas blanc et d'orchidées bleues ; une carte apostillée sous enveloppe, accompagnait l'envoi ; Mme de Mauves y prenait des nouvelles de la jolie malade et implorait la faveur d'être reçue dans la journée vers les cinq heures [...]. » (Jean Lorrain, *Maison pour dames*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel », 1990 [Ollendorff, 1908], p. 97).

<sup>1119</sup> Charles Grivel, « Lorrain, l'air du faux », *Revue des Sciences humaines*, n° 203, avril-juin 1993, p. 91.

<sup>1120</sup> On sait que la fleur de lys est un symbole royal, à deux reprises dans le recueil intitulé *Modernités* Lorrain exploite ce signe afin de revaloriser discrètement le comportement homosexuel. Dans « Copailles », poème au titre suggestif, les brasseries dans lesquelles se regroupent les homosexuels sont décorées de « vitraux de lys enlumines », (*Modernités*, Paris, v.2, p. 105) tandis que quelques pages plus loin la figure de Ganymède apparaît sous les traits d'un jeune acrobate « Au maillot blanc brodé de lys incarnadins, » (« acrobate », *ibid.* p. 107, v.4)

<sup>1121</sup> Maurice Maeterlinck, « Fleurs démodées » dans *Le double jardin*, *op. cit.*, p. 219-220.

Le lys, d'où vient le terme « lillial »<sup>1122</sup>, désignant la blancheur dans ce qu'elle a de plus pur, et dénote par extension l'idée d'un état virginal, est une cible de choix pour les auteurs décadents. Huysmans lui associe le désir turgescent du satyre à partir d'une lecture de *L'après-midi d'un faune* de Mallarmé :

« Alors m'éveillerais-je, à la ferveur première,  
« Droit et seul sous un flot antique de lumière,  
« Lys ! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.

Ce vers qui avec le monosyllabe lys ! en rejet, évoquait l'image de quelque chose de rigide, d'élancé, de blanc, sur lequel appuyait encore le substantif ingénuité mis à la rime, exprimait allégoriquement, en un seul terme, la passion, l'effervescence, l'état momentané du faune vierge, affolé de rut par la vue des nymphes.<sup>1123</sup>

Le commentaire propose une interprétation nettement sexualisée qui nous semble juste mais n'épuise pas le sens de ces quelques vers : est-ce que le terme d'« ingénuité » ne permet pas justement d'interpréter cette allégorie comme le moyen de décrire le désir masculin dans ce qu'il pourrait avoir de contrasté, passion irrépressible et innocente à la fois, et non seulement le rut ? L'ingénuité du faune serait alors de demeurer lys parmi les lys. Une interprétation demeure pourtant probable, comme le sous-entend Huysmans, d'un rapport métonymique établi entre le lys et le sexe en érection dans ce qu'ils ont de « rigide, d'élancé, de blanc », qui perturbe notre vision du lys comme symbole de pureté. Mais l'atteinte ne s'arrête pas là, le lys, de par sa forme évasée caractéristique, se prête à d'autres rapprochements, allant vers une plus grande dégradation symbolique. Une courte pièce érotique du *Parnasse satyrique du XIX<sup>ème</sup> siècle* attribuée à Jules Barbey d'Aureville évoque un « Charmant enfant au cul de lys. »<sup>1124</sup> tandis qu'Henri Cantel dans *Amours et priapées*, mêle à l'envi les codes compassés de la poésie amoureuse et la gauloiserie brusque de la poésie érotique, que synthétise le système rimique (« verge » / « vierge » // « pudeur » / « profondeur ») :

Tes fesses ont l'odeur du lys, et la pudeur  
De la rose au matin, blanc jeune homme, et ma verge

---

<sup>1122</sup> Il faut remarquer à ce propos que le prénom de « Lyllian » choisi par Jacques d'Adelswärd-Fersen pour son personnage n'est évidemment pas innocent, et introduit un contraste dès le titre, *Messes noires. Lord Lyllian*.

<sup>1123</sup> Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, op. cit., p. 262.

<sup>1124</sup> Jules Barbey d'Aureville, « *Baguenauderie socratique autour du bassin du Luxembourg — à un petit garçon* », *Parnasse satyrique du XIX<sup>ème</sup> siècle. Recueil de vers piquants et gaillards*, Rome [Bruxelles], A l'enseigne des sept péchés capitaux [Poulet-Malassis], s.d. [1864], t. II, p. 33, v. 2. Citons le poème *in extenso* : « Ton beau corps me plaît plus qu'une âme / Charmant enfant au cul de lys. / Par derrière je te fais femme ; / Par devant c'est moi qui le suis ! ». Il est à noter que l'ouvrage est réédité en 1881 chez Kistemaekers avec sept pièces inédites.

Qui veut cueillir deux fois les primeurs d'un corps vierge,  
Rêve de se plonger entre leur profondeur. (v. 1-4)<sup>1125</sup>

Lorrain évoque enfin le lys à plusieurs reprises dans ses écrits poétiques. Dans la section intitulée « Les Éphèbes » publiée en 1882 dans *Le Sang des dieux* puis en 1897 dans *L'Ombre ardente*, Lorrain propose une description du pantomime Bathylle<sup>1126</sup> dansant pour les « matelots rouges de convoitise » (v. 12) qui rappelle sensiblement le mythe de Salomé. Comme elle le personnage est paré de bijoux et de fleurs, comme elle il est inquiétant – on évoque son « œil inhumain » (v. 11) – et sexuellement ambigu. Sa danse lascive introduit le motif du lys :

Et, tandis qu'il effeuille en fuyant brins à brins  
Des roses, comme un lys entr'ouvrant ses pétales,  
Sa tunique s'écarte aux rondeurs de ses reins. (v. 6-8)<sup>1127</sup>

Le registre n'est pas obscène comme c'était le cas chez Barbey d'Aurevilly ou Henri Cantel, mais le contenu métaphorique est sensiblement le même. L'impact de telles allusions homoérotiques dans un contexte éditorial sérieux produit un impact certain. La section « Les Éphèbes » insiste très nettement sur le motif de l'homosexualité masculine, les allusions y sont cependant plus sages.

Lys et homosexualité se confrontent dans « Hylas » et la référence homosexuelle est parfaitement claire : « Et ses bras nus, polis par les baisers d'Hercule, / Luisent comme deux lys au milieu des roseaux »<sup>1128</sup>. Difficile pourtant de considérer qu'il y a là de la hardiesse : dans la mythologie Hylas est l'amant d'Héraclès (Hercule). Il participe à la quête des Argonautes et, lors d'une étape en Mysie, est entraîné au fond des eaux d'une cascade par les Nymphes alors qu'il y puise de l'eau. Hercule cherchera désespérément son amant disparu dans les bois et, soupçonnant les Mysiens de l'avoir enlevé, les chargera de retrouver Hylas sous peine de représailles. Cette mention des « baisers d'Hercule » n'est donc pas véritablement subversive, on y verra une description purement factuelle. Peut-on aller jusqu'à

---

<sup>1125</sup> Henri Cantel, « L'Ephèbe », *Amours et Priapées*, Lampsaque [Bruxelles], s. é. [Poulet-Malassis], 1869, p. 21-22. Notons le choix fantaisiste du lieu d'édition, Lampsaque, cité Grecque connue pour avoir initiée le culte à Priape.

<sup>1126</sup> Le patronyme est orthographié « Bathyle » dans l'édition de *L'ombre ardente*, ce qui nous semble être une erreur d'édition puisqu'il était correctement orthographié dans *Le Sang des dieux*. Le personnage est mentionné chez Verlaine dans le poème intitulé « langueur », *cf. supra*, p. 50.

<sup>1127</sup> Jean Lorrain, « Bathyle » dans *L'ombre ardente*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1897, p. 235.

<sup>1128</sup> Jean Lorrain, *L'ombre ardente*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1897, p. 233. Le poème a été préalablement publié dans *Le Sang des dieux*, Paris, Edouard Joseph, coll. « Petites curiosité littéraires », 1920 [Lemerre, 1882], p. 129.

considérer que la matière mythique est un alibi pour parler d'homosexualité à mots couverts ? Sans doute. En détaillant davantage le mythe, il faut noter que le chagrin d'Hercule provoqué par la disparition d'Hylas interrompt pour un court instant la quête des Argonautes (la quête de la toison d'or). Lorrain signale de manière astucieuse la primauté temporaire de l'amour homosexuel sur l'épopée, puisque la toison d'or devient une particularité physique d'Hylas : « Sa toison d'or s'allume aux feux du crépuscule » (v. 9) ; la reprise du mythe est l'occasion de présenter un nouveau motif de quête. Au « crépuscule » d'une époque, la préoccupation pour les amours méconnues s'accroît jusqu'à supplanter l'intérêt collectif. Mais ce qui est certainement plus intéressant c'est de remarquer avec Roland Barthes qu'« un nom propre doit être toujours interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants »<sup>1129</sup>, et de s'apercevoir alors que le nom d' « Hylas » appelle irrésistiblement le « lys ». Bien au-delà de la simple analogie entre les bras et les lys, Hylas est fleur par essence. Aussi l'association obsessionnelle du lys et de l'homosexualité chez Lorrain est une clef de lecture : l'apparition de la fleur devient l'indice d'une ambiguïté sexuelle. L'invasion florale dans les textes correspond à un questionnement invasif, proche de l'introspection, visant à exprimer un désir homosexuel dans des formes esthétiques admissibles pour l'ensemble des lecteurs.

Si nous revenons pour conclure au chapitre de *Monsieur de Phocas* dont nous parlions quelques lignes plus haut, nous remarquerons la même tendance. La présence inquiétante des iris noirs y est contrastée par la blancheur des narcisses – « Des narcisses entêtants se mêlent à leurs calices par touffes, et c'est comme une pluie d'étoiles lumineuses et candides dans ce deuil extravagant et noir.<sup>1130</sup> » – et dans un jeu de clair-obscur les iris semblent bel et bien être le miroir d'une idée, l'idée qu'à la matière mythique, on ajoute son mythe personnel. Narcisse devant les eaux est entouré de fleurs inquiétantes.

---

<sup>1129</sup> Phrase citée par Jean-Louis Cornille, « L'œil de la Gorgone », *Littératures*, v. 25, 1977, p. 95.

<sup>1130</sup> Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 324.

## CHAPITRE III — NARCISSE AU MIROIR : LE LANGAGE SPECULAIRE

« *Credule, quid frustra simulacra fugacia captas ?* »  
« Crédule enfant, pourquoi t'obstines-tu vainement à  
saisir une image fugitive ? »<sup>1131</sup>

La plus ancienne mention de Narcisse (*Nárkissos*) serait issue des *Diégêseis* de Conon, érudit de la période augustéenne, qui naquit au 1<sup>er</sup> siècle avant J.-C.<sup>1132</sup> et dont le récit nous est parvenu par un codex de *La Bibliothèque* de Photios. L'histoire se déroule en Béotie et raconte que Narcisse, jeune homme d'une prodigieuse beauté, refuse les avances de ses admirateurs parmi lesquels Ameinias qui poursuivra inlassablement ses tentatives de séduction. Face au refus de Narcisse qui lui signifie son indifférence en lui envoyant une épée. Ameinias éconduit s'en percera le cœur sous les fenêtres de l'amant trop orgueilleux, invoquant la vengeance amoureuse. Narcisse s'éprendra de son image dans l'eau, et reconnaissant l'amour impossible et la souffrance infligée à Ameinias se tuera à son tour. De son sang naîtrons les narcisses. Le récit, qui s'inscrit donc dans la tradition de l'*erôs paidikos*, est probablement la version la plus ancienne du mythe, mais pas la plus populaire.

Le mythe se pérennise en littérature à travers le fameux récit d'Ovide, au livre III des *Métamorphoses*. Ovide (43 av. J.-C. – 17 ou 18 apr. J.-C.) est le premier à mentionner l'enfance de Narcisse (*Narcissus*) et sa filiation. Céphise (cours d'eau prenant sa source dans les monts du Parnasse) possède par la violence la nymphe des eaux Liriopé (une rivière de Boétie) et Narcisse naîtra de cette union. Outre cette filiation, la principale nouveauté introduite par Ovide est la figure de la nymphe Écho<sup>1133</sup>, condamnée par Junon à ne pouvoir prononcer que les dernières paroles entendues car elle avait distrahit la déesse par sa faconde, permettant à Jupiter de séduire les autres nymphes. Le récit d'Écho est l'occasion pour Ovide d'exploiter un motif poétique intéressant en faisant correspondre la réflexivité vocale à la réflexivité visuelle. Lorsque Narcisse parle à son image, Écho saisit les derniers mots de ses

---

<sup>1131</sup> Ovide, *Les Métamorphoses* (livre I-V), t. I, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 83 [édition bilingue], p. 83.

<sup>1132</sup> Pour consulter ce récit de Narcisse et son commentaire cf. Maurizio Bettini, Ezio Pelitzer, *Le mythe de Narcisse*, Paris, Belin, 2010 [Giulio Einaudi, 2003], p. 52 *sqq.*

<sup>1133</sup> La nymphe Écho est surtout connue pour avoir pleuré Adonis mortellement blessé par une corne de sanglier ; le mythe d'Écho est à l'origine très éloigné de celui de Narcisse et Ovide en fait une utilisation libre.

phrases qu'elle peut répéter, lui manifestant son amour avec le peu de moyens qui sont les siens :

*Perstat et alternae deceptus imagine oucis : / « Huc coemus » ait nullique libentius umquam. / Responsura sono « coemus » rettulit Echo ; / Et uerbis fauet ipsa sui egressaque silua / Ibat, ut iniceret sperato bracchia collo.*

Il insiste et, abusé par la voix qui semble alterner avec la sienne : « Ici ! reprend-il, réunissons-nous ! » Il n'y avait pas de mot auquel Écho pût répondre avec plus de plaisir : « Unissons-nous ! » répète-t-elle et, charmée elle-même de ce qu'elle dit, elle sort de la forêt et veut jeter ses bras autour du cou tant espéré.<sup>1134</sup>

Mais repoussée par Narcisse elle se laissera dépérir jusqu'à ce que ses os deviennent de roche. Écho remplace donc Ameinias dans l'expression de l'amour repoussé. Cependant, comme c'était le cas chez Conon, Ovide dessine un Narcisse orgueilleux, ignorant systématiquement les avances amoureuses, qu'il s'agisse de jeunes femmes, de jeunes nymphes ou de jeunes hommes : « *Sic hanc, sic alias undis aut montibus ortas / Luserat hic nymphas, sic coetus ante uiriles* », « Comme cette nymphe, d'autres, nées dans les eaux ou sur les montagnes, et auparavant une foule de jeunes hommes s'étaient vus dédaignés par Narcisse »<sup>1135</sup>. L'une des victimes de son mépris encouragera la vengeance par une imprécation et la déesse Némésis (décrite par une périphrase comme « la déesse de Rhamnonte » dans le texte) punira Narcisse en le menant vers la source qui le perdra. La transmutation finale de Narcisse, enfin, est sensiblement modifiée et peut révéler des accointances avec certaines données anthropologiques ; la naissance de la fleur de narcissus rappelle le rituel de l'*aphanismos* lors duquel le corps était préparé à être brûlé sur le bûcher funéraire :

*Iamque rogam quassasque faces feretrumque parabant ; / Nusquam corpus erat ; croceum pro corpore florem / Inueniunt foliis medium cingentibus albis.*

Déjà on préparait le bûcher, les torches qu'on secoue dans les airs et la civière funèbre : le corps avait disparu ; à la place du corps on trouve une fleur couleur de safran, dont le centre est entouré de blancs pétales.<sup>1136</sup>

L'usage des réifications et des animalisations dans les *Métamorphoses* permettent de tirer un enseignement ; dans une certaine mesure, les plantes, animaux et objets du quotidien sont habités d'un récit contenant une leçon ou une révélation sur une dimension ou une autre

---

<sup>1134</sup> Ovide, *op. cit.*, p. 82.

<sup>1135</sup> *Ibid.* Le récit ovidien symbolise le passage à l'âge adulte du jeune homme qui, de *puer* devient *iuuenis*, et son lien aux jeunes hommes est intégré comme une logique de la structure érotique antique.

<sup>1136</sup> *Ibid.*, p. 86.



de l'esprit humain. Cette manière de construire le récit donne une place particulière à l'étymologie qui renforce les significations<sup>1137</sup>. Pourtant, le lien étymologique entre le personnage de Narcisse et la fleur éponyme est apparemment peu probant (nous verrons cependant dans les lignes qui suivent qu'une lecture minutieuse du mythe donne des éléments d'analyse à ce sujet) bien que nous puissions d'ores et déjà souligner le fait que l'analogie entre l'homme et la fleur réside dans la Beauté au sens où Edith Hamilton le souligne à propos des civilisations antiques : « Toutes choses, au ciel et sur la terre, étaient mystérieusement liées aux pouvoirs divins, – toutes, mais plus encore celles qui apportent la beauté »<sup>1138</sup>.

Une autre version du mythe mérite enfin d'être signalée. Il s'agit du récit inclus au livre IX de la *Description de la Grèce* de Pausanias. Pausanias (115-180) est un géographe réputé pour son rationalisme critique<sup>1139</sup> relativisant certains éléments des mythes jugés trop invraisemblables, ce qui retient toute notre attention car les récits en sont sensiblement modifiés. S'agissant de Narcisse la version de Pausanias propose un récit alternatif dans lequel le jeune homme aurait été amoureux de sa sœur jumelle. Cette sœur mourra dans son adolescence, laissant Narcisse endeuillé. Il prendra l'habitude d'aller contempler son reflet dans l'eau d'une fontaine dans lequel il reconnaîtra les traits du visage de sa sœur, dont il cherchera par ce moyen à se consoler. Pascal Quignard souligne le caractère plausible de ce récit dans lequel « le héros ne songe pas une seconde à s'admirer lui-même dans le miroir que l'eau présente à son visage »<sup>1140</sup> tandis que Paul Veyne rapporte quelques incohérences relevées par Pausanias :

La légende de Narcisse, mort d'avoir aimé son propre reflet et donnant naissance à la fleur qui porte son nom, relève « d'une totale naïveté », parce qu'il n'est pas naturel qu'un garçon déjà grand ne sache pas encore distinguer la réalité de son reflet et parce que le narcissisme existait bien avant.<sup>1141</sup>

Pausanias souligne en effet l'impossible confusion entre l'image d'un corps et le corps réel, et il rappelle une antériorité du mythe de Coré dans lequel le narcissisme est mentionné. La jeune

---

<sup>1137</sup> À ce titre le mythe d'Arachné est probant : « Arachné » la tisseuse devient « araignée » ; un réseau de sens est créé, souligné par l'image de la toile (on parle aussi de toile textuelle).

<sup>1138</sup> Edith Hamilton, *La Mythologie*, Verviers, Marabout, 1978, p. 96.

<sup>1139</sup> À propos du rationalisme critique de Pausanias, qui mériterait d'être abordé avec nuance, cf. Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes*, Paris, Seuil, coll. « Des Travaux », 1983, p. 105-112.

<sup>1140</sup> Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 276.

<sup>1141</sup> *Ibid.*, p. 108-109.

filles est enlevée par Hadès alors qu'elle cueille une fleur qui serait, d'après le poète Pamphos, un narcisse et non une violette. Le géographe cherche donc à mettre le récit mythique à distance, non par impiété mais par instinct philologique et par souci de cohérence interne. Il sera intéressant de poser cette question d'un éventuel mélange entre rationalisme critique et données primordiales du mythe dans la pratique décadente dont on analysera la tendance à proposer des réécritures parfois radicales, allant de la plus grande allégeance aux modèles jusqu'à la volonté de dégradation la plus manifeste.

## 1. Reprises et dégradations du mythe

La matière mythique est abondamment utilisée dans la littérature finisécularisée, à tel point qu'on a l'impression de presque l'épuiser ; Narcisse ne fait pas exception et Jean Pierrot va jusqu'à considérer que « le sujet qui remportera le succès le plus grand, jusqu'à devenir un poncif monotone, est celui offert par la légende de Narcisse »<sup>1142</sup>. Il est vrai que chacun depuis Camille Mauclair<sup>1143</sup> jusqu'à André Gide<sup>1144</sup> commet l'un son sonnet, l'autre son traité qui s'éloignent plus ou moins des données originales. La littérature décadente, qui semble foisonnante et imaginative, pourrait être parfois critiquable dans son usage limité des références (nous n'en jugeons pas) mais Pierre Jourde considère qu'« une littérature qui se regarde et tend à se détourner du réel pour réfléchir à sa nature, pour se réfléchir, devait nécessairement faire du narcissisme la question centrale »<sup>1145</sup>. Il serait déraisonnable d'espérer tendre à l'exhaustivité dans l'analyse des liens entre la Décadence et le mythe de Narcisse (ou plus encore le narcissisme), mais nous souhaitons en revanche mettre en avant le fait que ce récit favorise l'expression, à mots couverts, d'une homosexualité masculine qui ne pourrait être formulée sans ce subterfuge : « La présence de Narcisse dans l'œuvre de Lorrain est explicite ; le mythe sert de métaphore de la découverte d'une sexualité inavouable »<sup>1146</sup>. L'apparent poncif que constitue le mythe de Narcisse constamment réécrit doit être, de ce point de vue, rediscuté.

---

<sup>1142</sup> Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent*, Paris, PUF, 1977, p. 250

<sup>1143</sup> Camille Mauclair, « Narcisse », dans *Eleusis, causerie sur la cité intérieure*, Paris, Perrin, 1894.

<sup>1144</sup> André Gide, *Le Traité du Narcisse (Théorie du symbole)* dans *Romans. Récits et soties. Œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1958, p. 1-11.

<sup>1145</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>1146</sup> Phillip Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain : le héros fin de sexe*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 1997, p. 258.

## 1.1 — Variations autour du mythe de Narcisse

Jean Lorrain utilise régulièrement le mythe de Narcisse dans son œuvre en s'inspirant principalement du mythe ovidien auquel il fait subir plus ou moins de variations, en y incluant souvent des topoï proprement décadents. Un regard sur sa production est intéressant dans la mesure où, des premières tentatives parnassiennes aux écrits plus ambigus, son parcours révèle l'intensification d'un signifiant homosexuel.

Le poème « Narcisse » est une variation légère du mythe ovidien dont il reprend la présence des nymphes désignées par une périphrase, « les jeunes immortelles » (v. 3) et l'atmosphère bucolique :

Auprès d'un clair ruisseau tout fleuri d'asphodèles,  
Narcisse, le beau pâtre au front ceint de pavots,  
Dont le nom fait rêver les jeunes immortelles,  
Narcisse est là, couché, sans force et les yeux clos.

Son front blême et trop lourd pour son épaule grêle  
Penche dans l'herbe haute et baigne dans les flots  
Un désir vide et fou brûle dans sa prunelle  
Et sa lèvre béante épuise des sanglots.

« Je t'aime et tu me fuis... je t'aime, ô vient Narcisse ! »  
Il dit. Une sueur inonde son front lisse,  
Tout son beau corps s'allonge au travers des ruisseaux,

Sa chair vibre... et le front sous les larges calices  
Des iris d'eau, l'œil vague, épuisé de délices,  
L'éphèbe inassouvi meurt au pied des roseaux.<sup>1147</sup>

Conformément à ce que nous apprend le rapprochement étymologique entre la racine étymologique grecque *narkê*, « la torpeur, l'engourdissement dû au froid ou à la peur » et le *narkissos* (nom donné à certaines plantes printanières, dont le narcissé, mais aussi le lys ou l'iris, à l'époque préhellénique), le poète saisit Narcisse au seuil de la mort, dans un état d'ensommeillement qui l'annonce euphémiquement : il est « couché, sans force et les yeux clos » (v. 4), « son front blême et trop lourd » (v. 5), la « lèvre béante » (v. 8), « l'œil vague,

---

<sup>1147</sup> Jean Lorrain, « Narcisse », *L'Ombre ardente*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1897, p. 232. Le poème a préalablement été publié dans *Le Sang des dieux*, Paris, Edouard Joseph, coll. « Petites curiosité littéraires », 1920 [Lemerre, 1882], p. 126. L'édition que nous citons est illustrée de « dix bois dessinés et gravés » par Émile Adler, le poème « Narcisse » est accompagné de l'une de ces illustrations à la page 233.

épuisé de délices » (v. 13), et « Tout son beau corps s’allonge au travers des ruisseaux » (v. 11). Autant d’éléments qui témoignent d’une fatigue du corps qui n’a rien de naturelle mais suggèrent une torpeur qui pourrait être d’ordre psychotrope. Cette interprétation de Narcisse délirant sous l’effet d’un narcotique est d’ailleurs subtilement amorcée par la mention au second vers de son « front ceint de pavots ». Chacun sait que c’est à partir du pavot qu’est conçu l’opium et Lorrain évoque régulièrement ce produit dans ses textes<sup>1148</sup>. Un chapitre de *Monsieur de Phocas*, « L’opium », décrit les effets de la drogue sur les fumeurs inondés de sueur, « la tête pesante et glacée »<sup>1149</sup>, comparables à ceux évoqués dans Narcisse – « Une sueur inonde son front lisses » (v. 10). L’auteur mêle donc motifs traditionnels et modernes mais curieusement – et nous ne saurions dire s’il utilise consciemment ou non ces connaissances mythiques – le coquelicot (appartenant aux papavéracées tout comme le pavot à opium) est lié au narcissé dans la tradition pré-ovidienne, notamment à travers le mythe de Coré (Perséphone), fille de Déméter, qui fut enlevée par Hadès (Pluton) alors qu’elle cueillait des fleurs, tantôt décrites comme des coquelicots – Robert Graves note que « selon Ovide, les fleurs que cueillait Coré étaient des coquelicots »<sup>1150</sup> –, tantôt comme le *narkissos* (Sophocle, *Œdipe à Colonne*, 682-684), au sens où nous l’avons défini ; c’est ainsi que « le “narcisse” utilisé pour la couronne de Déméter et de Perséphone [...] et appelé aussi Leirion, était la fleur de lis bleu à trois pétale ou iris »<sup>1151</sup>. Contrairement à ce qui est parfois affirmé, l’effet narcotique du narcissé n’est pas avéré, la plante est réputée toxique mais elle provoque des vomissements. Il est toutefois connu que son parfum peut provoquer la somnolence chez certaines personnes. Jean Lorrain joue donc du marquage étymologique et du lien mythologique au pavot (peut-être involontairement) pour appuyer le motif du psychotrope.

Narcisse sombre donc dans une léthargie malade qui glisse peu à peu à la sensation érotique discrètement insinuée par une aposiopèse, « Sa chair vibre...et le front sous les larges calices // Des iris d’eau » (v. 12-13). Activé par l’image de la fleur empoisonnée, l’engourdissement de Narcisse lui sera fatal, l’instant de la mort se confond avec celui d’une extase, plus haut degré de ce « désir vide et fou » (v. 7) qui devrait s’achever dans un spasme mais le laisse « inassouvi » (v. 14). Dans cette version du mythe, Narcisse semble ne pas se voir, tout au plus aperçoit-il une image troublée, et troublante : le poème débute sur la mention des « yeux clos » (v. 4) et s’achève sur celle de « l’œil vague » (v. 13). Le mythe tel

<sup>1148</sup> La nouvelle précédant *Le vice errant* dans l’édition originale, titrée « Propos d’opium », se déroule dans un appartement reconverti en fumerie.

<sup>1149</sup> Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, Ollendorff, 1901, p. 196.

<sup>1150</sup> Robert Graves, *Les Mythes Grecs*, Paris, Fayard, 1967 [Cassel & Cie, 1958], p. 83.

<sup>1151</sup> *Ibid.*, p. 233. Cf. également Paul Veyne, *op. cit.*, p. 108.

qu'il est présenté chez Ovide joue sur ce même motif – les larmes de Narcisse viennent troubler le miroir d'eau – mais ce miroir qui n'est qu'une fine pellicule entre Narcisse et le désir qui l'étreint, qu'il touche du bout des lèvres – « *Posse putes tangui ; minimum est quod amantibus abstat.* », « Il semble que je puis le toucher ; un très faible obstacle s'oppose seul à notre amour. »<sup>1152</sup> –, est véritablement traversé chez Lorrain qui mentionne le front qui « Penche dans l'herbe haute et baigne dans les flots » (v. 6), le corps entier qui « s'allonge au travers des ruisseau » (v. 11). Ce détail semble déjà annoncer l'usage du mythe de Narcisse comme le moyen de mettre en œuvre une introspection passant sous la surface des signes.

Un second poème abordera le mythe, publié pour la première fois dans *L'Ombre ardente* en 1897 sous le titre « Narcissus » :

Ni les douces langueurs des flûtes et des lyres,  
Ni les parfums mourants des vagues encensoirs  
En cadence envolés dans le calme des soirs,  
Ni les bras frais et nus ni les savants sourires

Ne peuvent rallumer le feu des vains espoirs  
En mon cœur et, lassé d'amours et de délires  
Factices, blond éphèbe effroi des hétaïres  
Jalouses, j'ai posé mon front dans les lys noirs.

Et les lys vénéneux, fleurs d'ombre et de ténèbres,  
Sur ma tempe entr'ouvrant leurs calices funèbres,  
M'ont appris mon infâme et chaste déshonneur ;

Et, descendu vivant dans l'horreur de mon être,  
J'ai savouré l'étrange et suave bonheur  
De pouvoir me haïr, ayant pu me connaître.<sup>1153</sup>

Ce poème, lié au précédent par la mention des « lys vénéneux, fleurs d'ombres et de ténèbres, » (v. 9) aux « calices funèbres » (v. 10) et rappelant la version ovidienne par le patronyme *Narcissus* et la référence à l'orgueil du personnage « lassé d'amours et de délires » (v. 6) des « hétaïres / Jalouses » (v. 7-8), semble poursuivre l'enquête introspective. L'évocation des lys noirs joue comme élément signalétique<sup>1154</sup>, et suppose un potentiel de réalité qui se devine à travers l'usage d'un « je » qui pourrait vraisemblablement inclure l'auteur lui-même. La thématique encourage cette inclusion mais ne peut la certifier ni l'infirmier, aussi continuerons-nous donc d'évoquer un sujet lyrique fictif. Le poème propose

<sup>1152</sup> Ovide, *Les Métamorphoses* (livre I-V), t. I, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 83 [édition bilingue].

<sup>1153</sup> Jean Lorrain, « Narcissus », *L'ombre ardente*, op. cit., p. 56.

<sup>1154</sup> Cf. supra p. 414 sqq.

une mise en scène de la mélancolie lisible à-même les choix de versification : le premier quatrain est entièrement fondé sur une structure négative marquée par la répétition anaphorique de la conjonction de coordination exclusive « ni », le second quatrain introduit une discordance par l'utilisation successive de deux enjambements mettant en relief en contre-rejet les termes dépréciatifs « Factices » (v. 7) et « Jalouses » (v. 8). La suite du sonnet dresse le portrait d'un Narcissus qui ne se mire plus directement à la surface des eaux, dont on devine à peine la présence, mais acquière une connaissance de lui-même lorsqu'il approche un symbole intermédiaire qui le révèle, « j'ai posé mon front dans les lys noirs » (v. 8). Ces « calices funèbres » (v. 10), surface mate, noire et non réfléchissante, remplacent le miroir dont ils n'intègrent aucune des qualités sinon celle d'être l'occasion d'une projection. À travers ce motif, Jean Lorrain rappelle discrètement la conclusion du mythe ovidien qui optait pour un *contrapasso* décrivant Narcisse aux Enfers se mirant dans l'eau noire du Styx, réitérant la faute dans l'au-delà. Dans les deux cas Narcisse continue de désirer l'illusion malgré la conscience de l'illusion. Le Narcisse ovidien entre en torpeur après avoir commis une faute dont Tirésias avait donné l'oracle à sa mère Liriopé en termes sibyllins – Narcisse vivra « *si se non noverit* », « S'il ne se connaît pas »<sup>1155</sup> –, et cette torpeur est précisément liée à la persistance d'un désir inatteignable : « *Iste ego sum ; sensi nec mea fallit imago ; Vror amore mei, flammis moueoque feroque* », « Mais cet enfant, c'est moi ; je l'ai compris et mon image ne me trompe plus ; je brûle d'amour pour moi-même. J'allume la flamme que je porte dans mon sein. »<sup>1156</sup>. Le Narcissus de Jean Lorrain découvre également ce qu'il ne doit pas connaître dans une forme paradoxale de lucidité négative : « Et, descendu vivant dans l'horreur de mon être, / J'ai savouré l'étrange et suave bonheur / De pouvoir me haïr ayant pu me connaître » (v. 12-14). L'absence de l'eau introduit pourtant une différence de fond : le reflet qui était visible mais que la labilité de l'eau rendait intouchable chez Ovide est remplacé chez Lorrain par la présence concrète de la fleur noire qui n'implique aucune duplication de soi-même et décale significativement le discours. En effet, cet élément tangible livre un secret, celui d'un « infâme et chaste déshonneur » (v. 11), mais qui est désormais intériorisé : Narcisse est confronté à ses démons intérieurs mais il ne meure pas, la connaissance interdite qu'il découvre n'est pas un absolu indépassable et se prête aux interprétations. Il s'agit, certes, d'un état-limite de haine de soi, mais cet état limite n'implique pas le déchirement d'une expérience de la duplication incomplète par laquelle le rêve est aperçu mais intouchable : « *O utinam a nostro secedere corpore possem ! Votum in*

<sup>1155</sup> Ovide, *op. cit.*, p. 80.

<sup>1156</sup> *Ibid.*, p. 84.

*amante nouum, uellem quod amamus abesset* », « Oh ! que ne puis-je me séparer de mon corps ! Vœu singulier d'un amant, je voudrais que ce que j'aime fût loin de moi »<sup>1157</sup>. L'expérience relatée par Ovide est remarquablement analysée par Pascal Quignard qui affirme que « Pour les anciens, ce n'est pas l'amour qu'il a de son apparence sur l'eau qui tue Narcisse : c'est le regard de la *fascinatio* »<sup>1158</sup>. Or, nulle fascination, nulle pétrification chez Lorrain qui propose un regard intérieur source d'un « étrange et suave bonheur » (v. 13) . Quelle est donc cette étrange infamie dont il parle comme d'un plaisir paradoxal ? Il s'agit bien d'un amour de soi, mais dont l'image ne serait plus projetée à l'extérieur sous la forme du double inaccessible. Narcissus s'identifie ; il a connaissance d'un mal qui nous semble être l'homosexualité et qui, faute d'une réalisation dans l'amour d'autrui, se contemple dans un autodénigrement narcissique. Le mythe de Narcisse sera bien souvent le moyen d'engager la réflexion sur une introspection nécessaire à l'acceptation d'une sexualité vécue sur un mode répressif.

À l'inverse, certains auteurs choisissent de réécrire le mythe en effaçant délibérément tout lien potentiel à l'homosexualité, voire en proposant une résolution amoureuse contrariant les données originales. Jean Moréas écrit un « Narcissus », publié dans *L'Écho de Paris* du 30 janvier 1891, transposant les données antiques dans un conte inspiré du Moyen Âge : on retrouve les tournures syntaxiques et le vocabulaire de l'ancien français, mais également l'évocation de la tradition de l'amour courtois. Conformément au mythe, Narcisse refuse l'amour d'Écho mais celle-ci est fille de roi et sa position lui donne un caractère orgueilleux qui la distingue de la nymphe. La pucelle déçue se plaindra à un nécromant nommé Bel-Accueil, rencontré au hasard, qui tiendra le rôle de Némésis et punira Narcisse de sa suffisance. Narcisse au bord des eaux voit apparaître son ombre qu'il prend pour une fée :

Lors il prie, soupire et pleure,  
 — « Comment dois-je te nommer ? Es-tu nymphe appelée es-tu fée ou déesse ? Ah ! qui que tu sois, sors de cette fontaine, et montre-moi tout ton corps.<sup>1159</sup>

La confusion de Narcisse, qui croit voir une femme dans son reflet, rappelle subtilement la version du mythe proposée par Pausanias. Mais la conclusion du conte n'explorera pas la

---

<sup>1157</sup> *Ibid.*

<sup>1158</sup> Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 280.

<sup>1159</sup> Jean Moréas, « Narcissus », *L'Écho de Paris*, 30 janvier 1891.

question de la gémellité. Bien au contraire, Narcisse se déroband à son destin tragique, reconnaître la peine infligée à Écho à qui il promettra allégeance :

— « Damoiselle, » fait l'homme « voyez ce cœur félon, lequel veut s'amender, et loyal service vous faire. »

Ores, la princesse Écho tient Narcissus à sa guise ; elle lui baise les yeux et la face ; elle se pâme. Et Narcissus l'accolle bien doucement.<sup>1160</sup>

La conclusion du conte de Moréas affadit considérablement la portée du mythe, la réécriture réintègre Narcisse dans les normes hétérosexuées.

On observe un effet comparable à la lecture de « L'image » de Bernard Lazare, texte qui concatène les différentes versions ; il mentionne l'Écho d'Ovide et l'Ameinias de Conon qu'il féminise stratégiquement :

“Combien te chérissent ! combien, hélas ! que tu fis lamentables et désolées ! [...] Écho dont tu fus l'insensible amant ! Amintas, plus vindicative, qui appela sur toi la vengeance d'Aphrodité, et d'autres encore [...]”<sup>1161</sup>

Mais pour l'essentiel, il s'inspire de la version de Pausanias en exploitant le motif de la sœur jumelle de Narkissos. Bernard Lazare exploite cette donnée dans la construction textuelle usant d'un effet miroir décrivant parallèlement Narkissos et sa sœur :

Ta taille était semblable au port des peupliers, tes membres avaient la souplesse du lierre rose, tes cheveux étaient blonds comme le miel et tes joues dorées ainsi que l'hélichryse. Tel Dionysos s'avance au milieu des Olympiens, tel, tu marchais parmi les hommes. Les vierges rougissaient sous ton regard, car en leur âme, ta vue suscitait d'amoureux désirs, et quelques-unes, plus hardies, allaient t'épier au sortir des fontaines. Potamides convoitant un Dieu adolescent.<sup>1162</sup>

Elle était en beauté ton égale, ton égale en grâce ; vous étiez pareils à deux étoiles jumelles, et nul n'aurait pu vous distinguer. Car sa taille était semblable au port des peupliers, ses membres avaient la souplesse du lierre rose, ses cheveux étaient blonds comme le miel et tes joues dorées ainsi que l'hélichryse. Elle marchait parmi ses compagnes, telle Hébé s'avance au milieu des immortels. Son charme séduisait les éphèbes, et quelques-uns l'allaient épier au sortir des lacs. Aigipans lascifs guettant une Elionome<sup>1163</sup>

---

<sup>1160</sup> *Ibid.*

<sup>1161</sup> Bernard Lazare, « L'image », *Le Miroir des Légendes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1892, p. 58.

<sup>1162</sup> *Ibid.*, p. 57-58

<sup>1163</sup> *Ibid.*, p. 59-60.



Malgré la réplique exacte de l'image, la relation entre le frère et la sœur est déséquilibrée. Lazare introduit en effet un élément narratif expliquant la mort de la sœur de Narcisse qui modifie le mythe original en y introduisant une perversion : le désir incestueux de Narcisse provoque la mort de cette sœur ne supportant plus la sollicitation amoureuse. Il la retrouve alors par son reflet, et le caractère amoral et malfaisant du personnage s'impose :

« Elle n'était pas irrémissiblement perdue, l'Adorée, et Thanatos l'avait rendue moins cruelle, puisqu'elle souffrait tes caresses sans l'habituel courroux. <sup>1164</sup>

La transgression de Narkissos, de l'amour de soi à l'inceste, est ramenée à une conception moderne de l'*hybris*. L'interdit n'est plus caractérisé par le regard sur soi qui fascine et pétrifie (regard de la *fascinatio*) – « Narcissus raconte l'impossible autoscopie, l'impossible *gnôthi seauton*, l'impossible regard en arrière sur le passé » <sup>1165</sup> – mais par une transgression des lois du désir pour autrui, l'inceste étant un tabou structurant, au sens anthropologique. En ce sens le conte de Lazare dégrade un modèle antique pour le faire entrer en résonance avec des préoccupations modernes.

Une troisième version du mythe chez Lorrain, dans l'œuvre en prose cette fois-ci, explore explicitement le mythe ovidien dans une réécriture allant vers la dégradation. Le conte « Narkiss » publié dans les *Princesses d'ivoire et d'ivresse* <sup>1166</sup> est présenté comme « un vieux conte d'Orient, une antique histoire d'Égypte » <sup>1167</sup> raconté au narrateur par un drogman arabe et s'éloignant du mythe ovidien. Contrairement à son prédécesseur grec, le Narkiss de Lorrain meure dans des circonstances violentes. On le retrouve enlisé dans un charnier entouré de fleurs, la tête dépassant telle une « fleur de boue » ce qui fait dire à Ana Gonzalez Salvador que « l'absence de métamorphose finale contredit, dans le conte, le récit originaire » <sup>1168</sup>. Narkiss ne se transforme pas, il n'est apparenté à la fleur que par une analogie qui est détournement des données du modèle antique. Ce modèle est cependant explicitement identifié par le narrateur qui en résume à grands traits les mythes :

---

<sup>1164</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>1165</sup> Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 285.

<sup>1166</sup> Jean Lorrain, « Narkiss » *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1993 [1902], p. 87-114. Le conte a été prépublié dans *Le journal* en 1898.

<sup>1167</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>1168</sup> Ana Gonzalez Salvador, « Lorrain infâme », *Revue des Sciences humaines*, n° 230, avril-juin 1993, p. 13.

Narkiss ! oui, le Narcisse égyptien dont, cet hiver, un drogman arabe m'a narré la légende bien plus tragique et combien plus belle que l'aventure de l'éphèbe grec amoureux de son image et se mourant, indifférent au tendre appel des nymphes, penché sur l'eau d'une source, envoûté par lui-même et captif d'un miroir.<sup>1169</sup>

Dans cette nouvelle version, décrite comme « autrement terrible », la beauté et la laideur ne se distinguent plus : Narkiss est d'une beauté « surhumaine » provoquant la jalousie des nourrices qui s'entretuent, attirant les animaux sauvages et les barbares qui menacent de forcer les portes de la cité, provoquant les intrigues (sa mère assassine le pharaon son père jaloux de son fils). Pour ces raisons, Narkiss est isolé du monde par les prêtres d'Isis qui l'enferment dans un ancien sanctuaire consacré à Osiris perdu au milieu du désert en attendant sa majorité et son intronisation. Narkiss grandit, tel une idole androgyne, élevé comme un dieu dont on façonne le caractère pour en adoucir la cruauté native :

Narkiss était toujours scintillant de bijoux et fardé comme une femme. En cultivant sa terrible beauté les très vieux prêtres eunuques, commis à sa garde et chargés d'efféminer en lui le futur tyran, obéissaient moins à un ordre qu'à l'occulte puissance d'un don des dieux enivrant et fatal : Narkiss résumait en lui toute la beauté d'une race.<sup>1170</sup>

Le jeune homme fin-de-race n'est affecté d'aucune autre tare que cette beauté animée par le sang d'Isis qui coule dans ses veines, mais il n'en demeure pas moins la parfaite incarnation du décadent. La beauté, dès lors qu'elle dépasse un certain seuil, devient intolérable et conduit, aussi sûrement que la laideur d'une quelconque dégénérescence, à la perdition. Pourtant, l'insistance sur cette beauté, n'empêche pas Lorrain d'effacer les principaux motifs du mythe original : Narkiss n'est confronté à aucun moment aux miroirs, soigneusement dissimulés par les prêtres, tandis que le dédain de Narkiss pour ses prétendantes est à peine mentionné. Alors qui erre dans le sanctuaire, les bêtes et les femmes l'observent de loin sont évoquées, entraînant des réactions d'ailleurs très différenciées chez le jeune homme :

Il sentait qu'il attirait et fascinait les bêtes et un grand orgueil l'enivrait, une grande force aussi, la conscience de sa puissance de domination.<sup>1171</sup>

[...] quand, avec de grands gestes, elles eurent, l'une après l'autre, écarté la draperie qui les faisait fantômes et montré le mystère épilé de leur ventre, Narkiss détourna la tête et, dédaigneux, ne les regarda plus.<sup>1172</sup>

---

<sup>1169</sup> Jean Lorrain, *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, op. cit., p. 90.

<sup>1170</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>1171</sup> *Ibid.* p. 102.

<sup>1172</sup> *Ibid.*, p. 103.

Le conte ne se clôturera pas sur la fascination de Narcisse pour sa propre beauté, mais sur la fascination qu'exercera sur lui une laideur apparente. Éloigné du sanctuaire, un charnier puant dans lequel sont déversés les carcasses des animaux destinés aux sacrifices est dissimulé aux regards par une flore vivace, tandis que les odeurs sont cachées par l'encens qu'on brûle. S'approchant par hasard de ce lieu de sang et de miasmes qu'on lui cache, Narkiss apercevra une fleur géante au milieu du marais dans laquelle il reconnaîtra le visage d'Isis. Attiré par la vision mystérieuse, il s'enlisera et mourra. Il sera retrouvé, la tête dépassant des immondices et mêlée de fleurs, une fleur parmi les fleurs, poussé dans le même charnier, comme un symbole de beauté pris dans la laideur. Dans une perversion d'un principe cathartique, c'est ici la fascination de l'horreur qui est excitée. Cette nouvelle approche mythique est analysée comme une rupture par Ana Gonzalez Salvador lorsqu'elle écrit que « Chez Lorrain, le mythe, avec sa charge tragique, dérive. Terrible depuis toujours, il le reste mais pour des raisons étrangères à l'espace (narratif) dans lequel, à l'origine, il s'est implanté. À ce propos, on pourrait même dire que chez Lorrain le mythe, poussé hors de lui-même, exacerbé, transcende les limites de son propre profil »<sup>1173</sup>.

## 1.2 — Aimer l'infâme qu'on trouve en soi

« Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel qu'importe  
Au fond de l'inconnu pour trouver du *nouveau* ! »<sup>1174</sup>

Narkiss vit dans un climat sensuel singulièrement éloigné du réel et, n'ayant d'autre occasion d'explorer le désir charnel qu'à travers son propre corps, Lorrain évoque naturellement, mais à mots couverts, une pratique masturbatoire :

[...] parfois des songes hantaient ses rêveries impubères, des images imprévues se dressaient devant lui, visions ressouvenues d'une hérédité céleste. Pour les retenir Narkiss crispait les poings et fermait les paupières, le menton exhaussé et les lèvres tendues vers le mystère inconnu du baiser [...]. Narkiss, exaspéré, s'éveillait dans un spasme... [...] les siestes de Narkiss l'exténuaient de plus en plus ; sa force se fanait dans l'accablement de ces journées brûlantes [...].<sup>1175</sup>

<sup>1173</sup> Ana Gonzalez Salvador, *art. cit.*, p. 11.

<sup>1174</sup> Charles Baudelaire « Le voyage », *Les Fleurs du mal* dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1975, p. 134.

<sup>1175</sup> Jean Lorrain, *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, *op. cit.*, p. 99-100.

La mention d'un jeune homme exténué par une mystérieuse activité nocturne rappelle fortement *Charlot s'amuse* (1883), le roman de Paul Bonnetain resté dans toutes les mémoires suite au procès pour outrage aux mœurs qui a eu lieu en 1884, et laisse peu de doute sur sa nature. Le motif moderne de l'onanisme permet de mettre en évidence le lien entre le mythe de Narcisse et le narcissisme proprement dit, dont la théorie ne sera véritablement explorée que par Freud à partir de 1909, mais qui a été décrite par Paul Näcke en 1899 comme une perversion consistant à prendre son corps comme objet de son désir sexuel. Avant cette date, un certain nombre d'écrits médicaux évoquent la notion d'autophilie, désignant sensiblement la même réalité : le désir pervers pour soi-même. Or, cette autophilie, qui n'est pas encore analysée comme un narcissisme constituant une donnée psychique universelle et normale, mais comme un comportement maladif, est explicitement liée au comportement de l'inverti que Saint-Paul décrit dans son ouvrage :

Quelques-uns se livrent à l'onanisme, parfois solitaire. Même dans ces cas, il prédispose à l'inversion ou en retarde la guérison. Le vice solitaire est de l'autophilie, *et l'autophilie c'est de l'inversion*. S'aimer soi-même sexuellement, c'est s'invertir ; aimer ses propres organes, c'est se préparer à aimer ceux du voisin. Tous les invertis ou presque tous, d'ailleurs, sont, sous une forme ou sous une autre, autophiles. Il y a de la sexualité dans leur amour pour eux-mêmes.<sup>1176</sup>

L'onanisme ne conduit pas seulement à l'inversion en vertu d'un terrain pervers favorable – la présence d'une perversion favorisant l'apparition d'un nouveau vice<sup>1177</sup> –, mais plus subtilement parce que se donner du plaisir équivaldrait à aimer son propre sexe et par conséquent être enclin à aimer sexuellement un autre homme. L'autophilie et l'inversion sont donc comparées du point de vue du repli sur soi qu'elles engendreraient. Cette réflexion de Saint-Paul est citée et critiquée dans un article des *Archives d'Anthropologie Criminelle et des*

<sup>1176</sup> D<sup>r</sup> Laupts [pseud. de Saint-Paul], *Tares et poisons, Perversion et perversité sexuelles*, Paris, G. Carré, 1896, p. 337. Souligné par l'auteur.

<sup>1177</sup> Paul Bonnetain évoque justement cette coopération vicieuse dans l'épisode où Charlot est corrompu par un Frère : « À jamais, il était détraqué, le petit malheureux qui souriait maintenant, l'œil humide de plaisir. Fatale, la névrose héréditaire qui le prédisposait à la chute allait pouvoir éclater, le brisant pour la vie dans le dérèglement de son innervation génitale, et écouler dans un emportement effroyable les dispositions morbides transmises au pauvre être avec la vie. » (*Charlot s'amuse...*, Bruxelles, Henry Kistmaeckers, 1883, p. 102-103). Bonnetain utilise le terme de « coonanisme » (*ibid.*, p. 103) qui marque le lien entre onanisme et homosexualité. Un ouvrage du docteur Paul Garnier est significativement titré *l'onanisme seul et à deux et leurs conséquences* (Paris, Garnier Frères, s. d. [1887]). Enfin, Jacques d'Adelswärd-Fersen parle de « narcissisme à deux » : « Les jeunes gens qui, pareils à nous, croient par leur propre amour pouvoir remplacer celui des femmes sont des malades sentimentaux et sensuels. Quelquefois, ils n'ont jamais osé aborder de femme et cette timidité est devenue une manière de sauvagerie haineuse. Plus souvent, leurs premières expériences ont été si navrantes qu'ils ont cherché autre part à calmer leur soif de mystère, de tendresse et de beauté. Or, le narcissisme à deux révèle tout l'attrait d'une caresse nouvelle. Mais il ne se conçoit qu'entre adolescents. L'âge le rend vulgaire. » (*Messes noires. Lord Lyllian*, Montpellier, GKC, coll. « Question de genre », 2011 [Paris, Messein, 1905], p. 139).

*sciences pénales* par Raffalovich qui considère que « [...] bien des hétérosexuels dans leurs rapports avec des femmes peuvent être autophiles. L'autophilie est un incident passager chez beaucoup d'hommes unisexuels ou hétérosexuels. On ne serait pas étonné même chez un hétérosexuel de découvrir une autophilie prolongée »<sup>1178</sup>. Raffalovich entend donc dissocier l'autophilie de l'homosexualité, mais il ne rejette pas pour autant la notion : « Félicitons pourtant Lauppts d'avoir fait ressortir l'autophilie »<sup>1179</sup> Fait plus troublant, il n'adopte pas ce point de vue dissociatif avec constance puisque dans son étude *Uranisme et unisexualité*, publiée un an auparavant, il rapproche l'onanisme et l'inversion en évoquant l'odorat :

On comprend aisément qu'un jeune garçon ou un jeune homme inverti qui se rappelle l'odeur de son corps dans des crises sexuelles solitaires, associe le parfum mâle avec les plaisirs sexuels. Les émotions érotiques (même les sévères, les chastes) se manifestent par une intensification et une modification des sécrétions, de la sueur par exemple, et les senteurs ainsi produites agiraient comme des auto-aphrodisiaques, et rencontrées, pressenties chez un autre, elles appelleraient et rappelleraient des émotions érotiques.<sup>1180</sup>

Son raisonnement est fondé sur le constat que l'odeur de la femme<sup>1181</sup> indispose nombre d'hommes (homosexuels comme hétérosexuels) et le conduit à généraliser un concept d'auto-aphrodisie. L'intérêt de l'homosexuel pour les odeurs fortes ou rebutantes est une conception qui se présente régulièrement sous la plume des médecins. Ambroise Tardieu, le premier, évoquait les « renifleurs » dont Félix Carlier décrit les mœurs spéciales :

Cet acharnement à choisir les water-closets comme point de rendez-vous paraîtrait incroyable, si nous ne disions tout de suite que l'odeur qu'exhalent ces sortes d'endroits est une des conditions recherchée par une catégorie fort nombreuse de pédérastes, aux plaisirs desquels elle est indispensable. On verra plus loin que tous les water-closets publics, notamment ceux construits sur les bords de la Seine, que tous les recoins malpropres et puants, servent spécialement de lieux de rendez-vous. Ceux que leurs goûts pervers poussent à rechercher cette singulière condition de bien-être – et ils sont nombreux – forment la classe des renifleurs. L'ironie se devine.<sup>1182</sup>

« L'ironie se devine » puisque le terme de « renifleur », dans le langage populaire, désigne un policier : « Agents de la sûreté. Il faut avoir un certain nez, un certain flair, pour faire ce

<sup>1178</sup> Marc-André Raffalovich, « Annales de l'unisexualité », *Archives d'Anthropologie Criminelle, de criminologie et de psychologie normale et pathologique*, Lyon/Paris, Storck/Masson, t. 12, 1897, p. 200.

<sup>1179</sup> *Ibid.*

<sup>1180</sup> Marc-André Raffalovich, *Uranisme et unisexualité : étude sur les différentes manifestations de l'instinct sexuel*, Lyon/Paris, Storck/Masson & Cie, 1896, p. 126.

<sup>1181</sup> À ce sujet cf. Édouard Demarchin, *Odor di femina. Amours naturalistes*, Paris, La Musardine, coll.

« Lectures amoureuses de Jean-Jacques Pauvert », 2001[1900].

<sup>1182</sup> Félix Carlier, *Les deux prostitutions*, Paris, Dentu, 1887, p. 305.

métier. Quand les agents arrêtent un voleur, ils le reniflent (Argot des voleurs). »<sup>1183</sup> Carlier, en tant que chef de la police des mœurs, ne pouvait manquer cette ironie, mais ce qu'il observe des comportements pédérastes, il ne l'explique pas encore. Cette explication sera donnée dans les écrits scientifiques et notamment dans les *Études de psychologie sexuelle* dans lesquelles Havelock Ellis réserve de longs développements à la question des odeurs :

Les influences olfactives jouent un certain rôle dans plusieurs tendances et pratiques sexuelles anormales qui ne procèdent d'une fascination olfactive exclusive. Ainsi le cunnilingus et la fellation dérivent une part de leur attraction, plus spécialement chez certains individus, d'une prédilection pour les odeurs des parties sexuelles [...] Nous pouvons associer cette impulsion avec la prédominance de ces pratiques parmi les invertis sexuels, chez lesquels les attractions olfactives sont souvent très marquées. Les individus qui sont sexuellement affectés par les urines ou par les excréments (les « renifleurs », les « stercoraires », etc.) sont aussi en grande partie, mais non nécessairement, très excités par les impressions olfactives.<sup>1184</sup>

Une telle insistance sur le caractère physiquement dégradant d'un désir moralement réprouvé conduit les auteurs à provoquer volontairement le dégoût. Le conte de Lorrain décrit le parcours de Narkiss au cœur de sa laideur intérieure dont le signe avant-coureur est à voir dans sa tolérance progressive à l'odeur du charnier :

[...] tout l'autel exhalait dans cet air saturé d'aromates un relent spécial qui dilatait les narines de Narkiss.<sup>1185</sup>

[...] suffoqué par l'haleine du fleuve, Narkiss se reprit brusquement. Pour échapper à ces odeurs de vase et de pourriture il se hâta vers une issue [...].<sup>1186</sup>

Le charnier ! Il n'en sentait plus l'haleine effroyable ; le charnier ! sa pourriture immonde, ses charognes d'animaux échoués au travers des marches [...].<sup>1187</sup>

L'amplification d'une description de plus en plus écœurante, à mesure que Narkiss est entraîné plus profondément au cœur du mal, ne peut empêcher le caractère ambivalent de la résolution finale :

Debout dans la vase, Narkiss avait été asphyxié par les exhalaisons putrides du marécage mais, enfoncé jusqu'au cou dans le cloaque, il dominait de la tête les floraisons sinistres écloses autour de lui en forme de couronne [...].<sup>1188</sup>

---

<sup>1183</sup> Charles Virmaître, *Dictionnaire d'argot fin-de-siècle*, Paris, A. Charles, 1894, p. 251.

<sup>1184</sup> Havelock Ellis, *Études de psychologie sexuelle, La sélection sexuelle chez l'homme. Toucher – Odorat – Ouïe – Vision*, t. IV, Paris, Mercure de France, 1934 [1912], p. 126-127.

<sup>1185</sup> Jean Lorrain, *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>1186</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>1187</sup> *Ibid.*, p. 110.

Narkiss meure de son vice, mais il est couronné de fleurs ; dans sa vue d'ensemble, ce tableau présente un signe paradoxal et la leçon décadente permet difficilement de tirer une morale claire du récit. Sur un registre obscène, Verlaine et Léon Valade proposeront une reprise parodique de « La Mort des amants », sur des « Paroles de Baudelaire » et une « Musique de M. le comte Auguste Mathias Villiers de l'Isle-Adam », intitulée « La Mort des cochons » écrit aux alentours d'avril 1869 et intégrée à l'*Album zutique* :

Nous reniflerons dans les pissotières,  
 Nous gougnotterons loin des lavabos,  
 Et nous lècherons les eaux ménagères  
 Au risque d'avoir des procès-verbaux. (v. 1-4)<sup>1189</sup>

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,  
 Des divans profonds comme des tombeaux,  
 Et d'étranges fleurs sur des étagères,  
 Écloses pour nous sous des cieux plus beaux.(v. 1-4)<sup>1190</sup>

Suivant l'analyse de la versification proposée par Steve Murphy<sup>1191</sup>, il est possible de déterminer que l'intention parodique du poème ne peut être dissociée de l'hommage rendu à Baudelaire. En effet, outre un usage de la même longueur de vers et d'un même schéma rimique, « La Mort des cochons » accentue les irrégularités baudelairiennes en systématisant l'emploi des proclitiques avant césure (employés par Baudelaire dans les alexandrins) créant des effets d'arythmie et des effets de surprise. Steve Murphy relève trois vers concernés :

Nous pomperons **les** + vieillards les moins beaux(v. 6)  
 Nous humerons **la** + candeur des bobos (v. 8)  
 Nous irons dans **un** + lupanar antique (v. 10)

Ce même usage discordant, allié à l'hommage thématique de l'homosexualité et aux logiques de l'*Album zutique*<sup>1192</sup> qui ne cherche pas l'invective, suffisent à prouver l'intention bienveillante des auteurs. Mais l'apparente homophobie du contenu pose question : Steve

<sup>1188</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>1189</sup> Paul Verlaine « La Mort des cochons », *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1962, p. 165.

<sup>1190</sup> Charles Baudelaire, « La Mort des amants », *op. cit.*, p. 126.

<sup>1191</sup> Steve Murphy, *Marges du premier Verlaine*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2003, p. 198-204.

<sup>1192</sup> Steve Murphy signale que Verlaine et Valade « [...] peuvent compter sur la compréhension zutique de ce qui est en réalité une parodie *en hommage* à Baudelaire, la parodie élogieuse ou amicalement taquine étant sur le plan pragmatique et sociocritique l'un des traits les plus intéressants de l'album. » (*Ibid.*, p. 203).

Murphy estime que, pour Verlaine au moins, la surenchère scabreuse permet d'aborder un sujet qui n'est encore que très peu traité à ce moment. Cette surenchère nous semble amorcer un retournement ironique des données ; évoquer le caractère dégradant d'une pratique sexuelle honnie avec une telle exagération des stéréotypes provoque le lecteur qui réagira par le rire, le dégoût, ou des sentiments mêlés. Pourtant, cette plongée au cœur d'un potentiel infâme peut être un plaisir à froisser la pudeur bourgeoise, ou un moyen d'anéantir les effets de l'insulte par son investissement anticipé. Le poème ne laisse en tout cas guère de place à la critique réelle, provoquant répulsion immédiate ou adhésion amusée.

## 2. Narcisse : dédoublements de soi

### 2.1 — *Jeux de doubles*

Le double se retrouve à tous les niveaux dans *Monsieur de Phocas*, établissant un véritable jeu de miroirs. Le personnage de Phocas est aussi curieusement proche de Lorrain, à tel point que l'identification était certaine pour la majorité des lecteurs contemporains (même si l'auteur s'en est toujours défendu – « Elle me parla de *M. de Phocas* ; j'eus quelque peine à la convaincre que ce n'était pas une autobiographie, que je n'avais tué personne et ne possédais, hélas !, aucun million. »<sup>1193</sup>). Ainsi, Colette remarque en parlant de Lorrain :

Ce qu'il portait en lui de mauvais goût se satisfaisait de bijoux économiques, de gemmes troubles - calcédoines, chrysoprases, opales et olivines - de grosses bagues en or torturé, qui n'étaient pas montrables et qu'il montrait. Il aima les cannes d'écaillé et les gourdins de « beutier » à lacet de cuir, les foulards bleus, les mouchoirs bleus, les chemises fleur-de-lin, l'iris bleu à la boutonnière, pour le tonique azur que versaient, à ses propres yeux bleus, tous ces colifichets. Il est vrai que sur une sclérotique jaunie, entre des paupières irritées, fleurissaient dans le visage de Lorrain les plus beaux yeux bleus dont pût se vanter un homme. Le reste du visage ne les valait pas.<sup>1194</sup>

Le portrait ressemble étrangement à celui du personnage, et l'insistance sur les yeux bleus, motif récurrent de l'œuvre, est une analogie troublante. Compte tenu de la date de rédaction, qui n'est pas contemporaine, on peut faire confiance à ce portrait de Colette, et

---

<sup>1193</sup> Jean Lorrain, *Pelléastres, le poison de la littérature. Crimes de Montmartre et d'ailleurs. Une aventure*, Paris, Albert Méricant, 1910, p. 153. [Préface et postface de George Normandy].

<sup>1194</sup> Colette, *Mes apprentissages*, Paris, Le livre de poche, 2004 [1936], p. 160.



admettre qu'effectivement, les points communs entre Phocas et Lorrain sont nombreux. On remarquera cependant que le physique un peu lourd de l'écrivain contrariait malgré lui ses prétentions d'esthète, la ressemblance entre Lorrain et Phocas serait donc moins physique que mentale, et Rachilde, sans trop de précautions, souligne finalement dans sa critique du roman ce que personne n'avait encore osé mettre en mot : c'est peut-être l'homosexualité qui rapproche l'auteur de son personnage. Elle écrit :

Il ressemble à Jean Lorrain comme un portrait de Whistler pourrait ressembler au brave homme qu'il aurait la prétention de représenter. Ce pourrait bien aussi représenter Oscar Wilde ou Lord Douglas ou monsieur de Montesquiou, car on remarquera que ce sont toujours les mêmes qui se font tuer en ces sortes de coupegorges [*sic*] littéraires.<sup>1195</sup>

Elle met de toute évidence le doigt sur le malaise ressenti par les lecteurs contemporains. On soupçonnera moins Lorrain de meurtre que de désirs inavouables... Quoiqu'il en soit, le système d'autoréférence agit bel et bien sur la réception et Lorrain peut se targuer d'avoir réussi à perturber l'expérience de lecture :

Quand on s'est assimilé un volume de M. Lorrain, on éprouve une impression de malaise, on se sent un peu malade. Quelque chose de malsain a passé, des pages feuilletées aux doigts du lecteur, et est monté jusqu'à son cerveau. On s'en veut presque du plaisir qu'on a goûté. En tout cas, cette jouissance est d'un ordre trop spécial pour être impunément prolongée. [...] Le « Jean Lorrain » ne peut être absorbé qu'à dose légère. Il en est de même de tous les poisons.<sup>1196</sup>

Il se pourrait bien qu'alors la Décadence soit contagieuse, et que lecteur, auteur et personnages se retrouvent dans la même névrose<sup>1197</sup> ; à croire qu'« entre malades on se comprend toujours »<sup>1198</sup>. Or *Monsieur de Phocas*, au même titre qu'*À rebours*, est un grand roman de la névrose, à une époque où la maladie mentale dans ses rapports à la sexualité, de Tardieu à Krafft-Ebing, est de plus en plus étudiée. Accompagné d'Ethal et de Welcome, deux personnages qui à divers niveaux sont aussi des doubles du héros, et qui à divers degrés excitent ou calment le mal du héros, Phocas espère guérir de son étrange obsession pour les

---

<sup>1195</sup> Rachilde, « *Monsieur de Phocas* par Jean Lorrain », *Mercure de France*, octobre 1901, p. 198. Cité dans *Monsieur de Phocas*, Paris, Flammarion, 2001 [1901], p. 330.

<sup>1196</sup> Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, Table Ronde, coll. « La petite Vermillon », 1993, p. 9-10.

<sup>1197</sup> « Ainsi en ce qui concerne le héros décadent la lecture n'est pas un simple plaisir innocent ; c'est d'abord une tentative d'évasion, mais c'est aussi une façon de s'enfoncer dans ses propres obsessions. Les goûts littéraires du lecteur décadent l'amènent à cultiver son penchant pour le morbide et pour le vice. En lisant le lecteur se trouve ; il s'identifie avec ses textes préférés. » (, Phillip Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain : le héros fin de sexe*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 1997, p. 43.)

<sup>1198</sup> *Monsieur de Phocas*, Paris, Ollendorff, 1901, p. 116.

yeux verts. Cette intrigue, qui repose finalement sur les jeux de regards, amène immédiatement le thème du narcissisme, et le thème du narcissisme entraîne peu ou prou celui de l'homosexualité. L'homosexualité ne se présente *a priori* que comme une explication possible du syndrome de Phocas ; on note pourtant deux allusions très claires à l'homosexualité du personnage dans le roman :

“Le drôle est beau, chuchotait Claudius à mon oreille, la petite ne s'embêtera pas cette nuit.” J'avais un sursaut, sa voix m'avait réveillé d'un songe. L'œil clair et luisant de Claudius pesait sur moi comme une lame ; j'en sentais entrer en moi le froid et le coupant. Il inspectait toute mon âme, connaissait mon désir et jusqu'au trouble inavoué éveillé dans ma chair et par cette scène et ce garçon... Et j'ai senti que j'étais plein de haine, de haine pour Claudius et la maîtresse de ce voyou !<sup>1199</sup>

Puis, à propos d'un jeune modèle, Angelotto, trouvé dans la rue par Ethal :

Je l'aurais soustrait, moi, à la meurtrière emprise du peintre, et mon étrange aversion pour Ethal s'ulcérerait en même temps d'une étrange rancune. J'en voulais moins à ce monstre de l'avoir tué que de l'avoir connu. C'était comme de la jalousie !... De la jalousie ! Quel fond de boue cet Anglais remue-t-il donc en moi ?<sup>1200</sup>

Ce dernier exemple est particulièrement intéressant. En effet, le jeune modèle recueilli par Ethal (notons au passage l'importance du choix onomastique, et notons les affinités avec le terme « étalage ») est phthisique, et c'est la beauté morbide que l'artiste tente de faire passer dans sa sculpture : Angelotto meure lorsque la sculpture est réalisée<sup>1201</sup>. C'est donc comme si la main meurtrière d'Ethal avait marqué l'emprunte de la mort dans son œuvre. Monsieur de Phocas, voyant la sculpture, sent la marque cruelle d'Ethal (celui qui est décrit dans tout le roman comme un empoisonneur) s'emprunter en lui, et cette marque, cette tare, est très clairement identifiée au désir homosexuel. Apparaît donc un réseau entre désir homosexuel, pulsion de mort et sensation névrotique d'art, fondé sur la notion d'empreinte<sup>1202</sup>. Il y a un matériel psychologique en œuvre, comme le confirme le titre du chapitre, « Liseur d'âmes », qui commence en outre sur une autocitation mise en exergue :

---

<sup>1199</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>1200</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>1201</sup> Nous tombons ici dans des cheminements de pensée qui rappellent de façon frappante *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde.

<sup>1202</sup> Pour les analyses qui suivent consulter l'**Annexe G p. 506**.

Le voilà l'ami vrai, le *Deus ex machina* qui défie l'opinion et nargue... Eh ! eh ! nous vivons dans des temps difficiles et les magistrats d'aujourd'hui sont bien curieux. Saluez comme moi, cher ami, le poison qui sauve et qui délivre. (**segment 1'**)

La phrase n'est pas révélatrice en elle-même, elle évoque seulement la possibilité d'un suicide pour échapper à la justice. Mais elle prend un *relief* par une astuce typographique et de mise en page, par un effet purement visuel. Cette phrase dont la typographie est réduite, présentée comme une citation d'auteur (et qui est une citation de Lorrain par lui-même), au même titre que celles qui essaient le roman, implique l'entité « Jean Lorrain » de manière saisissante. Il se cite comme référence de lui-même, il se dédouble donc, invoque une image de lui-même, mais rappelle également au lecteur, qu'à chaque ligne écrite, la présence de l'auteur est décelable. Nous voyons ensuite que cette phrase est la reprise littérale des paroles qui viennent d'être prononcées par Ethal (**segment 1**) ; ce qui tendrait à faire comprendre qu'Ethal acquiert une matérialité, devient plus qu'une entité de papier puisqu'on peut le citer, mais aussi que Lorrain devient un peu plus un personnage, et qu'à la rigueur il pourrait être personnage de lui-même, se manipuler lui-même. Cette manipulation ne peut avoir lieu sans prise de conscience, et cette prise de conscience est à son tour matérialisée dans le personnage de Phocas, émise après le segment 1, reprenant les mots d'Ethal (**Segment 2**) qui étaient intercalés entre le segment 1' et le segment 1 :

À votre service, si vous aviez un jour des ennuis. (**segment 2'**)

Nous nous trouvons donc en présence de deux phrases dédoublée (en **1, 2** puis **1', 2'**) affectées respectivement à Ethal, Ethal à nouveau, puis Lorrain et enfin Phocas. D'où il résulte, qu'on peut identifier sans peine une opposition de Lorrain et Phocas contre Ethal ; mais que le risque d'influence et d'imprégnation d'Ethal se porte aussi bien sur Lorrain que sur son personnage. Pour en terminer avec cet exemple, on remarquera que la phrase **1, 1'**, est une réflexion qui résulte de l'évocation d'un personnage historique (à la fois réel, et personnage dans la mesure où l'éloignement dans le temps induit la création d'un mythe) qui est celui de l'acte barbare de Philippe II qui aurait arraché l'œil de sa maîtresse, et aurait remplacé cet œil par un diamant enchâssé dans l'orbite<sup>1203</sup>. On comprend donc que le geste répété d'Ethal, est la répétition d'une décadence, que Philippe II et sa maîtresse et Ethal et Angeletto peuvent être comparés analogiquement, qu'il s'agit alors d'une relation

---

<sup>1203</sup> Cf. *supra* p. 411 sqq. Ajoutons comme un indice supplémentaire de déchéance que la syphilis entraîne souvent la perte d'un œil.

homosexuelle qui serait donc tour à tour souhaitée et rejetée par Phocas et Lorrain, désormais associés dans un même mal. Cet exemple est donc révélateur des systèmes de miroirs complexes que l'écriture lorrainienne engendre, véritable foyer de sens que le lecteur doit décrypter et démystifier, il s'agit de comprendre le trucage, de lever le masque ; il en résulte aussi une connivence, Lorrain ne manque pas de cité le très célèbre vers de Baudelaire, « Hypocrite lecteur mon semblable, mon frère ! »<sup>1204</sup> et de l'inclure à la fiction, paraphé par Ensor, le peintre du masque... L'écriture de Jean Lorrain est donc en porte-à-faux, il se trouve dans la conscience malheureuse de son homosexualité et de sa décadence (deux faits à la fois dissociés et liés) et dans l'obligation d'alterner entre exhibition et dissimulation, c'est l'écriture- *pharmakon*, alternativement mal *ou* remède, ou bien à la fois mal *et* remède :

Le mal d'écrire est le pire des maux. Comme tous les vices, il coûte plus qu'il ne rapporte et rien ne le saurait guérir.<sup>1205</sup>

[...] les Goya, surtout. Ah ! le génie de ses *Caprices*, l'horreur apaisante de ses sorcières et de ses mendiants ! Mais vous n'êtes pas encore mûr pour le terrible Espagnol. Son œuvre, voilà le philtre de guérison.<sup>1206</sup>

Ce philtre, ce serait la confrontation à l'image laide, cette gravure de Goya par exemple, qui, dans la fiction, est un envoi d'Ethal à Lorrain, visant à guérir le mal...ou à l'attiser. L'impact visuel a-t-il des vertus thérapeutiques ? C'est en tout les cas une ressource utilisée par les médecins :

Alors que Freud arrivait à Paris « vierge », si l'on peut dire, de toute préoccupation esthétique, Charcot, lui, venait de fonder une esthétique – la toute première du genre – utilisant les concepts de la psychopathologie. Cette esthétique avait pour ambition, non seulement de rendre compte du fonctionnement des œuvres d'art, mais, éventuellement, d'en jauger la valeur. En 1885, moment où Freud, ses coupes anatomiques de cerveaux d'enfants sous le bras, « débarque » à la Salpêtrière, Charcot dirige depuis bien des années une volumineuse publication sous-titrée *Iconographie médicale et artistique*, où l'on ne trouve pas moins d'un millier de pages consacrées à la peinture. Charcot, en 1885, travaille déjà à la rédaction de son curieux ouvrage, *Les Démoniaques dans l'art*, qui marque l'avènement d'une véritable critique médicale des œuvres d'art – c'est-à-dire, en fait, d'une *clinique visuelle*.<sup>1207</sup>

---

<sup>1204</sup> Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>1205</sup> Jean Lorrain, *Correspondance*, vol. 1., Paris, Baudinière, p. 76. [Lettre à Oscar Méténier datée du 4 avril 1885].

<sup>1206</sup> Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>1207</sup> Georges Didi-Huberman, *Phasmes : essais sur l'apparition*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxes », 1998, p. 76.

On ne peut s'empêcher de remarquer le rôle réaliste de la photographie, utilisée dans l'iconographie de la Salpêtrière avec l'ambition d'aider au progrès scientifique, et de remarquer dans un même temps, l'importance de la mise en scène dans ces photographies visant à impressionner, et peut-être à marquer le regardeur pour mieux dissuader ou prévenir. Le trucage est utilisé de la même manière que chez Lorrain, mais dans des buts diamétralement opposés. Lorrain (et c'est loin d'être le cas des écrivains de la période) prend un évident plaisir à provoquer, et sa position morale est glissante. Lorsqu'il utilise l'image abjecte c'est bien davantage dans ce qu'elle a de transgressif que dans ce qu'elle aurait d'exemplaire. L'homosexualité est un cas particulièrement intéressant, les images liées au thème sont bel et bien abjectes mais elles sont utilisées par l'auteur, dans un sens très souvent idéalisé. Reste qu'aborder ce sujet en littérature est encore très risqué, et Lorrain écrit à propos d'Oscar Wilde :

Comme Socrate accusé d'avoir corrompu la jeunesse athénienne, M. Oscar Wilde a surtout payé le scandale de son attitude, l'impertinence un peu réclamière de ces paradoxes plus littéraires que moraux, j'en suis sûr, mais c'est la littérature qui a été atteinte... quand on pense que des passages du *Portrait de Dorian Gray* ont été lus et reprochés à l'auteur au cours des interrogatoires.<sup>1208</sup>

## 2.2 — Autocitations et autoréférences

La pratique de l'autocitation, par essence narcissique, est couramment utilisée par Lorrain qui en tire divers effets. Le premier exemple qui nous vient à l'esprit est celui du poème « Alexis » (*L'Ombre ardente*) repris dans *Maison pour dames*<sup>1209</sup> avec quelques variations<sup>1210</sup>. Dans ce roman, le poème est le fait de Florise d'Ellébreuse<sup>1211</sup>, poétesse provinciale en mal de reconnaissance. On apprend au début du roman que le poème, renommé « sous les lauriers roses » pour l'occasion, vient de gagner le concours du Laurier d'or et qu'elle monte à Paris, ville de toutes les corruptions... Nous ne gloserons pas ici l'idée que Lorrain a eu de livrer sa production poétique au travers d'un personnage féminin, mais on

<sup>1208</sup> Jean Lorrain, *Poussières de Paris*, Paris, Ollendorff, 1902, p. 220.

<sup>1209</sup> Jean Lorrain, *Maison pour dames*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel », 1990, p. 17

<sup>1210</sup> Modifications : (v 9) « Quoique mâle et viril, il a la lèvre imberbe » / (v 10) « Et l'Aegipan guetteur craint son regard superbe ».

<sup>1211</sup> Notons que le prénom « Florise » a à voir avec le terme « flore » et si on va plus loin avec « Floressas Des Esseintes », le nom est ici encore le lieu d'un réseau de sens.

s'attardera sur différentes réactions des personnages quant aux vers. Le mari les trouve d'abord odieux : « En casuistique, c'est le péché de délectation morose ; il est classé et prévu. [...] Où avez-vous vu de jeunes éphèbes roux, pour les dépeindre avec cette chaleur et cette exactitude ? Il y a là-dedans des détails qui vous compromettent. - Mais, mon ami, j'ai lu Théocrite, Homère, les poètes grecs, Virgile. [...] Oh ! Le poison de la littérature ! »<sup>1212</sup>. Plusieurs éléments sont à relever. Que Lorrain indique que les « détails » peuvent « compromettre » souligne une conscience de l'éventuel charge transgressive de ses poèmes et la mention des poètes grecs en ce qu'ils se placent dans l'exemplarité, souligne la conscience d'un alibi. Ce double regard sur soi est encore souligné par la mention du « poison de la littérature » qui rappelle irrésistiblement le débat sur *Madame Bovary* de Flaubert<sup>1213</sup>. On met le doigt, comme nous l'avons déjà souligné, sur l'ambiguïté de la littérature, soutenue par l'argument du *pharmakon* ; est-elle corruptrice ou morale ? Lorrain, ne donne pas son point de vue et on ne s'étonne pas de la fascination que Flaubert a pu exercer sur lui. Il faut rappeler que « Les éphèbes » sont des poèmes dédiés à Flaubert comme pour dire qu'on est bien loin de l'exemplarité antique. L'opinion de Mme Farnier qui intervient plus loin dans le roman –« Les épithètes de Florise étaient savoureuses, ses comparaisons ardentes et pourtant mouillées de tendresse ; il y avait comme une prière amoureuse dans le tour de ses phrases, et la cadence de ses vers était une volupté. Une flamme nostalgique brûlait dans cette âme, la nostalgie du passé et de la Grèce antique »<sup>1214</sup> – engage à une lecture différente, de l'ordre de la sensibilité, résolvant les questions de moralité. La conclusion logique est alors : la moralité n'intéresse pas Lorrain. Cependant l'issue morale du roman (Florise d'Ellébreuse et son mari, sur qui la corruption ne prend finalement pas, quittent Paris et ses vices, laissant les « monstres » – qui, il n'est pas inutile de le souligner, sont en grande partie homosexuels – s'entredéchirer, pour retourner au calme provincial) laisse perplexe ; Lorrain est capable de toutes les contradictions.

Si le fait que Lorrain s'autocite est intéressant, il est non moins intéressant de remarquer qu'il se met en scène au travers d'un personnage dans nombre d'œuvres, mêlant plus intimement fiction et réalité. On prendra l'exemple de *L'école des vieilles femmes*, roman (ou nouvelle ? La frontière est parfois poreuse) dans lequel l'auteur se met deux fois en abyme.

---

<sup>1212</sup> Jean Lorrain, *Maison pour dames*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>1213</sup> Dans ce roman de Lorrain le « bovarysme », cette idée que l'on puisse vivre la vie comme un roman, est souvent en question, de manière plus ou moins ironique. Rappelons que le « bovarysme » est un terme inventé par Jules de Gautier en 1892, le débat est donc contemporain.

<sup>1214</sup> *Maison pour dames*, *op. cit.*, p. 71.

On trouve le personnage de Sourdière qui est écrivain et s'exclame dans le roman « Fards et poisons ! » rappelant le titre de l'œuvre de Lorrain publiée en 1903<sup>1215</sup>. Ailleurs, le personnage de Charles Haymeri, homme de lettres, est explicitement associé à Lorrain : « – Tu as trop de mémoire, Robert / – C'est ce qui m'a empêché de faire de la littérature : j'aurais de bonne fois, commis trop de plagiats, mais, je ne vais pas comme vous chercher midi à quatorze heures et mes raisons dans des métaphores »<sup>1216</sup>.

Dans *Monsieur de Phocas* les intertextualités sont foisonnantes dans tout le roman<sup>1217</sup> et l'une d'elles, « Narcisse parle » de Paul Valéry, retient particulièrement notre attention. Lorrain cite de manière très approximative et en intercalant ses propres vers, le début du poème<sup>1218</sup> puis décrit les vers en ces termes : « Et les beaux vers de Paul Valéry ! Quel calme leur mélancolie nostalgique et sublime apportait en moi ! À mon horrible mal, ils substituaient, ces vers, la brûlure de Narcisse ; et cette brûlure était encore de la fraîcheur auprès de l'âme de soufre et de phosphore qu'ont allumée en mon être les yeux dolents de l'*Antinoüs*... »<sup>1219</sup>. Puisque Lorrain les cite, on peut légitimement penser qu'il prend également en charge le commentaire, et qu'alors il souffre également de ce « mal » dont on pense qu'il s'agit bien de l'homosexualité, d'autant que la suite du poème de Valéry, que Lorrain ne transcrit pas dans le texte, opère un glissement très net du narcissisme à l'homoérotisme :

Hélas ! L'image est vaine et les pleurs éternels !  
A travers les bois bleus et les bras fraternels,  
Une tendre lueur d'heure ambiguë existe,  
Et d'un reste du jour me forme un fiancé  
Nu, sur la place pâle où m'attire l'eau triste...  
Délicieux démon, désirable et glacé !<sup>1220</sup>

Emprunter les mots d'un autre et y reconnaître les mêmes impressions est le moyen stratégique de dire sans être inquiété. L'écriture poétique permet sans doute une distanciation,

<sup>1215</sup> Jean Lorrain, *Fards et poisons*, Paris, Ollendorff, 1903.

<sup>1216</sup> Jean Lorrain, *L'école des vieilles femmes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les introuvables », 1995, p. 42.

<sup>1217</sup> Gide, Baudelaire, Valéry, Musset, Samain, Vellay, et la liste n'est pas close... Nous pourrions également parler des références qui n'interviennent pas par la citation des textes : Daudet, Wilde, Elimir Bourges, Nodier...

<sup>1218</sup> « O frères, tristes lys, je languis de beauté / Pour m'être désiré dans votre nudité, / Et vers vous, nymphes, nymphes de ces fontaines, / Je viens au pur silence offrir mes larmes vaines, / Les hymnes du soleil s'en vont. C'est le soir, / J'entends les herbes d'or grandir dans l'ombre sainte / Et la lune perfide élève son miroir, / Si la fontaine claire est par la nuit éteinte. / Ainsi, dans ces roseaux harmonieux jeté, / Je languis, ô saphir, par ma triste beauté ; / Saphir antique et source magicienne, / Où j'oubliais le rire de l'heure ancienne, / Que je déplore ton éclat fatal et pur ! » (Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, op. cit., p. 76)

<sup>1219</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>1220</sup> Paul Valéry, *Poésies*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1958, p. 17.

aussi bien dans le fait de magnifier lyriquement le sujet, que dans la déréalisation qu'implique une assise mythologique. Le prosaïsme, et le contexte historique qui apparaît plus ou moins lorsqu'il s'agit de « raconter une histoire », provoque un impact plus évident. Aussi, inclure les vers de Valéry dans le cadre fictionnel, c'est parler indirectement du sujet tout en le parant d'une certaine provocation. C'est rester dans un traitement superficiel de l'homosexualité, dans un état limite entre le dit et le non-dit, mais qui est pourtant le lieu voulu d'un malaise. Tout le matériel nécessaire à la résolution du mystère concernant le syndrome de Phocas est là, mais le lecteur doit se faire exégète s'il veut espérer identifier les sens cachés.

On serait tenté de qualifier la pratique de l'autoréférence chez Lorrain de narcissisme littéraire, dans l'observation de lui-même, ou bien encore dans l'exaltation jubilatoire de sa propre parole :

[...] l'ensemble des narrateurs qui ont pour vocation de raconter à l'envi de multiples aventures excentriques ou abjectes représentent pour Lorrain, autant que des masques à peine dissimulés, des interlocuteurs avec lesquels il dialogue sans trêve. L'histrionisme de ces personnages d'une verve étonnante est l'expression d'une forme de dédoublement qui confère au texte le statut d'une scène, la fonction d'un espace théâtralisé à l'intérieur duquel, conteur et chroniqueur inlassable, l'auteur est aussi son propre spectateur.<sup>1221</sup>

Lorrain écrit son texte comme un miroir de lui-même, et c'est alors l'occasion, soit d'une autocritique, soit d'une sublimation de son image. Une telle attitude conduit à des exemples étonnants dans lesquels le narrateur peut se mettre à parler à l'auteur-auditeur (on mesure le paradoxe et la schizophrénie d'un tel système dans lequel l'image dédoublée de l'auteur s'inféode à son propre personnage). Ainsi dans *Histoires de Masques* :

Or, cette détresse atroce de l'homme déçu, berné et sombré dans l'épouvante, cette terreur devant le surgissement de l'inconnu, je l'ai soufferte tout un soir, et cela dans une circonstance et dans un décor bien faits pour plaire, un vrai drame que j'ai vécu là, durant quelques minutes, et qui sont demeurées les plus intenses où je me suis senti vivre ; drame banal aux personnages peu intéressants, mais dont quelques détails ont du relief ; *et puis cela fera une histoire de plus à ajouter à votre série de masques, car c'est une véritable histoire de masques que cette aventure d'hôtel garni, où il y eut, au moment critique, une si terrible, une si inattendue substitution de personne.*<sup>1222</sup>

---

<sup>1221</sup> Gwenhaël Ponneau, « Jean Lorrain : l'auteur-histrion », *Revue Des Sciences Humaines*, n° 230, avril-juin 1993, p. 110.

<sup>1222</sup> *Histoires de masques*, Paris, Ollendorff, 1900, p. 134-135. Nous soulignons.



À l'occasion l'écrivain se raille lui-même – « Toi, le bien-être t'a pourri, répondait sourdement Langlois. Quoi qu'on te dise, tu ne considères jamais que ton œuvre, et le public moins que ton œuvre, le moyen de la divulguer par le journal ou par le livre, ces entremetteurs... Homme de lettres ! »<sup>1223</sup> – mais la raillerie cache mal l'autopromotion de son art. Quoi qu'il nous laisse croire, Lorrain s'adore, et l'homosexualité n'amène pas toujours la haine de soi, il arrive aussi qu'il s'émerveille d'une mauvaise réputation :

C'est là un des privilèges des très mauvaises réputations et c'est même un des grands charmes de mes voyages : tous les lieux suspects sont ouverts d'emblée à l'auteur de *Monsieur de Phocas* et mon nom seul force les consignes les plus sévères.<sup>1224</sup>

---

383. *Fards et poisons*, Paris, Ollendorff, 1903, p. 25.

384. *Le Vice errant*, Paris, Lattes, coll. « Les classiques interdits », 1980, p. 23.

## — CONCLUSION —

Dans le chapitre XLIV du *Monde comme volonté et comme représentation*, intitulé « Métaphysique de l'amour », Arthur Schopenhauer, développe une thèse qui, schématiquement, démontre l'expression instinctuelle d'un vouloir de l'espèce qui préside à la sélection amoureuse. Le lien amoureux entre deux êtres ne serait pas le fait d'une affinité consciemment choisie sur le fondement de critères personnels et d'une construction, mais produite par un vouloir supérieur, inhérent à la préservation de l'espèce. Ramenée au plan du désir, cette thèse postule que l'amour, construction sociale, dissimule la réalité de l'instinct sexuel correspondant à des motivations naturelles supérieures. Si un homme et une femme se rencontrent c'est parce qu'il sont destinés à avoir les enfants les plus parfaits possible.

Ainsi donc, pris dans son ensemble, tout le commerce amoureux de la génération actuelle est, de la part de toute la race humaine, une *grave meditatio compositionis generationis futurae, e qua iterum pendent innumerae generationes* [la méditation de la composition de la génération future, d'où dépend à son tour d'innombrables générations]. Dans cette opération, il ne s'agit pas, comme partout ailleurs, du bonheur et du malheur individuels, mais de l'existence et de la nature spéciale de la race humaine dans les siècles à venir, et par suite la volonté de l'individu s'y exerce à sa plus haute puissance, en tant que volonté de l'espèce. La haute importance du but à atteindre est ce qui fait le pathétique et le sublime des intrigues d'amour, le caractère transcendant des transports et des douleurs, qu'elles provoquent. Depuis des milliers d'années les poètes nous en mettent sous les yeux d'innombrables exemples [...].<sup>1225</sup>

La pensée du philosophe semble ramener l'élection amoureuse à une nécessité de la génération. Cette programmation déterminée, ce cycle de vie, pourrait en soi rassurer les théoriciens de l'hérédité et de la dégénérescence de leurs peurs décadentes, mais le phénomène de la dénatalité, particulièrement sensible depuis la fin de la guerre de 1870, entraîne un questionnement urgent. Pour cette raison, dès lors que les nosographies fin-de-siècle rendent compte d'une vigueur anormale des « amours stériles », l'homosexualité peut être analysée comme le symptôme inquiétant d'une fin annoncée. Marc-André Raffalovich relativise cette donnée en supposant les vertus régulatrices d'une sensibilité sexuelle dont il est lui-même le représentant :

---

<sup>1225</sup> Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, t. III, Paris, Félix Alcan, 1909 [1844 pour la traduction française], p. 345.

La conservation de l'espèce devient pour les savants d'aujourd'hui presque aussi formidable que le croissez et multipliez, et la différence absolue des deux sexes devient le signe de la civilisation. On met un peu de côté (en théorie) la conservation de l'individu, et un peu moins la différenciation de l'individu. Mais l'unisexualité n'entrave pas la conservation de la race, puisqu'elle s'est trouvée dans tous les temps, dans tous les pays du monde – et si on s'occupe de téléologie on ne peut refuser aux unisexuels d'avoir leur théorie que l'unisexualité est là pour empêcher que le monde trop peuplé soit forcé d'avoir à tuer tant pour cent de bébés et de grands-parents.<sup>1226</sup>

Raffalovich utilise l'argumentation classique d'une homosexualité présente partout et de tout temps, relativisant son influence particulière à la fin du siècle. Renversant les arguments natalistes, sa thèse évoque le danger de la surpopulation et identifie, de ce point de vue, l'homosexualité comme un bienfait. On trouve, du reste, sous la plume de Max Nordau, grand représentant des thèses de la dégénérescence, des arguments relativisant ces craintes :

Ce qui distingue la dégénérescence de la formation de nouvelles espèces, ou phylogénie, c'est que la variété pathologique ne dure pas et ne se reproduit pas comme celle qui est saine, mais est heureusement bientôt frappée de stérilité et meurt après quelques générations, souvent même avant d'avoir atteint les plus bas degrés de la dégradation organique.<sup>1227</sup>

Il est donc (contre toute attente) en accord avec Raffalovich dans sa manière d'envisager l'argument de la régulation : si le pouvoir reproductif de la dégradation pathologique s'amenuise dans le temps, tandis que le pouvoir de la génération est constant (si nous suivons le raisonnement schopenhauerien), les forces s'équilibrent. La littérature décadente donne du crédit aux lois de l'atavisme, mais le personnage décadent est un rejeton fin-de-race, dernier représentant d'une lignée qui s'éteint avec lui. Les tares du prince Noronsoff, personnage du *Vice errant* dont la lignée est maudite par un mystérieux bohémien – « Sa vengeance revivrait d'âge en âge, et les Noronsoff, à travers les siècles, auraient toujours des chiennes et des prostituées dans leur lit. Vous comprenez maintenant : l'envoûtement revient, le bohémien n'a pas menti »<sup>1228</sup> – sont le résultat fatal d'un retour cyclique du mal. Mais ce cycle s'interrompt lorsque le sang épuisé de la race interdit toute forme procréative. En ce sens l'homosexuel décadent ne serait pas si dangereux qu'on veut bien le croire...

Une faille demeure pourtant dans le raisonnement, qui est aussi la faille dans le système envisagé par Schopenhauer : si la nature prévoit la conservation de l'espèce, par-dessus les

---

<sup>1226</sup> Marc-André Raffalovich, *Uranisme et unisexualité. Étude sur les différentes manifestations de l'instinct sexuel*, Lyon/Paris, Storck/Masson, 1896, p. 23-24.

<sup>1227</sup> Max Nordau, *Dégénérescences*, t. I, Paris, Félix Alcan, 1894, p. 32.

<sup>1228</sup> Jean Lorrain, *Le vice errant*, Paris, Ollendorff, 1902, p. 122

désirs individuels, comme expliquer la constance des amours homosexuelles ? À partir de la troisième édition de son ouvrage Schopenhauer complète sa « Métaphysique de l'amour » par un « appendice au chapitre précédent » traitant la question. Il utilise le terme de « pédérastie » pour désigner l'homosexualité masculine qu'il traite comme un schéma constant : la pédérastie, qui de tout lieu et de tout temps, est une relation entre un jeune homme et un vieil homme. Elle est décrite par Schopenhauer dans les termes les plus virulents :

En soi, la pédérastie apparaît comme une monstruosité non seulement contraire à la nature, mais encore répugnante au plus haut degré et propre à exciter l'horreur ; elle semble être un acte auquel seule une nature entièrement perverse, faussée et abâtardie aurait pu une fois descendre, et qui ne se serait répété au plus que dans des cas tout à fait isolés. Tournons-nous maintenant du côté de l'expérience : elle nous offre le spectacle opposé ; ce vice au caractère odieux, nous le voyons souvent pratiqué et dans tout son essor en tout temps et chez tous les peuples du monde.<sup>1229</sup>

La pédérastie semble poser *a priori* une fin de non recevoir à la thèse qu'il avait exposée dans la métaphysique de l'amour puisqu'elle se présente comme un phénomène inconciliable avec les logiques de conservation de l'espèce. Il est donc tout à fait intrigant qu'un chapitre lui soit consacré. Pour comprendre ce fait nous devons absolument laisser un instant de côté les réflexes idéologiques qui pourraient nous empêcher de correctement percevoir les enjeux d'une telle pensée. Bien que le lexique employé dénote une homophobie assez évidente, Schopenhauer entreprend (ou du moins, tente cette entreprise) d'écarter toute question morale. Il ne souhaite pas condamner moralement un comportement mais l'analyser avec la plus grande latitude intellectuelle, et, opposant l'expérience au préjugé, il ne peut manquer de remarquer la permanence de la pédérastie, aussi bien géographiquement que temporellement, permanence qu'il illustre d'exemples irréfutables. Au-delà de l'expression d'un dégoût, il espère donc démêler les raisons naturelles qui expliquent cette omniprésence :

L'absolue universalité et l'indestructibilité persistante de ce vice témoignent qu'il procède par quelque côté de la nature humaine elle-même ; seule cette raison explique qu'il ne puisse manquer toujours et partout d'apparaître [...].<sup>1230</sup>

Il s'agit alors de faire montre d'une objectivité philosophique et d'admettre que, de quelque manière que ce soit et dès lors que l'on ne pense pas selon la morale, la pédérastie est

---

<sup>1229</sup> Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 372 [trad. E. Burdeau].

<sup>1230</sup> *Ibid.*, p. 373-374.

une aberration prévue par la nature. Schopenhauer suit une méthode logique à laquelle, par honnêteté intellectuelle, il ne déroge pas :

Pour qui procède loyalement, comme nous, il y a complète impossibilité de se soustraire à cette conséquence. Passer par-dessus les faits et nous en tenir au blâme et à l'injure à l'égard de ce vice serait sans doute chose facile.<sup>1231</sup>

La question de la pédérastie se présente donc comme un défi philosophique risqué puisque de sa résolution dépendent une grande part des réflexions menées jusqu'alors, d'où l'extrême insistance de Schopenhauer sur la légitimation de son entreprise. Bien entendu, au moment où il démontre, en insistant sur ses bonnes intentions, la probité de sa démarche, il sait déjà l'issue de ce conflit philosophique et la réussite de son projet d'annexer la pédérastie à sa métaphysique de l'amour : « Un examen plus étendu de cet égarement de l'instinct m'y a fait découvrir depuis un curieux problème, et en même temps la solution qui y est attachée »<sup>1232</sup>. Si la nature est en dehors de toute morale, la pédérastie est un phénomène prévu par la nature pour des raisons rationnelles. Le philosophe, partant d'un raisonnement d'Aristote, démontre que le jeune homme et le vieil homme ne sont pas à l'acmé du pouvoir sexuel et de leurs facultés à procréer, et que pour cette raison leur trop grande influence dans l'organisation de la génération introduirait une dépravation de l'espèce. Voilà pourquoi, bien que la pédérastie soit décrite comme nocive pour le jeune homme, la nature choisissant des deux maux le moindre, prévoit cette rencontre amoureuse hors-norme :

[...] le but que poursuite ici la nature est atteint en ce que ce penchant entraîne avec soi à l'égard des femmes une indifférence, qui, accrue de jour en jour, devient de l'éloignement et finit par grandir jusqu'à l'aversion. Et ce but véritable de la nature est atteint d'autant plus sûrement que, plus la faculté génératrice décline dans l'homme, plus se détermine cette inclination contre nature. – Aussi ne rencontrons-nous en général le vice de la pédérastie que chez des hommes déjà vieux.<sup>1233</sup>

La nature serait donc suffisamment « bien faite » pour introduire des désirs contraires chez certains individus inaptes à la génération. Ces développements, dont on veut bien admettre non la véracité mais la logique, ne doivent pourtant pas faire oublier le danger d'un vice que les institutions se chargent de limiter et d'encadrer – il peut y avoir corruption des mœurs –, danger sur lequel Schopenhauer ne se prononce pas véritablement, et les conclusions

---

<sup>1231</sup> *Ibid.*, p. 374.

<sup>1232</sup> *Ibid.* p. 372

<sup>1233</sup> *Ibid.*, p. 376.

contradictoires de la démonstration qui postule une amoralité de la nature tout en affirmant une condamnation métaphysique :

Aussi ne s'est-il pas agi ici de donner des avis moraux contre ce vice, mais de se faire une idée nette de ce qu'étaient les choses. D'ailleurs, la vraie raison, la raison dernière et profondément métaphysique qui condamne la pédérastie, c'est qu'en affirmant la volonté de vivre, elle détruit complètement la conséquence de cette affirmation, qui tient ouverte la voie du salut, elle supprime le renouvellement de la vie.<sup>1234</sup>

Lorsque la morale ne condamne pas, la métaphysique se charge d'identifier l'absence de renouvellement, une pulsion destructrice s'insère dans les lois du vouloir-vivre. Cette pulsion, nous pourrions la nommer Décadence.

La Décadence est une rupture temporelle qui perturbe la lecture du déroulé des événements. L'homme de la Décadence ne peut se saisir de la réalité quotidienne qu'au moyen d'un effort de la mémoire qui prospecte dans le temps, identifie la répétition des traumas, utilise cette répétition comme un premier principe organisateur. Elle prend donc toute son ampleur et toute sa signification dans une temporalité mythique :

[...] dans la mesure où un acte (où un objet) acquiert une certaine *réalité* par la répétition de gestes paradigmatiques et par cela seulement, il y a abolition implicite du temps profane, de la durée, de l'« histoire », et celui qui reproduit le geste exemplaire se trouve ainsi transporté dans l'époque mythique où a lieu la révélation de ce geste exemplaire.<sup>1235</sup>

La Décadence est un objet dont la réalité n'est accréditée que par une intensification des discours qui la proclament. Les raisons de cette intensification discursive demeurent difficiles à déterminer mais les conclusions formulées par Yves Vadé à la fin d'un article, judicieusement intitulé « Mythe de la décadence et décadence du mythe », nous semblent convaincantes. Il écrit :

La notion de décadence semble avoir été avant tout un recours en face de la transformation profonde des systèmes symboliques sous l'influence conjuguée de la pensée scientifique, de la civilisation industrielle et des nouvelles pratiques sociales. Elle correspond pour l'essentiel à un phénomène de résistance à cette transformation.<sup>1236</sup>

---

<sup>1234</sup> *Ibid.*, p. 378.

<sup>1235</sup> Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1969 [1949], p. 50.

<sup>1236</sup> Yves Vadé, « Mythe de la décadence et décadence du mythe », *L'esprit de décadence*, t. 2, Colloque de Nantes des 21-24 avril 1976, Paris, Librairie Minard, 1984, p. 264.

Face à l'émiettement de l'ancien monde rendu sensible par la nouvelle foi progressiste (la démocratie contre l'aristocratie, la science contre la religion, le réalisme littéraire contre la fantaisie, la photographie contre la peinture, etc.), la Décadence serait une construction mythique visant à compenser les pertes de repères. Idéologiquement, la pensée décadente pourrait donc, à première vue, être qualifiée de conservatrice. Cependant cette résistance à la nouveauté, cette volonté de temporiser et d'éviter ces profonds changements, interprétés comme autant d'atteintes à l'intégrité de la pensée, sont des attitudes qui produisent également leurs significations propres. En effet, le moment de la crise est un moment critique qui oblige le décadent à l'interprétation des signes et le conduit à développer une lecture du monde fondée sur le présage. L'imaginaire de la fin est une combinaison des capacités mémorielles (présence du passé) et des capacités divinatoires (présence du futur) par laquelle les signes en présence sont surdéterminés. Le rapport au monde (présence du présent) est donc marqué par la recherche de ces signes annonciateurs d'une fin qui viendraient clore et prouver, sous la forme d'une Vérité définitive et unitaire, la validité d'un parcours intellectuel :

Elle [la fin] ne s'appréhende donc qu'en fonction de ce qu'il faut nommer un triple présent, où se conjuguent le présent du présent, ce rapport au monde et à ces signes qui définit l'attention ; le présent du futur, qui est l'anticipation ou l'attente d'événements à venir ; et le présent du passé que désignent le rappel ou la mémoire des faits produits et des discours qui leur sont consacrés. Cette distension de l'esprit est au cœur de l'imaginaire de la fin. Elle assure au futur une réalité hors du commun et transforme le passé en une loi puisque, devenu le garant de cet avenir imminent, il paraît dès lors s'imposer de toute éternité. Elle dote le présent, de plus, d'une surprenante densité sémiotique, en donnant lieu à une incessante recherche de signes – signes évidemment de cette vérité qui se doit d'être enfin révélée.<sup>1237</sup>

Peu importe alors que cette révélation finale n'ait pas lieu, la recherche de cette confirmation fait du décadent un exégète. Par l'usage de cette herméneutique, il identifie les causes de sa déchéance à travers celles de la Décadence romaine, et notamment pas l'argument de la dissolution des mœurs. L'homosexuel est, en ce sens, le passeur idéal d'une expression imaginaire de la fin. Mais, outre les mœurs romaines dont ils se plaisent à rappeler l'exhubérance, l'imaginaire décadent est également alimenté par l'imaginaire moderne de la dégénérescence :

---

<sup>1237</sup> Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 25.

Alongside these congenital theories, environmentalist notions of corruption or “degeneration” continued to flourish. And discussion continued as to whether it was evidence of moral insanity or mental sickness.<sup>1238</sup>

L’homosexuel est à la fois agent et victime de cette dégénérescence, frappé d’une forme de folie qu’il propage mais dont il peut être potentiellement excusé. Le discours littéraire n’est pas uniforme quant au degré de responsabilité attribué au pervers, et les textes décadents oscillent sans cesse entre la réprobation et le plaisir éprouvé à introduire une confusion perturbant le sentiment moral partagé par le plus grand nombre, mais dont la vertu est indémontrable. Parfois le stigmate d’une dégénérescence n’est pas considéré comme une menace sérieuse et les écrivains jouent des peurs sociales ; la perturbation sexuelle du genre est alors l’occasion de manipulations textuelles donnant lieu à un renouvellement esthétique et éthique. L’homosexualité n’est pas seulement thématique, elle donne l’occasion d’une réflexion esthétiques profonde et nous pouvons considérer qu’en fin-de-siècle la notion de « littérature homosexuelle » est légitime. En revanche, le discours scientifique préconise globalement une stratégie de nette séparation entre les sexes. Cette distinction entre le masculin et le féminin, cette nécessité presque anthropologique d’un recours à l’essentialisme, est une condition de la civilisation :

La violation ou la confusion de ces frontières représentent une véritable perte de repères, voire une menace de “chaos” social, alors que la société a clairement défini le rôle de chacun : les hommes / les femmes, les autochtones / les étrangers, le normal / l’anormal.<sup>1239</sup>

Dès lors que les frontières essentielles sont confondues, la menace décadente est avivée, et cette menace légitime le fait que soit établi un lien logique entre artiste décadent et homosexualité. Les conditions sont cependant réunies pour que la littérature impose un dépassement des limites admises, en dissociant définitivement esthétique et morale. L’élan transgressif peut alors s’affirmer avec des intentions scandaleuse ou stratégiquement dissimulées, donnant lieu à des positions auctoriales très différenciées. La préface aux *Déliquescences* d’Adorée Floupette souligne, non sans humour, la mise en œuvre tactique de différents niveaux de lecture :

---

<sup>1238</sup> Jeffrey Weeks, « The construction of homosexuality », *Sex, politics and society : the regulation of sexuality since 1800*, New York, Longman, 1981, p. 105.

<sup>1239</sup> Régis Révenin, *Homosexualité et prostitution masculine à Paris (1870-1918)*, op. cit., p. 83-84.



La dessus il me quitta ayant, paraît-il, à terminer un sonnet qui devait avoir trois sens : un pour les gens du monde, un pour les journalistes, et le troisième affreusement obscène, pour les initiés, à titre de récompense. Vous savez tous que c'est le fin du fin.<sup>1240</sup>

Certains auteurs ignorent « le fin du fin » et, conscients des scandales possibles mais conscients également d'un risque calculé, étant la légèreté des peines prononcées dans les procès pour « outrages aux mœurs », osent aborder frontalement les questions de mœurs. Ils encourent pourtant le risque de sacrifier la valeur littéraire de leur production au désir de célébrité. Il est possible que la réception de certaines œuvres soit dénaturée par leur caractère scandaleux. D'autres enfin, plus rares, se confrontent au risque du scandale pour des raisons éthiques personnelles ; c'est le cas de Georges Eekhoud dont l'œuvre, *Escal-Vigor*, pose simultanément la question du coming-out et d'une sortie de la Décadence.

Jean Lorrain, dans une lettre datée du 19 mars 1899 et recueillie par Mirande Lucien, rend hommage au talent d'Eekhoud. Il lui écrit :

Mon cher Eekhoud, j'ai parlé de votre Escal-Vigor dans mon avant dernier Restif entre une étude sur les aquarelles de Bottini et une autre sur les bronzes de Vallgren, c'était à mon départ de départ et, faisant la nomenclature des livres que j'emportais, je vous citais, [...] Escal-Vigor, de Eekhoud, un mauvais livre qui sent l'ozone et le soufre d'un soir d'orage et l'haleine dangereuse du Berger de feu, mais [l'article] vous aura échappé. Je suis un fidèle, mais que ne venez-vous dans ce pays, Escal-Vigor y fleurit vigoureusement et personne n'y attache une idée de crime.<sup>1241</sup>

Sa description de l'écriture de Georges Eekhoud est curieuse, l'œuvre n'est pas aussi sulfureuse que Jean Lorrain semble l'imaginer, et il donne visiblement une interprétation personnelle du texte qui ne correspond guère à la réalité. Cette idée d'un « mauvais livre qui sent l'ozone et le soufre d'un soir d'orage et l'haleine dangereuse du Berger de feu » est juste mais ne correspond qu'à un passage très localisé de l'œuvre situé au moment où les amants, observant le coucher du soleil sur la Digue, scellent leur union d'un baiser échangé. La scène débute sur ces mots :

Des monceaux d'essarts crépitaient çà et là ; un parfum de brûlis flottait dans l'air humide. Il faisait extrêmement doux, et le soir exhalait comme de la langueur ; la brise rappelait la respiration d'un travailleur qui halète ou d'un amant que le désir oppresse. À

---

<sup>1240</sup> Adorée Floupette [pseud. de Gabriel Vicaire et Henri Beauclair], *Les Délivrescences. Poèmes décadents*, Byzance [Paris], Lion Vanné [Léon Vanier], 1885, p. xxvii.

<sup>1241</sup> Dans Georges Eekhoud, *Escal-Vigor*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1996 [1899], p. 278.

la vue d'un nuage rougeâtre et de forme fantastique, les amis s'étaient appelé le « Berger de Feu », célèbre dans toutes les plaines du Nord.<sup>1242</sup>

L'histoire de berger de feu, dont Henry de Kehlmark contera l'aventure au jeune Guidon Govaertz, est sans doute le seul passage de l'œuvre qui ne délivre pas une morale claire et qui puisse justifier qu'on la qualifie de « mauvais livre ». L'intrigue en est fort simple. Gérard, un berger sauvage et ténébreux, est recueilli par un couple du pays de Brabant alors qu'il est jeune. Gérard grandit en restant incroyant, proche de la nature, farouche. Déjà âgés, les maîtres ont un jour un enfant, garçonnet nommé Étienne auquel le grand Gérard s'attache, le choyant comme une mère, et l'appelant Tiennet. La relation entre l'homme et l'enfant, bien qu'elle soit chaste, possède toutes les nuances de la relation amoureuse fondée sur l'attachement entre l'éraïste et l'éromène, d'une ambiguïté gênante. Tiennet rencontrera finalement sa jeune cousine Wanna avec qui il partagera les sentiments qu'il accordait auparavant à Gérard. Ce dernier dépérit, se confie au curé qui le répudie en le menaçant d'être brûlé en place publique. Il s'échappe en emportant Tiennet, met le feu à la maison où périssent ses parents adoptifs et la jeune Wanna, et plonge avec l'enfant dans la fournaise :

Leur prêtre m'a maudit. Je suis voué au feu éternel. Eh bien, je cours me plonger par anticipation dans ce feu, mais après avoir aspiré jusqu'aux sources de ta vie, après m'être repu des groseilles de tes lèvres, ce fruit succulent qui me désaltérera éternellement au sein de la fournaise infernale ! [...] Un orage subit se déchaîna, tandis que le misérable criait ainsi vengeance au ciel.<sup>1243</sup>

Comment expliquer le choix d'inclure une telle parabole ? Elle joue plusieurs rôles dans l'économie narrative. Henri évoque à travers elle le sentiment d'une noirceur qu'il a en lui et le jeune Guidon répondra de la sincérité de ses sentiments ; un pacte amoureux sera alors scellé d'un baiser qui permet de distinguer les deux histoires l'une de l'autre. Cet échange sera surpris par le personnage de Blandine, amoureuse éconduite qui trahira leur secret, mais également sainte martyr qui protégera les deux amants. Ce passage clef annonce à la fois la fureur populaire qui s'abattra sur Henri et Guidon, et la résistance amoureuse exemplaire qui donnera à Eekhoud l'occasion d'exprimer avec force des sentiments dans les amours homosexuelles qu'une morale inique entrave. Lorsque Lorrain mentionne ce passage pour caractériser l'œuvre comme un « mauvais livre », il atténue singulièrement le contenu politique du propos et sa lecture semble abusive. Le militantisme du livre le distingue de la

---

<sup>1242</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>1243</sup> *Ibid.*, p. 176-177.

transgression décadente. Les écrits de Jean Lorrain, et ceux des décadents en général, prennent appui sur une épistémologie du placard, se tiennent savamment à la limite de la révélation mais ne se montrent jamais en pleine lumière tandis que le récit d'*Escal-Vigor* est d'une extrême transparence. Georges Eekhoud utilise une rhétorique du *coming-out*. Notre étude a souhaité démontrer qu'une stigmatisation des comportements sexuels entraînant une injonction au silence était une contrainte à contourner par un usage dévié du langage. Cet usage est précisément sa poétique : la stratégie de l'évitement impose une esthétique adéquate et la préciosité décadente répond à cette nécessité. Les œuvres de Georges Eekhoud sont souvent imprégnées de ce langage fortement esthétisé mais dans le cas précis d'*Escal-Vigor*, le style témoigne d'une recherche de simplicité qui le distingue du reste de sa production. Peut-on encore parler d'écriture décadente ? L'œuvre n'en adopte visiblement pas les standards et Mirande Lucien remarque que « malgré sa nature excessive et tragique, *Escal-Vigor* est sans doute, par sa composition, la moins décadente des œuvres d'Eekhoud »<sup>1244</sup>. Intention que l'auteur confirme dans une lettre datée du 28 avril 1899 à son jeune amant Sander Pierron :

La composition même du bouquin a des analogies avec le drame antique par les lignes bien précises, la fermeté des contours, la netteté des caractères ; les proportions quasi statuaires et architectoniques. Et j'ai répudié les descriptions de bravoure et de virtuosité, les fioritures des stylistes et les empâtements des naturalistes.<sup>1245</sup>

Si Eekhoud caractérise l'esthétique de son roman à travers un modèle grec, son affiliation au mouvement décadent serait alors plus thématique que stylistique, l'éloge des amours homosexuelles et les démêlés judiciaires suffisant à la qualifier comme telle. L'auteur percevra d'ailleurs ce risque d'un amalgame entre homosexualité et Décadence qu'il s'efforcera de contrer :

Autre stupidité : l'uranisme se manifeste au déclin, aux décadences des civilisations. Et tous ces couples, héroïques et virils, ces beaux libertaires de l'antiquité, ces purgeurs de la tyrannie, ces superbes vengeurs, ces hommes de geste, qu'en faites-vous, ô cuistres aussi ignares que bornés ?<sup>1246</sup>

---

<sup>1244</sup> Présentation d'*Escal-Vigor* par Mirande Lucien, *Ibid.*, p. 12.

<sup>1245</sup> Georges Eekhoud, Mirande Lucien (éd.), *Mon bien aimé petit Sander. Lettres de Georges Eekhoud à Sander Pierron (1892-1927)*, Lille, GKC, 1993, p. 170-171.

<sup>1246</sup> Tiré de Georges Eekhoud, « À propos d'*Escal-Vigor* », *L'Effort éclectique*, n° 4, janvier 1901, p. 102-108 cité dans Georges Eekhoud, *Escal-Vigor*, *op. cit.*, p. 289.

Le procès pour *Escal-Vigor* s'ouvre le 24 octobre 1900 suite à une plainte déposée auprès du procureur du roi par une ligue de vertu de Bruges qui mettait en cause d'autres œuvres d'écrivains français, notamment *L'Homme en amour* de Camille Lemonnier et *Le Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau. Le motif invoqué, un délit de pornographie établi par les articles 383 et 384 du code pénal, paraît peu fondé tant l'écriture du roman est sobre en regard des livres de ses camarades d'infortune et de la production fin-de-siècle en général. Dans la lettre précédemment citée, Georges Eekhoud considère que son roman représente « [...] une harmonie de hautes passions morales et d'indispensables, de légitimes admirations et jouissances de la chair. C'est du paganisme grec, avec en plus, l'amour plus exalté et spirituel, tel que l'éprouvent les âmes très raffinées et très nobles d'aujourd'hui. »<sup>1247</sup>. Eekhoud considère donc la parfaite moralité de son œuvre et il nous semble qu'il pose un regard juste sur son travail qui ne peut guère être taxé d'obscénité. Malgré le motif invoqué, l'œuvre n'a donc pas été poursuivie pour une quelconque licence dans le langage, mais bien pour des raisons politiques, en réaction à la manière frontale dont l'œuvre défendait, comme rarement avant cette date, les amours homosexuelles. L'auteur sera finalement entendu à huis-clos devant un jury populaire qui reconnaîtra son innocence :

Plein de bon sens et d'équité, le brave jury de la province qui passe cependant pour la plus orthodoxe et la plus timorée de notre libre Belgique, a refusé de se prêter à la besogne honteuse et béotienne qu'une poignée de cafards et de cuistres attendait de lui, et il nous a acquittés malgré toutes les roueries et les arguties de l'accusation.<sup>1248</sup>

Georges Eekhoud insiste volontiers sur le peu de fondement des faits qui lui sont reprochés, sur le peu de cas que la presse fit de ce procès jugé ridicule et sur le soutien sans faille qu'il reçut de son avocat Edmond Picard. Défendant sa dignité l'auteur réagit de manière bien légitime, mais compte-tenu d'un contexte encore globalement hostile à l'homosexualité et d'un contenu nettement militant, il ne nous semble guère surprenant que l'œuvre ait été considérée comme un brûlot littéraire.

Jean Lorrain précise dans sa lettre, faisant consciemment allusion au procès d'Eekhoud en Belgique, que la France est clémente sur la question de l'homosexualité, que « personne n'y attache une idée de crime », ce qui est évidemment une vision très peu partielle de la situation. S'il est certain que l'homosexualité y a été dépénalisée de longue date, Lorrain

---

<sup>1247</sup> *Mon bien aimé petit Sander. Lettres de Georges Eekhoud à Sander Pierron (1892-1927), op. cit., p. 170.*

<sup>1248</sup> Tiré de Georges Eekhoud, « Chronique de Bruxelles », *Mercure de France*, t. IV, 1900, p. 268-271 cité dans Georges Eekhoud, *Escal-Vigor, op. cit., p. 281.*

passe sous silence les fortes stigmatisations sociales et les nombreux procès pour outrage aux mœurs qui ont défrayé la chronique à cette époque, phénomène démontrant la vigilance juridique s'agissant des sexualités minoritaires, et dont Lorrain lui-même eut à subir les affres. On peut supposer que Lorrain se fait porte-parole d'une réputation largement partagée, mais en partie usurpée et rarement divulguée en dehors des écrits privés. Il est vrai que des ouvrages décadents assez sulfureux, tels que le *Messes noires. Lord Lyllian* de Jacques d'Adelswärd-Fersen ou des ouvrages homophiles audacieux tels que ceux d'Achille Essebac, n'ont pas été poursuivis, mais le premier dut rendre des comptes à la Justice en dehors de ses écrits, tandis que le second fut involontairement mêlé à un fait divers marquant. Fersen est inculqué pour « attentat à la pudeur » et « incitation de mineurs à la débauche » en juillet 1903 dans la fameuse affaire dite des « messes noires » mettant en scène des collégiens dans un appartement de l'avenue de Friedland, et condamné à six mois de prison et 50 frs d'amende. Achille Essebac apparaît quant à lui dans un écrit de deux médecins, Antheaume et Parrot, rédacteurs d'un article dans les *Annales médico-psychologiques*<sup>1249</sup> relatant la tragique destinée de Julio Maria Malbranche *alias* Antonio. Le jeune homme, étudiant français de dix-huit ans émigré en Allemagne tente de suicider le 2 février 1905 d'une balle de revolver dans la tête après avoir envoyé une lettre-confession à ses parents dans laquelle il leur révèle son homosexualité. Seulement blessé, il est secouru à temps mais son geste sera interprété comme un trouble psychologique grave et conduira, à la demande de son père, à son internement à Charenton. Le rapport entre le cas Antonio et Achille Essebac est établi sur le fait que le malheureux s'était fortement identifié à l'auteur :

Antonio avait pris un bain, s'était parfumé et tenait dans sa main gauche un bouquet et *Dédé*, roman uraniste, dans les pages duquel se trouvaient deux sonnets assez médiocres faits par lui à l'adresse du jeune Hector, objet de son amour.<sup>1250</sup>

S'il est vrai que la thématique homosexuelle dans les œuvres littéraires conduit rarement à la condamnation en France, le comportement homosexuel est en réalité assez peu admis. Peut-être Lorrain pense-t-il, par contraste, au cas exemplaire d'Oscar Wilde dans les procès de 1895 qui démontrerait la sévérité des lois anglaises sur le sujet. Mais, là encore, il

---

<sup>1249</sup> Cf. « Un cas d'inversion sexuelle », *Annales médico-psychologiques. Journal de l'aliénation mentale et de la médecine légale des aliénés*, t. 1, neuvième série, Paris, Masson, 1905, p. 459 *sqq.* Le cas est relaté dans la revue *Masques*, n° 3, hiver 1979-1980, p. 88-93, puis évoqué par Philippe Lejeune dans son article « Autobiographie et homosexualité en France au XIX<sup>ème</sup> siècle », *Romantisme*, n° 56, 1987, p. 100 et enfin analysé en détail par Jean-Claude Féray dans *Achille Essebac. Romancier du désir*, Paris, Quintes-feuilles, 2008, p. 50-61

<sup>1250</sup> « Un cas d'inversion sexuelle », *art. cit.*, p. 462.

faut avoir à l'esprit que la comparaison des contextes nationaux est délicate ; faire grand cas des scandales à l'étranger est également un moyen de faire oublier ses propres rigueurs. Il est certain qu'avec les amendements Labouchère de 1885, la loi anglaise a considéré tout acte homosexuel comme relevant du crime de sodomie. Mais avant cette date, la sodomie était condamnée de la même manière qu'elle soit le fait d'homosexuels ou d'hétérosexuels :

The central point was that the law was directed against a series of sexual acts, not a particular type of person. There was no concept of the homosexual in law, and homosexuality was regarded not as a particular attribute of a certain type of person but as a potential in all sinful creatures. The law against sodomy was a central aspect of the taboo on all non-procreative sex. Lesbianism, as usual in criminal codes, was ignored.<sup>1251</sup>

Une lecture attentive des systèmes juridiques permet d'observer des différences dans la conception des mœurs mais il semble hasardeux de laisser entendre que la nation française, mieux qu'une autre, aurait su accepter les minorités sexuelles. L'amour entre Guidon et Henry est relativement autonome par rapport aux modèles existants, la relation décrite échappe aux taxinomies, et la virulence du plaidoyer s'intensifie au fur et à mesure du roman jusqu'à exprimer une revendication politique rarement égalée jusqu'alors. La problématique de l'*outing* se présente sous la forme d'une prise de conscience individuelle :

Puis, l'injustice, l'iniquité de mon destin me réconcilia, sourdement, avec moi-même. J'en arrivai à n'accepter en mon for intérieur que le témoignage de ma propre conscience. Fort de mon honnêteté absolue, je m'insurgeai à part moi contre l'orientation amoureuse du plus grand nombre. Des lectures achevèrent de m'édifier sur la raison d'être et la légitimité de mes penchants. Des artistes, des sages, des héros, des papes, voire des dieux justifiaient et exaltaient même par leur exemple le culte de la beauté mâle.<sup>1252</sup>

Puis elle s'affirme dans son rapport au monde, à travers la figure de Blandine, l'amoureuse irréprochable et nécessairement victime de sa méprise. Après un rapport sexuel infructueux, la culpabilité envahit le personnage tandis que Blandine perçoit peu à peu la vérité. L'amour mensonger se transformera finalement en amitié sincère, et plus loin, une reconnaissance mutuelle du statut de martyr cristallisera les liens qui les unissent. Blandine violée par Landrillon, personnage de maître chanteur qui découvre la particularité de Henry et Guidon, gardera stoïquement le silence, tandis qu'Henry et Guidon mourront sous les coups des

---

<sup>1251</sup> Jeffrey Weeks, *Coming out : Homosexual Politics in Britain, from the Nineteenth Century to the Present*, London, Quartet, 1977, p. 12. « Le point central était que la loi encadrait un ensemble d'actes sexuels et non un type particulier de personnes. Il n'y avait pas un concept de l'homosexuel dans la loi, et l'homosexualité n'était pas considérée comme un attribut particulier à certaines personnes mais comme un péché potentiel de toutes les créatures. La loi contre la sodomie était un aspect central du tabou concernant l'ensemble de la sexualité non procréative. Le lesbianisme, comme souvent dans les codes pénaux, était ignoré. » [notre traduction]

<sup>1252</sup> Georges Eekhoud, *Escal-Vigor*, *op. cit.*, p. 208.

habitants de l'île, fidèles à leur amour. Dans les deux cas, un élan mystique conduit littéralement les personnages à mourir pour une idée. Dans une scène paroxystique la nécessité de l'*outing* se fait sentir. Blandine trahie s'insurge de ce qu'elle découvre, tandis qu'Henry recouvre la parole et ne peut plus accepter le moindre silence :

Ce perpétuel mensonge, cette dissimulation de tous les instants m'étouffe et me pèse. Tout est préférable à ce supplice. Si tu ne parles pas, je parlerai, moi ! je leur dirai tout !...<sup>1253</sup>

Et qui sait, ricana le malheureux avec un sardonisme de supplicié, si ce n'est pas mon exception, ma prétendue anomalie qui flatte tes imaginations. Qui me garantira que dans ton dévouement n'entre pas un peu de perversions génésique, comme disent les savantasses ; un peu de cette volupté de souffrance qu'ils ont appelé de ce joli nom : masochisme ! Dans ce cas, ta belle abnégation ne représenterait que folie et maladie pour les uns, que crime et turpitude pour les autres ! O la vertu ! O la santé ! Où êtes-vous ?<sup>1254</sup>

Dans une fiction homosexuelle il est toujours difficile de quantifier la part du biographique, on peut cependant penser que dans l'esprit d'Eekhoud, *Escal-Vigor* se veut un récit exemplaire et édifiant, et qu'il est conscient de la nécessité de se constituer une bibliothèque homosexuelle. Il écrit dans la lettre à Sander Pierron déjà citée :

Comme tu le dis dans ta lettre, je crois que ce livre consolera et exaltera bien des amoureux homogéniques et les réconciliera avec eux-mêmes, les rappellera au courage, à la dignité et à l'héroïsme passionnels.<sup>1255</sup>

Le terme « homogénique »<sup>1256</sup>, terme rare, est à relever ici comme le marqueur d'une intention, rare elle aussi : Eekhoud insiste sur le caractère homogène et harmonieux des amours homosexuelles et c'est à ce titre qu'*Escal-Vigor* fait figure de brûlot. Eekhoud achève d'affirmer sa fierté d'écrivain lorsqu'il associe explicitement l'amour qu'il porte à son jeune amant à l'amour entre Henry et Guidon dans une lettre datée du 6 janvier 1898 : « Oui, tu es ma vigueur même, mon Escal-Vigor ! »<sup>1257</sup> Il faut donc reconnaître un certain courage à l'écrivain qui a accepté l'idée d'un *coming-out* littéraire, et l'œuvre peut se dire engagée. Le renversement de la culpabilité homosexuelle est exemplaire : « [...] à présent, il s'était

---

<sup>1253</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>1254</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>1255</sup> *Mon bien aimé petit Sander. Lettres de Georges Eekhoud à Sander Pierron (1892-1927), op. cit.*, p. 171.

<sup>1256</sup> Le terme renvoie probablement aux travaux d'Edward Carpenter pour la revue *La Société Nouvelle* qui proposent un point de vue remarquablement progressiste sur les amours homosexuelles. Cf. « L'amour homogénique et sa place dans une société libre », *La Société Nouvelle*, n° 141, vol. 24, 1896, p. 297-308 et *La Société Nouvelle*, n° 143, vol. 24, 1896, p. 433-437.

<sup>1257</sup> *Mon bien aimé petit Sander. Lettres de Georges Eekhoud à Sander Pierron (1892-1927), op. cit.*, p. 155.

reconquis, il répudiait ses dernières attaches chrétiennes ; il se croyait, mieux qu'un révolté, un apôtre ; c'est lui qui prendrait l'offensive et qui jugerait ses juges. »<sup>1258</sup>

Cependant, les intentions politiques qui nous frappent à la lecture du texte sont parfois démenties par l'auteur. Dans une des « chroniques de Bruxelles » du *Mercur de France*, parue en 1900, pressé de répondre à l'injustice du procès, il écrit par exemple : « [...] fort de la pureté et de la loyauté de mes intentions, de ma probité d'artiste, je consentis à prêter à l'instruction qui me les avait demandés certains ouvrages spéciaux dans lesquels j'avais puisé quelques poignantes révélations sur l'état de permanente torture morale des uranistes et des invertis. » Eekhoud explique ensuite que le Parquet puise dans les documents les indices scabreux qui resteront à sa charge, trahissant par là-même son intention qui avait été d'étudier les aspects psychologiques et passionnels de l'homosexualité. Or on a peine à croire qu'Eekhoud ignore la nature de ces élans psychologiques et passionnels, tant ses lettres à Sander Pierron en sont chargées. L'auteur réduit singulièrement la portée de ce qu'il a écrit en démêlant *in extremis* un lien possible entre réalité et fiction et en ne s'identifiant jamais à ses personnages. Ailleurs encore (*L'effort éclectique*, n°4, janvier 1901), alors qu'il dresse l'état des lieux de la dépénalisation homosexuelle en Europe, qui ne pose plus problème ailleurs qu'en Angleterre et en Allemagne, alors qu'il milite pour l'abrogation du paragraphe 175, il donne, une fois de plus, les intentions à l'origine de son roman et se dérobe dans un même temps aux possibilités d'être identifié en tant qu'homosexuel. Il écrit :

*Escal-Vigor* combat le préjugé, qui a la vie plus dure que l'abus juridique. J'ai montré à nu l'âme de l'inverti, j'ai suivi les péripéties du terrible drame moral qui se joue en lui depuis sa naissance. Et devant cette douleur, cette lutte d'une conscience en détresse contre un instinct inéluctable, Tartuffe a crié à l'obscénité et Robespierrot m'a taxé de corruption et de pornographie !<sup>1259</sup>

Le positionnement d'Eekhoud sur l'homosexualité, sorti du contexte fictionnel, est singulièrement atténué : l'interprétation de ce « terrible drame moral qui se joue en lui » ou de « cette lutte en détresse contre un instinct inéluctable » laisse entendre qu'il existe un problème homosexuel, un problème psychologique personnel auquel il faudrait compatir, là où le roman démontre plus astucieusement que le seul problème homosexuel possible est d'ordre social, lié aux réflexes de stigmatisation engendrés par la différence.

---

<sup>1258</sup> Georges Eekhoud, *op. cit.*, p. 231.

<sup>1259</sup> *Ibid.*, p. 289.



De nos jours, la justice condamne la discrimination homophobe et la pratique du *coming-out* est devenue une injonction courante, « l'homosexualité telle que nous la connaissons aujourd'hui »<sup>1260</sup> pourrait se caractériser par un élan progressiste dans lequel la stigmatisation tend à s'atténuer. Yves Roussel dans un ouvrage collectif intitulé *Homosexualités et droit* remarque que :

Les modalités actuelles des mouvements politiques et des événements sociaux relatifs à l'homosexualité sont entièrement déterminés par le déclin de son caractère stigmatisant, et par son appartenance ancienne à la catégorie de stigmaté non visible, c'est-à-dire producteur d'individus discréditables.<sup>1261</sup>

Il reprend la distinction d'Erving Goffman entre les individus *discrédités*, c'est-à-dire ceux qui sont conscients que leur différence est connue de tous, et les individus *discréditables*, c'est-à-dire ceux qui, bénéficient ou croient bénéficier d'une invisibilité vis-à-vis de l'entourage. Le *coming-out* est donc l'opération par laquelle un individu préfère être discrédité que discréditable. Cette distinction nous semble utile à la comparaison entre la démarche de Jean Lorrain et celle de Georges Eekhoud. Si Lorrain peut encore passer pour discréditable du point de vue sexuel dans ses textes, il ne l'est pas dans la vie. Par ailleurs son écriture typiquement décadente et ses faits d'armes hautement sulfureux discréditent ses textes, souvent jugés pervers, voire corrupteurs (les Noronsoff, par exemple, furent pris à partie dans l'affaire Greuling). Le cheminement d'Eekhoud est pratiquement inverse : il peut encore passer pour discréditable dans sa vie, tandis que ses textes tendent à le discréditer, mais il préserve *in extremis* la volonté de retourner au discréditable dans les articles qui suivront le procès. Il refuse la sortie du placard, cette implication personnelle, tout en laissant des textes qui seront discrédités pour lui, et à terme tout à fait exemplaires d'une libération homosexuelle possible.

Pourtant, la question l'*outing*, la sortie du placard, demeure une problématique insoluble. Alors qu'on croit à la possibilité d'une transparence, Judith Butler relève l'ambiguïté d'une identité sexuelle dominante lorsqu'elle dit « je suis lesbienne », ce « je » surdéterminé par le choix d'un objet sexuel de son genre paraissant aussi mensonger que ce « je » d'avant l'*outing*. Elle écrit :

---

<sup>1260</sup> Cf. Eve Kosofsky Sedgwick, « Introduction » à *Épistémologie du placard*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008 [University of California Press, 1990], p. 23-81 et notre introduction.

<sup>1261</sup> Yves Roussel, « Les récits d'une minorité », dans Daniel Borrillo, *Homosexualités et droit*, Paris, PUF, coll. « les voies du droit », 1998, p. 7-38.

For being « out » always depends to some extent on being « in » ; it gains its meaning only within that polarity. Hence, being “out” must produce the closet again and again and the closet produces the promise of a disclosure that can, by definition, never come.<sup>1262</sup>

L'écrivain homosexuel, tel qu'il se situe à la frontière entre le privé et le public, dans le travail de révélation publique du « petit secret honteux » de ses pensées libidinales, ne peut mesurer l'effet de sa parole. À l'intention de remise en cause normative qu'on suppose peut à tout instant se substituer la fixation dans les représentations collectives d'une image intemporelle et donc faussée de l'homosexualité. La question contemporaine de l'homosexualité serait alors de savoir ce qu'on fait de cette identité, ce qu'on fait pour éviter l'opposition entre homosexualité et hétérosexualité dont le sens est précaire et réprime potentiellement le désir des uns et des autres.

---

<sup>1262</sup> Judith Butler, « Imitation and gender insubordination » dans Abelove, Henry, Aina Barale, Michèle, Halperin, David M. (dir.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, London/New York, Routledge, 1993, p. 309. « Car être dehors dépend toujours, en quelque sorte, de l'être « dedans ». Sa signification ne s'acquiert que dans cette polarisation. En conséquence, le dehors produit le placard, encore et toujours, pour se maintenir lui-même comme dehors. En ce sens, la « sortie », la déclaration, ne peuvent produire qu'une nouvelle opacité et le placard, la promesse d'une révélation qui, par définition, ne peut jamais advenir. » (Eliane Sokol (dir.), *Marché au sexe*, Paris, Epel, coll. « Les grands classiques de l'érotologie moderne », 2001, p. 147).



## — BIBLIOGRAPHIE —

### *Théories de la Décadence et de la littérature du XIX<sup>ème</sup> siècle*

#### *Monographies et ouvrages collectifs*

- *L'Esprit de Décadence*, Colloque de Nantes, Paris, Minard, 1980 [2 tomes].
- ANGENOT, Marc, *Le Cru et le faisandé : sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, 1986.
- ANTHONAY, Thibaut (d'), *Jean Lorrain. Miroir de la belle époque*, Paris, Fayard, 2005.
- BALLANCHE, Pierre-Simon, *Essais de palingénésie sociale*, Paris, J. Didot aîné, 1827-1829.
- BOLLHALDER MAYER, Regina, *Éros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- BAJU, Anatole *L'École Décadente*, Paris, Léon Vanier, 1887.
- BAUER, Roger, *La Belle Décadence. Histoire d'un paradoxe littéraire*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2012.
- BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine : études littéraires*, Gallimard, coll. « Tel », 1993 [Lemerre, 1883].
- BOURGET, Paul, « Science et poésie » dans *Études et portraits. Portraits d'écrivains et notes d'esthétique*, Paris, Plon, 1905.
- BRUNETIERE, Ferdinand, *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann Levy éditeur, 1883.
- CABANES, Jean-Louis, SAÏDAH, Jean-Pierre (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Bordeaux, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2003.
- CARDON, Patrick, LUCIEN, Mirande (dir.), *Georges Eekhoud. Un illustre uraniste*, Montpellier, GKC, 2012.
- CIORAN, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1949, p. 157-176.
- CORNILLIAT, François, SHAW, Mary (dir.), *Rhétoriques fin-de-siècle*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1992.
- CITTI, Pierre, *Contre la décadence*, Paris, PUF, coll. « Histoires », 1987.
- CITTI, Pierre (dir.), *Fins de siècle. Colloque de Tours 4-6 juin 1985*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990.
- COQUIO, Catherine, *L'Art contre l'art. Baudelaire, le « joujou » moderne et la « décadence »*, Bandol, Vallongues, *Méthode !*, n° 6, 2005.
- DAVID, Marie-France, *Antiquité latine et Décadence*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernité », 2001.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale, textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993.
- DUPAS, Solenn, *Poétique du second Verlaine. Un art du déconcertement entre continuité et renouvellement*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- FERAY, Jean-Claude, *Achille Essebac, romancier du désir*, Paris, Éditions Quintes-feuille, 2008.
- FRANGNE, Pierre-Henry, *La négation à l'œuvre : La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, Rennes, PUR, coll. « Aesthetica », 2005.

- FREUND, Julien, *La Décadence : histoire sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine*, Paris Éditions Sirey, 1984.
- GROJNOWSKI, Daniel, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997.
- GURY, Christian, *L'honneur perdu d'un politicien en 1876 : des clefs pour Flaubert, Maupassant et Proust*, Paris, Kimé, 1999.
- GUYAUX, André (dir.), *Silences fin-de-siècle. Hommage à Jean de Palacio*, Paris, PUPS, Colloque de la Sorbonne, 2008.
- HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Recherches Littéraires », 1993.
- HAMON, Philippe, *Imagerie: littérature et image au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, José Corti, coll. « les essais », 2001.
- HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, José Corti, 1999 [Paris, Charpentier, 1891].
- JOURDE, Pierre, *L'alcool du silence : sur la décadence*, Paris, Honoré Champion, 1994.
- JOURDE, Pierre, *Littérature monstre*, Paris, L'esprit des péninsules, 2008.
- JOUVE, Sandrine, *Les Décadents : bréviaire fin de siècle*, Paris, Plon, 1989.
- JULLIAN, Philippe *Jean Lorrain ou le Satiricon 1900*, Paris, Fayard, 1974.
- LAZARE, Bernard *Figures contemporaines. Ceux d'aujourd'hui, ceux de demain*, Paris, Perrin et C<sup>ie</sup>, 1895.
- LINGUA, Catherine, *Ces anges du bizarre. Regards sur une aventure esthétique de la Décadence*, Paris, Nizet, 1995.
- LUCIEN, Mirande, *Eekhoud le rauque*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.
- MENDES, Catulle, *Rapport à M. le ministre de l'instruction et des Beaux-arts sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Paris, Imprimerie Nationale, 1902.
- MONNEYRON, Frédéric, *L'androgynie décadent. Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, Ellug, 1996.
- MONTANDON, Alain (dir.), *Les Mythes de la Décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.
- MURPHY, Steve, *Marges du premier Verlaine*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2003.
- NOËL, Bernard (dir.), *Gustave Moreau par ses contemporains (Bloy, Huysmans, Lorrain, Montesquiou, Proust...)*, Paris, Les Éditions de Paris, coll. « Littérature », 1998.
- PALACIO, Jean (de), *Les perversions du merveilleux*, Paris, Séguier, 1993.
- PALACIO, Jean (de), *Figures et formes de la Décadence*, Paris, Séguier, 1994.
- PALACIO, Jean (de), *Le silence du texte. Poétique de la Décadence*, Louvain/Paris, Éditions Peeters, 2003.
- PALACIO, Jean (de), *Configurations décadentes*, Louvain/Paris, Éditions Peeters, 2007.
- PALACIO, Jean (de), *La Décadence. Le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- PALACIO, Jean (de) Eric WALBECQ (dir.), *Jean Lorrain. Produit d'extrême civilisation*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen et du Havre, 2009.
- PEYLET, Gérard, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898, entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, 1994.
- PIERROT, Jean, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, Presses universitaires de France, 1977.
- PLOWERT, Jacques (pseud. de Paul Adam), *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Exeter, University of Exeter press, 1998 [Paris, Vanier, 1888].
- PRAZ, Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>ème</sup> siècle : le romantisme noir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998 [*La Carne, la morte et il diavolo nella letteratura romantica*, 1930].

- PRZYBOS, Julia, *Zoom sur les décadents*, Paris, Éditions José Corti, 2002.
- SAINT-GERAND, Jacques-Philippe, *Morales du style*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 1993.
- SALAÜN, François, *Jean-Louis Dubut de Laforest : Un romancier populaire*, thèse de doctorat en Littérature Française soutenue le 22 janvier 2014, sous la direction de Daniel Compère, Paris, Université Sorbonne nouvelle - Paris 3.
- SANTOS, José *L'art du récit court chez Jean Lorrain*, Paris, Librairie Nizet, 1995.
- SPRONCK, Maurice *Les artistes littéraires. Études sur le XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Calmann Lévy, 1889
- STEAD, Evanhélia, *Le Monstre, le Singe et le Fœtus: Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.
- STEAD, Evanhélia, *La chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, PUPS, 2012.
- TAINE, Hyppolite-Adolphe, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1866 [1865]
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie (dir.), *Dieu, la chair et les livres : une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernité », n°37, 2000.
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *La tentation du livre sur rien : Naturalisme et Décadence*, Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, 1994.
- WINN, Phillip, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain : le héros fin de sexe*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 1997.

#### **Articles et numéros de revues**

- « Décadence », *Romantisme*, n° 42, 1983.
- « Littérature d'une fin de siècle », *Europe*, n°751/752, 1991.
- ADAM, Paul, « Les énergies », *La Revue blanche*, Paris, s.n., 1896, 1<sup>er</sup> semestre, t. 10, p. 433-441.
- ALLEN, Louis, « Letters of Huysmans and Zola to Raffalovich », *Forum for Modern Language Studies*, t. II, n° 3, juillet 1966, p. 215-217.
- BILOUS, Daniel, « Réc-rire, Du second degré en littérature », *Rires et sourires littéraires*, Nice, CRLP, n° 16, 1994, p. 223-249.
- BOURDE, Paul « Courrier littéraire — Les poètes décadents », *Le Temps*, n° 8863, 6 août 1885.
- BRUNETIERE, Ferdinand, « Le pessimisme dans le roman », *Revue des deux mondes*, t. 70, 1<sup>er</sup> juillet 1885, p. 214-226.
- CABANES, Jean-Louis, « Invention(s) de la syphilis », *Romantisme*, n° 94, 1996, p. 89-109.
- CHAMPSAUR, Félicien, « Poètes décadenticulets » dans *Le cerveau de Paris. Esquisse de la vie littéraire et artistique*, Paris, E. Dentu, 1886, p. 29-41.
- CONSTABLE, Liz C. HAWTHORNE, Melanie, (éd.), « Introduction », Rachilde, *Monsieur Vénus : roman matérialiste*, New York, Modern Language Association of America, 2004.
- COQUIO, Catherine, « La "Baudelairité" décadente : un modèle spectral », *Romantisme*, n° 82, 1993, p. 91-116.
- COUSSEAU, Anne, « Ophélie : histoire d'un mythe fin-de-siècle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2001/1, vol. 101, p. 105-122.
- FORESTIER, Louis, « Arthur Rimbaud et Jean Lorrain : à propos d'un plagiat », *De l'ordre et de l'aventure*, Neuchâtel, Baconnière, 1985, p. 33-41.

- GAILLARD, Françoise « De l'antiphysis à la pseudo-physis : l'exemple d'À Rebours », *Romantisme*, t. 10, 1980, p. 69-82.
- GUILLERM, Jean-Pierre, « L'expérience de la peinture selon quelques textes décadents », *Revue des Sciences Humaines*, n°153, 1974, pp. 11-28.
- GRIVEL, Charles (dir.), « Jean Lorrain : vices en écriture », *Revue des Sciences Humaines*, n° 230, avril-juin 1993.
- GUYAUX, André, « Jean Lorrain et les *Illuminations* : la citation clandestine », Strasbourg, *Travaux de Linguistique et de Littérature*, t. XXIV, 1986, p. 93-107.
- JANKELEVITCH, Vladimir, « La décadence », *Revue de Métaphysique et de Morale*, v. 55, octobre-décembre 1950, p. 337-369.
- JOURDE, Pierre, « “Les Déliaquescences” d'Adorée Floupette ou l'imitation crée le modèle », *Romantisme*, n°75, 1992, p. 13-20.
- LUKACHER, Maryline « Mademoiselle Baudelaire : Rachilde ou le féminin au masculin », *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 20, n°3-4, spring-summer 1992, p. 452-465.
- MIRBEAU, Octave « Des lys ! des lys ! », *Le Journal*, 7 avril 1895.
- L. -G. MOSTRAILLES, « Bourde's bourdes », *Lutèce*, n° 174, 24-31 mai 1885.
- PALACIO, Jean de, « Motif privilégié au jardin des supplices : le mythe de la décollation et le décadentisme », *Revue des Sciences Humaines*, v. 39, 1974, p. 39-62.
- PALACIO, Jean de, « La féminité dévorante : Sur quelques images de la manducation dans la littérature décadente », *Revue des Sciences Humaines*, v. 44, 1977, p. 601-618.
- SANCHEZ, Nelly « Rachilde ou la genèse (possible) de *Monsieur Venus* », *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 38, n° 3-4, printemps-été 2010, p. 252-263.
- SIMARD-HOUDE, Mélodie, « Fiction de la chronique chez Jean Lorrain », Laurence van Nuijs (dir.), *Interférences littéraires / Littéraire intertextuelles*, nouvelle série, n° 6, « Postures journalistiques et littéraires », mai 2011, p. 81-98.
- STEAD, Évanghélia, « Musa Medicinalis : variations sur la médecine et les lettres au tournant du siècle dernier », *Romantisme*, n° 94, 1996, p. 111-124.
- TREZENIK, Léo « Chronique lutécienne », *Lutèce*, n° 174, 24-31 mai 1885.

### Ecrits juridiques et médicaux

- *Archives de l'Anthropologie Criminelle et des sciences pénales* [à partir de 1893 *Archives d'Anthropologie Criminelle, de criminalité et de psychologie normale et pathologique*], Lyon/Paris, Storck/Masson, 1886-1914, 29 tomes.
- APITZSCH, Georges, *Lettres d'un inverti allemand au Docteur Lacassagne*, Paris, Epel, 2006.
- BOURDON, Isidore, *La physiognomonie et la phrénologie ou la connaissance de l'homme d'après les traits du visage et les reliefs du crane*, Paris, Charles Gosselin, 1842.
- CARLIER, Félix, *Les deux prostitutions*, Paris, Dentu, 1887.
- CARPENTER, Edward, « L'amour homogénique et sa place dans une société libre », *La Société Nouvelle*, n° 141, vol. 24, 1896, p. 297-308 et *La Société Nouvelle*, n° 143, vol. 24, 1896, p. 433-437.
- CASPER, Johann Ludwig, *Traité pratique de médecine légale*, Paris, Baillière, 1862.
- D<sup>r</sup> CAUFEYNON, *La Pédérastie*, Paris, Offendstadt, s. d. [1902].
- CHEVALIER, Julien, *Une maladie de la personnalité : l'inversion sexuelle*, Lyon/Paris, Storck/Masson, 1897.

- D<sup>f</sup> COUTAGNE, Henry, *Précis de médecine légale*, coll. « Bibliothèque de criminologie », Lyon/Paris, Storck/Masson, 1896.
- D<sup>f</sup> COX-ALGIT, *Anthropophilie ou étude sur la prostitution masculine à notre époque*, Nantes, Morel, 1881.
- D<sup>f</sup> J. DALLEMAGNE, *Dégénérés et déséquilibrés*, Bruxelles/Paris, Henri Lamertin/Félix Alcan, 1893.
- DELCOURT, Pierre, *Le vice à Paris*, Paris, Alphonse Piaget, 1888.
- DRUJON, Fernand, *Catalogue des ouvrages, écrits et dessins de toute nature poursuivis, supprimés ou condamnés depuis le 21 octobre 1814 jusqu'au 31 juillet 1877*, Paris, Rouveyre, 1879.
- ELLIS, Havelock *Études de psychologie sexuelle, La sélection sexuelle chez l'homme. Toucher – Odorat – Ouïe – Vision*, t. IV, Paris, Mercure de France, 1934 [1912].
- FERE, Charles, « Contribution à l'étude de la descendance des invertis », *Archives de neurologie*, n° 28, 1898.
- FIAUX, Louis, *Les maisons de tolérance. Leur fermeture*, Paris, Georges Carré, 1892.
- D<sup>f</sup> GARNIER, Paul, *La folie à Paris. Étude statistique, clinique et médico-légale*, Paris, J.-B. Baillière & fils, 1891 [seconde édition].
- GARRAUD, René, *Traité théorique et pratique du droit pénal français*, t. V, Paris, L. Larose, 1901 [seconde édition].
- JOUSSE, Daniel, *Traité de la justice criminelle de France*, t. 4, Paris, Debure, 1771.
- D<sup>f</sup> R. VON KRAFFT-EBING, *Psychopathia sexualis avec recherche spéciale sur l'inversion sexuelle*, Paris, Georges Carré, 1895 [traduction de la huitième édition allemande].
- D<sup>f</sup> LACASSAGNE, Alexandre, *Précis de médecine judiciaire*, Paris, G. Masson, 1878.
- D<sup>f</sup> LACASSAGNE, Alexandre, article « Pédérastie », Amédée Dechambre (dir.), *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, Paris, Masson, 2<sup>ème</sup> série, t. 22, 1874-1889, [1886]
- D<sup>f</sup> LAUPTS (pseud. de Georges SAINT-PAUL), *Tares et poisons. Perversions et perversités sexuelles*, Paris, Masson, 1896.
- D<sup>f</sup> LAUPTS (pseud. de Georges SAINT-PAUL), *L'homosexualité et les types homosexuels*, Paris, Vigot Frères, 1910.
- LAVATER, Johann Kaspar *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, L. Prudhomme, 1806 [1775-1778].
- LOMBROSO, Cesare, *L'homme de génie*, Paris, Félix Alcan, 1889 [1877 – traduction de la sixième édition italienne].
- LOMBROSO, Cesare, *L'homme criminel. Criminel-né – Fou moral – Épileptique. Étude anthropologique et médico-légale*, Paris, Félix Alcan, 1887 [1876].
- MAGNAN, Valentin, *Des anomalies, des aberrations et des perversions sexuelles*, Paris, Publication du Progrès Médical/A. Delahaye & E. Lecrosnier Éditeurs, 1885.
- MAHON, Pierre-Augustin-Olivier, *Médecine légale et police médicale*, t. I, Paris, Arthus Bertrand, 1807 [1801].
- MOLL, Albert *Les perversions de l'instinct génital. Études sur l'inversion sexuelle basée sur des documents officiels*, traduit par les Dr Pactet et Romme, Paris, G. Carré, 1893.
- NORDAU, Max, *Dégénérescence* [2 tomes], Paris, Félix Alcan, 1894.
- PARENT-DUCHATELET, Alexandre-Jean-Baptiste, *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, Paris, Baillière, 1836 [deux tomes].
- RAFFALOVICH, Marc-André, *Uranisme et unisexualité. Etude sur les différentes manifestations de l'instinct sexuel*, Lyon/Paris, Storck/Masson & Cie, 1896.



- D<sup>r</sup> TARDIEU, Ambroise, *Etude médico-légale sur les attentats aux mœurs*, Paris, Baillière, 1859 [1857].
- D<sup>r</sup> TARDIEU, Ambroise, *Question médico-légale de l'identité dans ses rapports avec les vices de conformation des organes sexuels*, Paris, J.-B. Baillière & fils, 1874 [seconde édition].
- P<sup>r</sup> TARNOWSKY, *L'instinct sexuel et ses manifestations morbides au double point de vue de la Jurisprudence et de la Psychiatrie*, Paris, Charles Carrington, 1904.
- TAXIL, Léo, *La corruption fin-de-siècle*, Paris, Georges Carré, 1894 [1891].
- D<sup>r</sup> L. THOINOT, *Attentats aux mœurs et perversions du sens génital*, Paris, Octave Doin, 1898.

## Gender studies, queer theory et histoires des sexualités

### **Monographies et ouvrages collectifs**

- ABELOVE, Henry, AINA BARALE, Michèle, HALPERIN, David M. (dir.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York/London, Routledge, 1993.
- AMIGORENA, Horacio, MONNEYRON, Frédéric (dir.), *Le masculin : identité, fictions, dissémination*, actes du colloque de Cerisy, Paris, l'Harmattan, 1998.
- ARON, Jean-Paul, KEMPF, Roger, *Le Pénis ou la démoralisation de l'occident*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1978.
- BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer Zones. Politique des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006 [Balland, 2001] [édition revue et augmentée].
- BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer Zones 2. Sexpolitiques*, Paris, La Fabrique éditions, 2005.
- BRIKI, Malick, *Psychiatrie et homosexualité. Lectures médicales et juridiques de l'homosexualité dans les sociétés occidentales de 1850 à nos jours*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, coll. « Thesis », 2009.
- BUTLER, Judith, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.
- BUTLER, Judith *Humain, inhumain. Le travail critique des normes. Entretiens*, Paris Éditions Amsterdam, 2005.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, Éditions La Découverte, 2005 [Routledge, 1990].
- BRISSON, Luc, *Le sexe incertain. Androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Vérité des mythes/sources », 1997.
- CARDON, Patrick, *Discours littéraires et scientifiques fin-de-siècle. Autour de Marc-André Raffalovich*, Paris, Orizons, coll. « Homosexualités », 2008.
- CORBIN, Alain, *Les filles de noce*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1978.
- CORBIN, Alain, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social XVIII<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Flammarion, coll. « Champs/Histoire », 2008 [1986].
- CORBIN, Alain, *L'harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Paris, Perrin, 2008.
- DELCOURT, Marie, *Hermaphrodite Mythes et rites de la Bisexualité dans l'Antiquité classique*, Paris, PUF, coll. « Mythes et religions », 1958.
- ELIADE, Mircea, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1962.
- ERIBON, Didier, *Hérésies : Essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Fayard, 2003.
- FERNANDEZ, Dominique, *Le rapt de Ganymède*, Grasset, coll. « Le livre de Poche », 1989.

- FOUCAULT, Michel, *Les anormaux*, Paris, Seuil, coll. « Hautes Études », 1999 [cours au collège de France, 1975].
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994-1997 [1976-1984], 3 tomes. *La Volonté de savoir* [tome 1], 1994 [1976], *L'Usage des plaisirs* [tome 2], 1994 [1984], *Le Souci de soi* [tome 3], 1994 [1984].
- HAHN, Pierre, *Nos ancêtres les pervers. La vie des homosexuels sous le second empire*, Béziers, H&O, coll. « Histoire », 2006 [1979].
- HALPERIN, David, *Cent ans d'homosexualité et autres essais sur l'amour grec*, Paris, Epel, 2000 [*One Hundred Years of Homosexuality*, New York/London, Routledge, 1990].
- HOCQUENGHEM, Guy, *Le Désir homosexuel*, Paris, Fayard, 2000 [Éditions universitaires, 1972].
- KATZ, Jonathan Ned, *L'invention de l'hétérosexualité*, Paris, Epel, coll. « Les grands classiques de l'érotologie moderne », 2001 [Plume/Penguin books, 1996]. [traduit de l'américain par Michel Oliva et Catherine Thévenet].
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, *Épistémologie du placard*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008 [University of California Press, 1990]
- LAQUEUR, Thomas, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en occident*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1990 [Harvard University Press, 1990].
- LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynisme*, Paris, Berg International, coll. « L'île verte », 1980.
- PASTRE, Geneviève, TIN, Louis-Georges (dir.), *Homosexualités, expression/répression*, Paris, Stock, 2000
- QUIGNARD, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994.
- REVENIN, Régis, *Homosexualité et prostitution masculine à Paris (1870-1918)*, Paris, l'Harmattan, 2005.
- REVENIN, Régis (dir.), *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours : Contributions à l'histoire du genre et de la sexualité en France*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires/Histoire », 2007.
- RUBIN, Gayle, *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, Paris, Epel, 2010.
- RUBIN, Gayle, BUTLER, Judith, *Marché au sexe*, Paris, Epel, 2002.
- TIN, Georges-Louis, *L'invention de la culture hétérosexuelle*, Paris, Autrement, coll. « Mutations/Sexe en tous genre », 2008.
- WEEKS, Jeffray, *Coming out : Homosexual Politics in Britain, from the Nineteenth Century to the Present*, London, Quartet, 1977.
- WEEKS, Jeffrey « The construction of homosexuality », *Sex, politics and society : the regulation of sexuality since 1800*, New York, Longman, 1981.
- WITTIG, Monique, *La pensée Straight*, Paris Éditions Amsterdam, 2007 [*The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press, 1992].

### **Articles et numéros de revues**

- « Bisexualité et différence des sexes », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 7, 1973.
- BORDAS, Eric (dir.), « Sodome et Gomorrhe », *Romantisme*, n° 159, 2013.
- CHAPERON, Sylvie, « Le genre et l'histoire contemporaine des sexualités », *Hypothèses*, 2004/1, p. 333-341.
- DANIEL, Marc, « Histoire de la législation pénale française concernant l'homosexualité », Paris, *Arcadie*, n° 96, 1954, p. 618-627.
- DESMON, André-Claude, « Petits homophiles et grand siècle : réflexions sur la répression de l'homosexualité de l'âge classique à nos jours », Paris, *Arcadie*, n° 115-116, 1954, p. 333-345.

- FERAY, Jean-Claude, « Une histoire critique du mot homosexualité », *Arcadie*, n° 328, avril 1981.
- GIAMI, Alain, « Cent ans d'hétérosexualité », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 128, juin 1999, p. 38-45.
- LEJEUNE, Philippe, « Autobiographie et homosexualité en France au XIX<sup>ème</sup> siècle », *Romantisme*, v. 56, 1987, p. 79-100.
- PERROT, Michelle, « L'indifférence des sexes dans l'Histoire », dans ANDRE, Jacques (dir.), *Les sexes indifférents*, Paris, PUF, coll. « Petite bibliothèque de la psychanalyse », 2005, p. 19-38.
- REY, Michel, « Police et sodomie à Paris au XVIII<sup>ème</sup> siècle : du péché au désordre », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Janvier-mars 1982, p. 113-124.
- TAMAGNE, Florence, « Genre et homosexualité. De l'influence des stéréotypes homophobes sur les représentations de l'homosexualité », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 75, 2002/3, p. 61-73.

## Droit et sexualité/censure

### **Monographies et ouvrages collectifs**

- BORRILLO, Daniel, *Homosexualités et droit*, Paris, PUF, coll. « les voies du droit », 1998.
- BUDE, Eugène de *Du danger des mauvais livres et des moyens d'y remédier*, Paris, Sandoz et Thuillier, 1883.
- COUTURIER, Maurice, *Roman et censure ou la mauvaise foi d'Eros*, Seyssel, Champ Vallon, 1996.
- HOLLAND, Merlin, *Le procès d'Oscar Wilde*, Paris, Stock, coll. « La Cosmopolite », 2003.
- IACUB, Marcela, *Le crime était presque sexuel et autres essais de casuistique juridique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2002.
- IACUB, Marcela, *Par le trou de la serrure. Une histoire de la pudeur publique XIX-XXI<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Fayard, coll. « Histoire de la pensée », 2008.
- JOUBERT, Bernard, *Anthologie érotique de la censure*, Paris, La Musardine, 2001.
- LECLERC, Yvan, *Crimes écrits : La littérature en procès au 19<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon, 1991.
- NOËL, Bernard, *Le Sens la Sensure*, Le Roelux, Talus d'Approche, 1996 [1985].
- NOËL, Bernard, *La Castration mentale*, Paris, P.O.L, 1997
- ORY, Pascal (dir.), *La censure en France*, Paris, Éditions Complexe, 1997.
- PIERRAT, Emmanuel, *Le bonheur de vivre en Enfer*, Paris, Maren Sell, 2004.
- PIERRAT, Emmanuel, *Le Sexe et la loi*, Paris, La Musardine, coll. « L'Attrape-corps », 2002.
- SAPIRO, Gisèle, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>ème</sup>-XXI<sup>ème</sup> siècle)*, Paris, Seuil, 2011.
- STEINER, George, *Ceux qui brûlent les livres*, Paris, L'Herne, coll. « Carnets », 2008.
- STORA-LAMARRE, Annie, *L'Enfer de la III<sup>e</sup> république. Censeurs et pornographes (1881-1914)*, Paris, Imago, 1990.
- UPINSKY, Arnaud-Aaron, *Enquête au cœur de la censure*, Paris, Editions du Rocher, 2003.
- VALLOTTON, Paul, *Les mauvaises lectures*, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1877.
- ZEVAES, Alexandre, *Les procès littéraires au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Perrin, 1924.

## Articles

- DECORI, Félix, « Notre procès d’hier », *l’Écho de Paris*, vendredi 5 février 1892, n° 2818.
- GRIBINSKI, Michel, « Lectures et censures de *Madame Bovary* », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 37, 1988, p. 162-176.
- LAINGUI, André, « Les magistrats du XIX<sup>ème</sup> siècle juges des écrivains de leur temps », *Cahiers de l’Association Internationale des Etudes Françaises*, n°44, mai 1992, p. 221-241.
- VATAN, Florence, « “Outrage à la morale publique” et aux “bonnes mœurs” Gustave Flaubert et la “morale de l’Art” » dans DARMON, Jean-Claude, DESAN, Philippe (dir.), *Pensée morale et genres littéraires : de Montaigne à Genet*, Paris, PUF, p. 139-158.

## Autres sources théoriques

### Monographies et ouvrages collectifs

- AGAMBEN, Giorgio, *Qu’est-ce qu’un dispositif ?*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2007 [Nottetempo, 2006].
- BACHELARD, Gaston, *L’eau et les rêves : essai sur l’imagination de la matière*, Paris, Corti, coll. « Le livre de poche », 1942.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1970.
- BARTHES Roland, *Fragments d’un discours amoureux*. Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- BENICHOU, Paul, *Le sacre de l’écrivain (1750-1830). Essai sur l’avènement d’un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, coll. « Bibliothèque des Idées », 1973.
- BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire. L’économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998 [Paris, Seuil, 1992].
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie, littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, « Introduction : Rhizome », *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DERRIDA, Jacques, *Histoire du mensonge. Prolégomènes*, Paris, L’Herne, coll. « Carnets », 2005.
- DERRIDA, Jacques, « La pharmacie de Platon » dans *La Dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Point/Essais », 1972, p. 77-213.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phasmes : essais sur l’apparition*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxes », 1998.
- ECO, Umberto *Les limites de l’interprétation*, Paris, Grasset, 1992 [1990].
- ECO, Umberto, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2002
- ELIADE, Mircea, *Le mythe de l’éternel retour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1969 [1949].
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1987.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992 [1982].

- GERVAIS, Bertrand, *L'imaginaire de la fin. Logiques de l'imaginaire Tome III*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2009
- GLISSANT, Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- GOFFMAN, Erving, *Stigmates. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens Commun », 1975 [1963].
- GRAVES, Robert *Les Mythes Grecs*, Paris, Fayard, 1967 [Cassel & Cie, 1958]
- GRIMALDI, Nicolas, *Bref traité du désenchantement*, Paris, PUF, coll. « Critiques », 1998.
- HEINICH, Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1998.
- JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio/essais », 1997.
- JOUANNAIS, Jean-Yves, *Artistes sans œuvres : I would prefer not to*, Paris, Verticales, coll. « Phase deux », 2009.
- KOYRE, Alexandre, *Réflexions sur le mensonge*, Paris, 2004.
- LYOTARD, Jean-François, *Le Différend*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1983.
- MARX, William, *L'adieu à la littérature*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.
- NATTA, Marie-Christine, *La grandeur sans convictions : Essai sur le dandysme*, Paris, Editions du Félin, coll. « Essai », 1991.
- PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2003.
- PICON, Gaëtan, *L'écrivain et son ombre : Introduction à une esthétique de la littérature I*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1953.
- PROUST, Marcel, *Sur la lecture*, Arles, Actes sud, 1988 [préface pour Ruskin, 1905].
- QUINCHE, Florence, RODRIGUEZ, Antonio (dir.), *Quelle éthique pour la littérature ? : pratiques et déontologies*, Genève, Labor et Fides, coll. « Le champ Ethique », n°47, 2007.
- RABATE, Dominique, *Le Roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2010
- RANCIERE, Jacques, *La parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998.
- RICHEPIN, Jean, Simple avis et Préface à la *Chanson des gueux*, Editions d'Aujourd'hui, coll. « Les Introuvable », 1978.
- ROSSET, Clément, *Le Principe de cruauté*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1988.
- ROSSET, Clément, *Le Choix des mots* suivi de *La joie et son paradoxe*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.
- ROY-REVERZY, Eléonore, Gisèle (dir.), *Éthique et littérature, XIX<sup>ème</sup>-XX<sup>ème</sup> siècles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1948.
- SCHOPENHAUER, Arthur *Le monde comme volonté et comme représentation*, t. III, Paris, Félix Alcan, 1909.
- TALON-HUGON, Carole, *Goût et dégoût : l'art peut-il tout montrer ?*, Paris, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 2003.
- VEYNE, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes*, Paris, Seuil, coll. « Des Travaux », 1983.
- VION-DURY, Juliette, *Le retour : au principe de la création littéraire*, Paris, Editions Garnier, 2009.
- WEBER, Max, *La science, profession & vocation*, Paris, Agone, coll. « Banc d'essais », 2005.

## Articles

- BARTHES, Roland « La mort de l'auteur », 1968 dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1993.
- CANGUILHEM, Georges, « La décadence de l'idée de Progrès », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1987, n° 92/4, p. 437-454.
- CHKLOVSKI, Victor, « L'Art comme procédé » [1925] dans TODOROV, Tzvetan (éd.) *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965, p. 76-97
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63<sup>e</sup> année, n°3, juillet-septembre 1969, p. 73-104, repris dans *Dits et Écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 817-849.

## Œuvres littéraires

### Corpus primaire

- ADELSWÄRD-FERSEN, Jacques (d'), *Messes noires. Lord Lyllian*, Montpellier, GKC, coll. « Question de genre », 2011 [Paris, Messein, 1905].
- ARMORY, *Le Monsieur aux chrysanthèmes*, Paris, GKC, coll. « QuestionDeGenre », n° 67, 2011 [1908].
- DEVAUX, Paul [pseud. D<sup>r</sup> Luiz], *Les Fellatores. Mœurs de la décadence*, Paris, Union des bibliophiles, 1888.
- DUBARRY, Armand, *Les Déséquilibrés de l'amour. Les Invertis. Le Vice Allemand*, Paris, Daragon Éditeur, 1906 [1896].
- DUBUT DE LAFOREST, Jean-Louis, *Les Derniers scandales de Paris*, Paris, Fayard, 1885-1900. *La vierge du trottoir*, t. I, *Esthètes et cambrioleurs*, t. XIII.
- DUBUT DE LAFOREST, Jean-Louis, *Pathologie sociale*, Paris, Paul Dupont, 1897.
- EEKHOUD Georges, *Mes Communions*, Paris, Mercure de France, 1897 [Bruxelles, Kistemaeckers, 1895].
- EEKHOUD, Georges, *Le Cycle Patibulaire*, Paris, Mercure de France, 1896.
- EEKHOUD, Georges, *Escal-Vigor*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1996 [Mercure de France, 1899].
- ESSEBAC, Achille, *Partenza... vers la beauté !*, Paris, Ambert & Cie, 1903 [1898].
- ESSEBAC, Achille, *Dédé*, Paris, Ambert & C<sup>ie</sup>, 1901.
- ESSEBAC, Achille, *Luc*, Paris, Ambert & Cie, 1902.
- LORRAIN, Jean, *cf. la bibliographie de l'auteur p. 480.*
- PELADAN, Joséphin, *De l'androgynie : Théorie plastique*, Bruxelles, Editions Savoir pour Être, coll. « Re-trouvailles », 1994.
- RACHILDE, *Les Hors nature. Mœurs contemporaines*, Paris, Mercure de France, 1917 [1897]. Autre édition citée : *Les Hors nature*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1994.
- RACHILDE, *Monsieur Vénus*, Paris, Flammarion, 1977 [1884].
- VERLAINE, Paul, *Hombres*, Béziers, H&O, 2005 [1903 ou 1904]. [Introduction et notes de Steve Murphy].
- WILDE, Oscar, *Le portrait de Dorian Gray*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992.

## Corpus secondaire

- *Le Parnasse satyrique du XIX<sup>ème</sup> siècle. Recueil de vers piquants et gaillards...*, t. 1, Rome [Bruxelles], À l'enseigne des sept péchés capitaux [Poulet-Malassis], s. d. [1864]
- *Le Nouveau parnasse satyrique du dix-neuvième siècle pour faire suite au parnasse satyrique*, s. 1. [Bruxelles], s. é. [Kistemaekers], 1881.
- ADAM, Paul, *Le Vice Filial*, Paris, Borel, 1898 [1891].
- AMPECLAS, Germain (dir.), *L'œuvre libertine des poètes du XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Bibliothèque des curieux, 1910.
- BALLANCHE, Pierre-Simon, *Essais de palingénésie sociale*, Paris, J. Didot aîné, 1827-1829
- BALZAC, Honoré (de), *Séraphitâ*, Paris, P.J.O, coll. « La source de la liberté », 1973.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Œuvres complètes* [2 tomes], Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », t. I, 1964, t. II, 1966.
- BARRES, Maurice, *Sous l'œil des barbares*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1902 [1888]
- BATAILLE, Georges, *Les larmes d'Eros*, Paris, 10/18, 2006 [Pauvert, 1961, 1971].
- BATILLIAT, Marcel, *Chair mystique*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque Décadente », 1995 [Mercure de France, 1897].
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », t. 1, 1975, t. 2, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Michel Lévy, 1868. [Notice de Théophile Gautier].
- BOIS, Jules, *L'Éternelle Poupée*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1995 [Ollendorff, 1894].
- BONNETAIN, Paul, *Charlot s'amuse...*, Bruxelles, Henry Kistemaekers, 1883.
- D<sup>r</sup> CAMUSET, *Les sonnets du docteur*, Paris, Darantière, 1884.
- CANTEL, Henri, *Amours et Priapées*, Lampsaque [Bruxelles], s. é. [Poulet-Malassis], 1869.
- COLETTE, *Mes apprentissages*, Paris, Hachette, coll. « Le livre de Poche », 1949 [1936].
- CHAMPSAUR, Félicien, *Dinah Samuel*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1999 [1882].
- DARIEN, Georges, *Biribi*, Paris, Albert Savine, 1890.
- DELPHI, Fabrice, *L'araignée rouge*, Rennes, Terre de Brume, coll. « Terres fantastiques », 2004. [préface d'Eric Walbecq].
- DUJARDIN, Edouard, *Les lauriers sont coupés*, Paris, Flammarion, [1887 - Feuilleton dans la *Revue Indépendante*].
- EEKHOUD, Georges, Mirande Lucien (éd.), *Mon bien aimé petit Sander. Lettres de Georges Eekhoud à Sander Pierron (1892-1927)*.
- ELSLANDER, Jean-François, *Rage Charnelle*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1995.
- FLAUBERT, Gustave, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », t. I, 1951, t. II, 1952.
- FLOUPETTE, Adorée [pseud. de Gabriel Vicaire et Henri Beauclair], *Les Délivrescences. Poèmes décadents*, Byzance [Paris], Lion Vanné [Léon Vanier], 1885.
- GAUTIER, Théophile, « notice » des *Fleurs du Mal*, Paris, Michel Lévy, 1868.
- GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973.
- GIDE, André, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La pléiade », 1958.
- GILKIN, Iwan *La Damnation de l'artiste*, Bruxelles, Edmond Deman, 1890.
- GILKIN, Iwan, *La Nuit*, Paris, Fichbacher, 1897.
- GONCOURT, Edmond de, *Journal : mémoire de la vie littéraire (1851-1896) (trois tomes)*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1989.

- GOURMONT, Rémy (de), *Le deuxième livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1896-1898.
- GOURMONT, Rémy (de), *le Latin mystique*, Editions du Rocher, 1990 [Mercure de France, 1892].
- GOURMONT Rémy (de), *Physique de l'amour. Essai sur l'instinct sexuel*, Paris, Mercure de France, 1903.
- GOURMONT, Rémy de, *Promenades littéraires* [première série], Paris, Mercure de France, 1929.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Contes nocturnes*, Paris, Phébus, coll. « Verso », 1979 [1817].
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Charpentier, 1884.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Là-bas*, Paris, Stock, 1896 [1891].
- LAZARE, Bernard, *Le Miroir des Légendes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1892.
- LEMONNIER, Camille, *Un Mâle*, Paris, Albert Savine, 1888 [Kistemaeckers, 1881].
- LEMONNIER Camille, *Le Possédé*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1997 [Charpentier 1890].
- LEMONNIER, Camille, *L'Homme en amour*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1993 [1897]
- LEIRIS, Michel, *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1939.
- LERMINA, Jules « La Peur » dans *Histoires Incroyables*, t. 2, Paris, Boulanger, 1895.
- LOMBARD, Jean, *L'Agonie*, Paris, Savine, s.d. [1888].
- LORRAIN, Jean, *cf. la bibliographie de l'auteur p. 480.*
- LOTI, Pierre, *Fleurs d'ennui. Pasquala Ivanovitch. Suleïma*, Paris, Calmann-Lévy, 1926 [1882].
- LOUÏS, Pierre, *Aphrodite*, Paris, Albin Michel, 1939.
- LOVIO, Ferdinand *Nouveaux Rondels Païens*, Paris, Léon Vanier, 1908.
- MAETERLINCK, Maurice, *Le double jardin*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1904.
- MAETERLINCK, Maurice, *L'intelligence des fleurs*, Paris, Charpentier & Fasquelle, s.d., [1907].
- MALLARME, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1945.
- MANN, Thomas, *La mort à Venise et Tristan suivi de Le chemin du cimetière*, Paris, Hachette, 1971.
- MAUCLAIR, Camille, *Le soleil des morts*, dans *Roman fin-de-siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999 [1898], pp. 867-1026.
- MAUCLAIR, Camille, *Eleusis. Causeries sur la cité intérieure*, Paris, Perrin, 1894.
- MENDES, Catulle, *Méphistophéla*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1993 [1890].
- MENDES, Catulle, *Les Oiseaux bleus*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1993 [Victor Havard, 1888].
- MIRBEAU, Octave, *Sébastien Roch*, Paris, Charpentier, 1890.
- MIRBEAU, Octave « Le concombre fugitif », *Le Journal*, 16 septembre 1896.
- MIRBEAU, Octave, *Le jardin des supplices*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1991 [1899].
- MIRBEAU, Octave, *Les vingt et un jours d'un neurasthénique*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1933 [1901].
- MIRBEAU, Octave, *La 628-E8*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1910 [1907].
- L.-G. MOSTRAILLES [pseud. de Léo Trézenik et Georges Rall], *Têtes de pipes*, Paris, Léon Vanier, 1885.



- MONTESQUIOU, Robert (de), *Les Hortensias bleus*, Paris, Georges Richard, 1906 [Charpentier & Fasquelle, 1896].
- MOREAS, Jean, « Narcissus », *L'Écho de Paris*, 30 janvier 1891
- MURGER, Henry, *Scènes de la vie de Bohème*, Paris, Michel Levy, 1865.
- NODIER, Charles, *La fée aux miettes / Smarra / Trilby*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1982 [1821 / 1822 / 1832].
- OVIDE, *Les Métamorphoses* (livre I-V), t. I, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
- PELADAN, Joséphin, *Le Vice Suprême*, Paris, Les éditions du monde moderne, 1926 [Chamuel, 1884].
- PELADAN, Joséphin, *L'Androgyne*, Paris, Dentu, 1891.
- PELADAN, Joséphin, *La Gynandre*, Paris, Dentu, 1891.
- PLATON, *Le Banquet/Phèdre*, Paris, Flammarion, 1992.
- RACHILDE, *La marquise de Sade*, Paris, Mercure de France, 1981 [1887].
- RICHEPIN, Jean, *Contes de la décadence romaine*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque Décadente », 1994 [Charpentier, 1898].
- RIMBAUD, Arthur [Steve MURPHY (éd.)], *Œuvres complètes, Poésies*, t. 1, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 1999.
- ROLLINAT, Maurice, *Les Névroses*, Paris, Charpentier, 1883.
- RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1998.
- SAMAIN, Albert, *Au jardin de l'infante*, Paris, Mercure de France, 1918 [1893].
- TAILHADE, Laurent, *Poèmes aristophanesques*, Paris, Mercure de France, 1904.
- TAILHADE, Laurent, *Lettres familières*, Paris, Librairie de la raison, 1904.
- TINAN, Jean (de), *Penses-tu réussir ! ou les diverses amours de mon ami Raoul de Vallonges* [1897] dans *Œuvres de Jean de Tinan*, t. 1, Paris, Mercure de France, 1926.
- TREZENIK, Léo, *Proses décadentes*, Paris, Imprimerie de Lutèce, 1886.
- VALERY, Paul, *Poésies*, Gallimard, coll. « Poésie », 1958.
- VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1962.
- VERLAINE, Paul, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1972.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *L'Eve future*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1993.
- WILDE, Oscar, *The collected works of Oscar Wilde*, London, Wordsworth, 2007.
  - WILDE, Oscar, *Intentions*, Paris, Stock, 1905.
  - WILDE, Oscar, *Le déclin du mensonge*, Paris, Éditions Allia, 2003.
  - WILDE, Oscar, *L'âme humaine*, Paris, Arléa, 2006
- VIVIEN, Renée, Paris, Alphonse Lemerre, 1903.
- ZOLA, Emile, *La Curée*, Paris, Lacroix, Verboeckhoven & C<sup>ie</sup>, 1972 [Lacroix, 1871].
- ZOLA, Emile, *La faute de l'abbé Mouret*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991 [Charpentier, 1875].
- ZOLA, Emile, *Nana*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 2003 [Charpentier, 1880].
- MITTERAND, Henri (dir.), ZOLA, Émile, *Le Roman Expérimental, Œuvres complètes*, t. X, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1968.
- *Correspondance Zola*, t. VIII, Montréal, Presses Universitaires de Montréal / Éditions du CNRS, 1991

## Bibliographie de Jean Lorrain

### **Poésies**

*Le Sang des dieux*, Paris, Lemerre, 1882. [illustrations de Gustave Moreau].

- *Le Sang des dieux*, Paris, Edouard-Joseph, coll. « Petites curiosités littéraires », 1920.

*La Forêt bleue*, Paris, Lemerre, 1883.

*Modernités*, Paris, Giraud & C<sup>ie</sup>, 1885.

*Les griseries*, Paris, Tresse et Stock, 1887.

*L'ombre ardente*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1897.

### **Romans**

*Les Lépillier*, Paris, Giraud & C<sup>ie</sup>, 1885.

- *Les Lépillier*, Paris, Stock, 1907.

- *Les Lépillier [suivi de quatre nouvelles, de lettres de l'auteur à son éditeur et d'un choix d'articles]*, Tusson, Du Lérot, 1999.

*Très russe*, Paris, Giraud & C<sup>ie</sup>, 1886.

- *Très russe*, Paris, Stock, 1914. [Comprend : *Très Russe*, *Holly rodays*, *A la mer*, *Esthéticité*].

- *Villa mauresque [Très russe]*, Paris, Editions du Livre Moderne, 1942. [Texte de George Normandy : « Guy de Maupassant, rival de Jean Lorrain »].

- *Très russe*, Rouan, Hubert Julia, coll. « Modernités », 1986. [Préface de Denis Neveu. Ne comprend pas les nouvelles de l'édition originale].

*Monsieur de Bougreton*, Paris, Borel, 1897.

- *Monsieur de Bougreton*, Paris, Ollendorff, 1903. [Nouvelle division des chapitres et suivi de deux récits : *la Dame turque* (1898) et *Sonyeuse* (1891)].

- *Monsieur de Bougreton*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1903.

- *Monsieur de Bougreton*, Paris, Ollendorff, 1908. [Format supérieur].

- *Monsieur de Bougreton*, Paris, Editions d'art Devambez, 1927.

- *Monsieur de Bougreton*, Paris, Jonquières, 1928. [Dessins gravés de A. Brodovitch].

- *Monsieur de Bougreton*, Paris, Albin Michel, 1932.

- *Monsieur de Bougreton*, Editions Arc-en-ciel, 1944. [Epilogue inédit de Jean Lorrain (1898) - Illustrations de Timar]

- *Monsieur de Bougreton*, Paris, Editions littéraires de France, 1944. [Eaux fortes en couleur de Zig Brunner].

- *Monsieur de Bougreton*, Stichting De Roos, Utrecht, 1957

- *Monsieur de Bougreton / Monsieur de Phocas*, Paris, Union générale d'Editions, coll. « 10/18 », 1974. [Préface et postface de Hubert Juin].

- *Monsieur de Bougreton*, Paris, Passage du Marais, 1993.

*Monsieur de Phocas, Astarté, roman*, Paris, Ollendorff, 1901.

- *Monsieur de Phocas*, Paris, Ollendorff, 1919. [Couverture typographique].
- *Monsieur de Phocas : Astarté*, Paris, Morney, 1922.
- *Monsieur de Phocas : Astarté*, Paris, Albin Michel, 1929.
- *Monsieur de Phocas : Astarté*, Paris, Le Livre Club du Libraire, 1966. [Préface et postface de Hubert Juin].
- *Monsieur de Phocas*, Paris, Table Ronde, coll. « La petite Vermillon », 1993.
- *Monsieur de Phocas*, Paris, Flammarion, 2001.

*Coins de Byzance. Le vice Errant*, Paris, Ollendorff, 1902. [Comprend : *Propos d'opium*, *Maschere*, *Salade Russe*, *Coins de Byzance*, *Les Noronsoff*].

- *Les Noronsoff*, Paris, Ollendorff, 1922. [Seconde partie du *Vice errant*].
- *Le Vice errant*, Paris, Albin Michel, 1926.
- *Les Noronsoff*, Paris, Edition des Autres, coll. « Les Pâmés », 1979.
- *Le Vice errant*, KYRIA, Pierre (éd.), Paris, Lattes, coll. « Les classiques interdits », 1980.
- *Les Noronsoff*, d'ANTHONAY, Thibault (éd.), Paris, Table Ronde, coll. « La petite Vermillon », 2002.

*La maison Philibert*, Paris, Librairie Universelle, 1904.

- *La maison Philibert*, Paris, Crès, coll. « Collection des arts », 1925. [Illustrateur : Digimont, André].
- *La maison Philibert*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1928.
- *La maison Philibert*, Paris, Albin Michel, 1932.
- *La maison Philibert*, Paris, Lattes, coll. « Les classiques interdits », 1979. [Préface de Jean Chalon].
- *La maison Philibert*, Saint-Cyr-sur-Loire, Pirot, coll. « Autour de 1900 », 1992. [Préface et postface de Michel Desbruères].

*Madame Monpalou : Heures de villes d'eaux*, Paris, Ollendorff, 1906. [Comprend : *Madame Monpalou*, *Quelques sources*, *Quelques plages*, *l'Eté dans les Alpes*].

- *Madame Monpalou*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1907.
- *Madame Monpalou*, Paris, Albin Michel, 1928.

*Le Tréteau : roman de mœurs théâtrales et littéraires*, Paris, J.Bosc et Cie, 1906.

- *Le Tréteau : Roman de mœurs théâtrales*, Paris, Editions du Livre Moderne, coll. « Le livre moderne illustré », 1941. [Texte revu par George Normandy].

*L'Aryenne*, Paris, Ollendorff, 1907. [Suivi de trois nouvelles, *Gens de mer*, *Bords de Marne*, *Bords de Seine* - Illustrations de Van Wellie].

- *L'Aryenne*, Paris, Albin Michel, 1931.

*Hélie, garçon d'hôtel*, Paris, Ollendorff, 1908.

- *Hélie, garçon d'hôtel*, Paris, Albin Michel, 1929.

*Maison pour dames*, Paris, Ollendorff 1908.

- *Maison pour dames*, Paris, Albin Michel, 1926. [Réédité en 1990 dans la collection « Bibliothèque Albin Michel »].

- *Maison pour dames*, Paris, Rouen, Hubert Julia, 1986. [Postface de Denis Neveu].

### **Contes et nouvelles**

*La Dame aux lèvres rouges*, *L'Écho de Paris*, 10-20 mars 1888 [nouvelle reprise dans *Sonyeuse* sous le titre « L'Inconnue »].

- *La Dame aux lèvres rouges. Portraits choisis*, LACASSIN, Francis (éd.). Paris, Christian Bartillat, coll. « Les Belles pages », 2000.

- *La Dames aux lèvres rouges*, NOIR, Pascal (éd.), Paris, L'Harmattan, 2001.

*Sonyeuse. Soirs de province ; soirs de Paris*, Paris, Charpentier, 1891.

- *Sonyeuse*, de PALACIO, Jean (éd.), Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1993.

- *Sonyeuse*, Lyon, Chardon Bleu, coll. « Bien lire », 1997.

*Buveurs d'âmes*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1893.

*Un démoniaque, Espagne, Histoires du bord de l'eau*, Paris, Dentu, 1895.

*Sensations et souvenirs*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1895.

- *Contes d'un buveur d'éther*, DESBRUERES, Michel (éd.), Verviers, Marabout, coll. « Bibliothèque Marabout », 1975.

- *Contes d'un Buveur d'éther*, SOLAL, Jérôme (éd.), Paris, Mille et une nuits, coll. « La petite collection », 2002.

- *Contes d'un buveur d'éther*, DUCHEMIN, Gérard (éd.), Paris, Éditions le Chat Rouge, 2010.

*Contes pour lire à la chandelle*, Paris, Mercure de France, 1897.

*Loreley*, Paris, Librairie Morel, coll. « Edouard Guillaume, Lotus alba », 1897.

*Ames d'automne*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1898 [Illustrateur : Heidbrinck].

- *Ames d'automne, nouvelles*, Châteney-Malabry, Alteredit, coll. « Les auteurs français 1900 », 2002.

*La dame turque*, Paris, Per Lamm Nilsson, coll. « la Voie merveilleuse », 1898.

- *La dame turque*, Paris, Hatier, coll. « Confluences », 1997.

*Ma petite ville. Le miracle de Bretagne. Un veuvage d'amour*, Paris, L.H.May, 1898.

- *Ma petite ville. Souvenirs de Péronne*, Philippe MARTIN-LAU (éd.), Woignarue, la Vague verte, coll « Mosaïque », 2004.

*La Mandragore*, Paris, Pelletan, 1899.

- *La Mandragore*, Tusson, Du Lérot, coll. « D'après nature », 2003. [Illustrations de Jeanne Jacquemin].
- *La Mandragore*, Jean FLORENSAC (éd.), Vic-la-Gardiole, Éditions le Chat Rouge, coll. « La Merveille », 2005.

*Histoires de masques*, Paris, Ollendorff, 1900.

- *Histoires de masques*, Paris, Fayard, coll. « Modern-bibliothèque », 1923.
- *Histoires de masques*, Hubert JUIN (éd.), Paris, P.Belfond, coll. « Poche-club fantastique », 1966.
- *Histoires de masque* suivi de *Contes d'un buveur d'éther et de textes inédits*, Saint-Cyr-sur-Loire, Pirot, coll. « Autour de 1900 », 1987.
- *Histoires de masques*, Paris, Ombres, coll. « Petite bibliothèque ombres », 2006.

*Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Paris, Ollendorff, 1902.

- *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « Les maîtres de l'étrange et de la peur », 1980.
- *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Jean de PALACIO (éd.), Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1993.
- *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Virginie FAUVIN (éd.), Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque Gallimard », 2002.

*Sensualité amoureuse*, Paris, Per Lamm Nilsson, 1902. [Première édition séparée de *Buveurs d'âmes*].

*Quelques hommes*, Paris, Per Lamm Nilsson, 1903.

*Propos d'âmes simples*, Paris, Ollendorff, 1904.

- *Propos d'âmes simples*, Paris, Albin Michel, 1931.

*Fards et poisons*, Paris, Ollendorff, 1903.

*Le crime des riches*, Paris, Pierre Douville, 1905.

- *Le crime des riches*, Paris, Baudinière, coll. « Littérature et art français », 1905. [Préface et postface de Georges Normandy].
- *Le crime des riches*, Paris, Renaissance du livre, coll. « In extenso », s.d.
- *Le crime des riches suivi de Paris Forain*, Paris, l'Harmattan, coll. « Les introuvables », 1996.

*L'École des vieilles femmes*, Paris, Ollendorff, 1905.

- *L'École des vieilles femmes*, roman, Paris, Albin Michel, 1930.

- *L'Ecole des vieilles femmes*, Michel Noir (éd.), Paris, l'Harmattan, coll. « Les introuvables », 1995.
- *Une saison à Peïra-Cava*, Nice, Rom, 1996. [Extrait du recueil *L'Ecole des vieilles femmes*].

*Ellen, Train de luxe*, Paris, Donville, 1906. [Illustrations de Van Wellie].

*Pelléastres, le poison de la littérature. Crimes de Montmartre et d'ailleurs. Une aventure*, Paris, Albert Méricant, 1910. [Préface et postface de George Normandy].

*La jonque dorée, conte japonais*, Paris, Sansot, 1911.

*Des belles et des bêtes*, Paris, La Renaissance du Livre, coll. « In extenso », 1917.

*L'art d'aimer*, Paris, Baudinière, 1929.

*Histoires de Batraciens*, NOIR, Pascal (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. « Les introuvables », 2008 [contient : « La Mandragore », « La Princesse au Sabbat », « Hogueomore », « Le Crapaud »].

*Jean Lorrain, Récits fantastiques*, BELLAMY, Florence, NOIR, Pascal (éds.), Paris, L'Harmattan, coll. « Les introuvables », 2012 [contient : « Ophélius », « Nuit de veille », « Le Possédé », « Une Nuit trouble », « Le Double »].

### ***Théâtre***

*Viviane, conte en 1 acte*, Paris, Giraud, 1885.

Avec Oscar METENIER, *Très russe, pièce en 3 actes*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1893.

*Yanthis, comédie en 4 actes*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1894.

Avec André-Ferdinand HEROLD, *Prométhée, tragédie lyrique en 3 actes*, Paris, Mercure de France, 1900. [Musique de Gabriel Fauré].

*Quatre femmes en pièces (Ludine ; Madame Bolomet, rentière ; Josiane ; Mme de Larmaille, féministe)*, Paris, Ollendorff, 1904.

Avec Delphi Fabrice, *Clair de lune, drame en 1 acte et 2 tableaux*, Paris, Ondet, 1904.

Avec Gustave COQUIOT, *Deux heures du matin...quartier Marbeuf, pièce en 2 actes*, Paris, Ollendorff, 1904.

Avec, Gustave COQUIOT, *Une nuit de Grenelle, pièce en 1 acte*, Paris, société d'éditions littéraires et artistiques, 1904.

Avec Gustave COQUIOT, *Hôtel de l'ouest...chambre 22, pièce en 2 actes*, Paris, Ollendorff, 1905.

Avec Gustave COQUIOT, *Sainte roulette, comédie dramatique en 4 actes*, Paris, Ollendorff, 1905.

*Théâtre : Brocéliande, Yanthis, La Mandragore, Ennoïa*, Paris, Ollendorff, 1906.

*Eros vainqueur, conte lyrique en 3 actes et 4 tableaux*, Paris, Rouart et Lerolle, 1909. [Musique de Pierre de Bréville].

### ***Récits de voyage***

*Heures d'Afrique*, Paris, Fasquelle, 1899.

- *Heures d'Afrique, chroniques du Maghreb, 1893-1898*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les introuvables », 1994.

*Venise*, Paris, Editions La Bibliothèque, coll. « L'Ecrivain Voyageur », 2001 [1905, *La Revue Illustrée*]. [Préface et notes d'Eric Walbecq - comprend également un choix de lettres].

*Heures de Corse*, Paris, Sansot, coll. « Scriptia brevia », 1905. [réédité en 1912].

- *Heures de Corse*, Nîmes, C. Lacour, coll. « Rediviva », 1997.

- *Heures de Corse*, La Rochelle, Rumeur des âges, 1999.

*Voyages*, Paris, Edouard-Joseph, 1921.

- *Voyages*, Tourrettes, Le Promeneur solitaire, coll. « Grands Solitaires », 2009.

### ***Essais, portraits et chroniques***

*Portraits de femmes*, Pascal NOIR (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. « Les Introuvables », 2004  
[Chroniques, *Le Courrier français*, 1887].

*Dans l'oratoire*, Paris, Dalou, 1888.

« Autour de ces dames – Une vieille histoire », *L'Écho de Paris*, n° 2779, lundi 28 décembre 1891.

*Petits Plaisirs*, Paris, Edition La Bibliothèque, 2002 [*L'Écho de Paris*, 1893. Le manuscrit original a été détruit dans un incendie en mai 2002]. [Préface et notes d'Eric Walbecq].

*Une femme par jour, Femmes d'été*, Paris, Borel, coll. « Nouvelles collections Guillaume. Lotus bleu », 1896.

- *Une femme par jour*, Paris, Christian Pirot, coll. « Autour de 1900 », 1984.

*Vingt femmes*, Paris, Per Lamm Nilsson, 1900.

*Poussières de Paris*, Paris, Ollendorff, 1902.

- *Poussières de Paris*, Jacques DUPONT (éd.), Paris, Klincksieck, 2006.

*La nostalgie de la beauté*, Paris, Sansot, coll. « glanes françaises », 1912.

*Portraits littéraires et mondains*, Paris, Baudinière, 1926.

*Du temps que les bêtes parlaient : portraits littéraires et mondains*, Paris, Edition du « Courrier français », s.d. [Préface et postface de Paul Adam].

*Un second oratoire : chroniques retrouvées*, Dijon, Jobard, 1935.

*La Ville empoisonnée, Pall-Mall Paris*, Paris, Jean Crès, 1936. [Préface et postface de George Normandy].

*A boulets rouges : chroniques retrouvées*, vol. 1., Denis NEVEU (éd.), Rouen, Hubert Juin, coll. « Modernités », 1985. [Chroniques écrites pour l'*Evènement*, 1887].

*Mes expositions universelles*, Philippe MARTIN-LAU (éd.), Paris, Honoré Champion, 2002.

*Chroniques d'art – 1887-1904*, Thalie RAPETTI (éd.), Paris, Honoré Champion, 2007.

*Souvenir du 14 juillet*, Paris, Fornax, 2002 [*Le Courrier Français*, 1888, puis *L'Écho de Paris*, 1895].

### ***Correspondance***

*Quelques lettres curieuses et inédites de Jean Lorrain*, Paris, Henri Goulet, coll. « Armes et choses », 1925.

*Lettres à ma mère (1864-1906)*, Paris, Editions Excelsior, 1926.

*Correspondance*, vol. 1., Paris, Baudinière, 1929. [Lettres à Barbey d'Aurevilly, François Coppée, Oscar Méténier, Catulle Mendès, ...].

- « Huit lettres inédites de Jean Lorrain », *Le Mercure de France*, 15 Mai 1937.
- Jean Lorrain. Lettres inédites à Gabriel Mouray et à quelques autres (1888-1905)*, RAMOS, Jean-Marc (éd.), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1987.
- Soixante-huit lettres à Edmond Magnier [1887-1890]*, Poitiers, Au Paréiasaure philatéliste, 1998.
- Correspondance et poèmes*, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. « Textes R.M.N », 1998. [Correspondance avec Gustave Moreau].
- Correspondance de Jean Lorrain avec Edmond de Goncourt*, Tusson, Du Lérot, 2003.
- Correspondance Jean Lorrain - Joris-Karl. Huysmans, suivie de poèmes, dédicaces et articles*, Tusson, Du Lérot, coll. « D'après nature », 2004.
- Jean Lorrain, Colette, Willy et Polaire, correspondance et souvenirs*, Tusson, Du Lérot, coll. « D'après nature », 2005.
- Jean Lorrain : Lettres à Marcel Schwob*, Tusson, Du Lérot éditeur, 2006.
- Jean lorrain, Correspondances*, Jean de PALACIO (éd.), Paris, Éditions Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des correspondances », 2007.
- Lettres à Gustave Coquiot*, Éric WALBECQ (ed.), Paris, Honoré Champion, 2007.
- Jean Lorrain, Lettres à Henry Kistemaeckers*, Paris, Éditions du Clown Lyrique, coll. « Les Inédits », 2008.



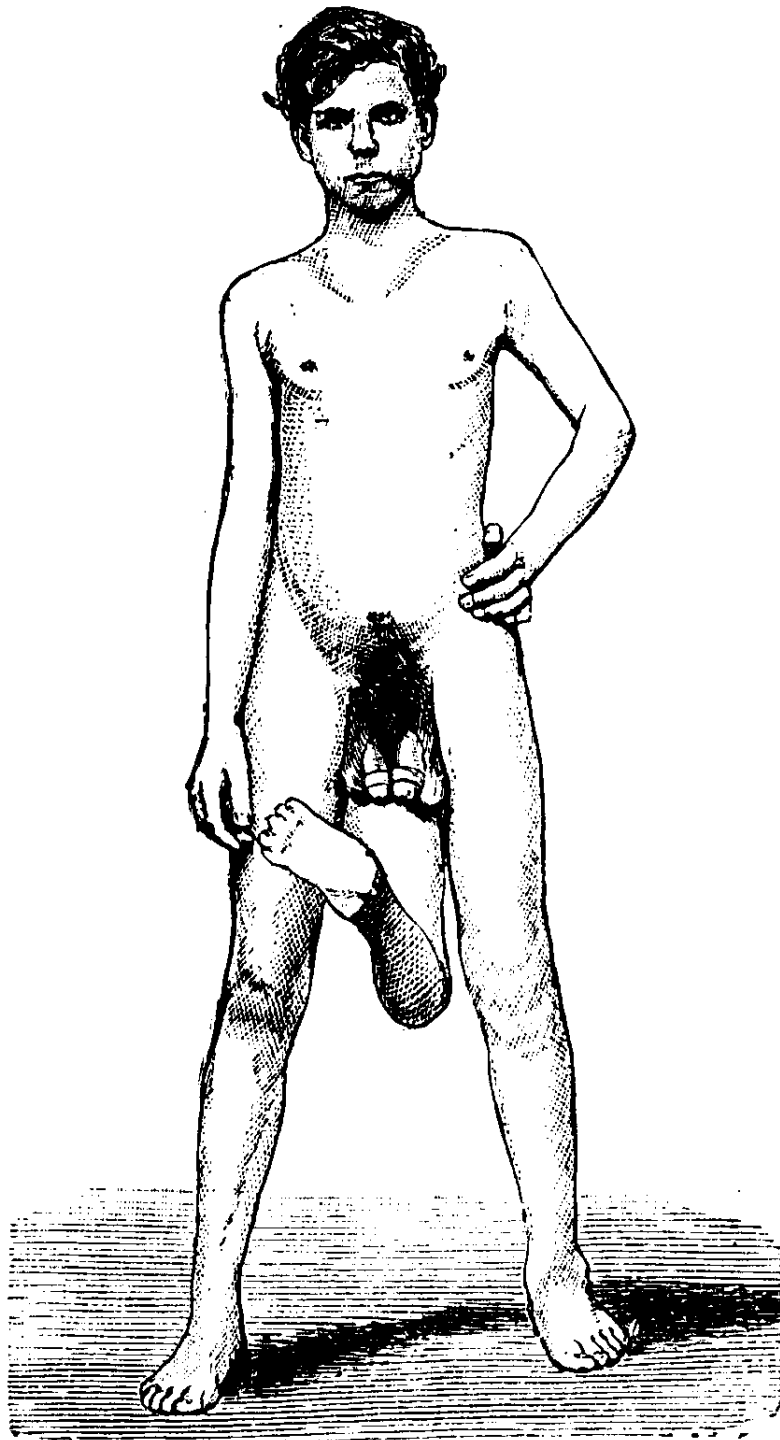
## — ANNEXES —

### *Annexe A — Jean-Louis Dubut de Laforest, « Le cas de Lady Warsmouth », tableau des variantes*

<i>Le Gil Blas</i> , 23 novembre 1890, édité dans <i>Conte pour les hommes</i> , Paris, Dentu, 1892, p. 237-249	<i>Pathologie sociale</i> , Paris, Dentu, 1897, p. 614-618	<i>Les Derniers scandales de Paris</i> (1898-1900), <i>Esthètes et cambrioleurs</i> , t. XIII, p.40-44.
	Phrase introductive et note : « <i>Pour terminer l'études des monstres, j'analyserai un cas d'inversion sexuelle, chez un homme, dont l'excuse — s'il y avait une excuse — serait la "Bifidité (1)". (1) Le pénis, borné par deux corps caverneux, distincts et latéraux, peut se diviser en deux moitiés égales. La portion membraneuse du canal de l'urèthre [sic] qui, à l'état normal, se trouve dessous pour les réunir, fait issue au bas ventre, au niveau du pubis, et constitue l'anomalie bifide. — J'ai observé pendant vingt-cinq ans un professeur de l'Université de Paris, frappé de cette double infirmité. Un exemple rare et curieux est celui d'un Portugais de dix-huit ans, ayant un double pénis. Engagé dans une troupe de saltimbanques comme exhibitionniste, ce jeune garçon, grand et bien développé, jouissait d'une prolixité réelle, en se servant tour à tour de ses deux organes. (D<sup>r</sup> P. Garnier. — <i>Ouvr. cit.</i>)</i> »	Phrase introductive : « Et de même que Miette fait un horrible pendant à Agathe-la-Goule, ainsi lord Augustus va nous apparaître comme un émule de l'esthète Réginald. »
« un magnifique double cab attelé de pur-sang »	« un magnifique double cab attelé de deux pur-sang »	« un magnifique double cab attelé de deux pur-sang »
« le chevalier Cesare Kracchi »	« le chevalier Cesare Tarcchi »	« le chevalier Cesare Tarcchi »
« éphèbe non point noir »	« éphèbe non point brun »	« éphèbe non point brun »
« Madame, déjà vieille et belle encore »	« Lady Warsmouth, déjà vieille et belle encore »	« Lady Warsmouth, déjà vieille et belle encore »
« évoquaient le souvenir de Vautrin et de Lucien de Rubempré. »	« évoquaient le souvenir de Vautrin et de Lucien de Rubempré. »	« évoquaient le souvenir de « Maman » et de Gaston Bastille. »
« Signor Karcchi »	« Signor Tarcchi »	« Le même Tarcchi »
« ses gants de petite maîtresse ou de petit maître, ses gants d' « homunculus » éveillaient des idées bizarres. Un monocle, un stick, une exquise chaîne d'or barrant le haut de la couture du pantalon, bas de soie et souliers vernis, un bracelet invisible, un mouchoir de batiste fine, moins fine que sa peau de demoiselle, achevaient l'explication du jeune Cesare. Vous le voyez orné de la pèlerine à huit volants — de la pèlerine aux épaulettes bouffantes ! »	« ses gants de petite-maîtresse ou de petit-maître, ses gants éveillaient des idées bizarres. Un monocle, un stick, une exquise chaîne barrant le haut de la couture du pantalon, bas de soie et souliers vernis, un bracelet d'or, un mouchoir de batiste fine, moins fine que sa peau de demoiselle, achevaient l'explication du jeune Cesare. »	« ses gants de petite-maîtresse ou de petit-maître, ses gants éveillaient des idées bizarres. Un monocle, un stick, une exquise chaîne barrant le haut de la couture du pantalon, bas de soie et souliers vernis, un bracelet d'or, un mouchoir de batiste fine, moins fine que sa peau de demoiselle, achevaient l'explication du jeune Cesare. »

« Si Lady Jane supportait toujours l'hôte de la maison, l'enfant quasi-adoptif de l'époux, c'est qu'elle ignorait ce qu'on disait de lord Augustus et du chevalier Kracchi, des actes innommables dont le sourire des hommes et la rougeur des femmes pénétrant le mystère, commençaient à les souffleter tout deux au passage. »	« Si Lady Jane connaissait l'anomalie « bifide », dont Lord Augustus était frappé, elle ignorait les débauches du vieillard et du jeune homme. »	« Lady Jane ignorait les débauches du vieillard et du jeune homme »
« Elle [...] ne savait rien des récits du <i>Pall Mall Gazette</i> , ni des menaces du Banc de la Reine qui obligèrent le duc à quitter Londres. »	« Elle [...] ne savait rien des récits du <i>Pall Mall Gazette</i> , qui obligèrent ce nouveau « Malwitch » à quitter Londres. »	« Elle [...] ne savait rien des récits du <i>Pall Mall Gazette</i> , qui obligèrent ce nouveau Fenswick à quitter Londres. »
« Mais pourquoi le duc n'avait-il plus de maîtresse ? Pourquoi ne fréquentait-il plus chez les actrices et les danseuses ? [...] Jadis il honorait les coulisses de nos théâtres, et les cabinets nocturnes des restaurants nocturnes »	« Mais pourquoi le duc — ce phénomène, à double virilité — n'avait-il plus de maîtresse ? [...] Jadis il honorait les coulisses de nos théâtres, et les cabinets nocturnes des restaurants nocturnes »	« Mais pourquoi le duc n'avait-il plus de maîtresse ? [...] Jadis il honorait les coulisses des Fantaisies-Parisiennes, et les cabinets nocturnes de <i>l'Égyptien</i> et même du <i>Bol d'Or</i> »
« les domestiques rigolaient »	« les domestiques riaient »	« les domestiques riaient »
« Vieillard et jeune drôle »	« Vieillard bifide et jeune drôle »	« Vieillard et jeune drôle »
« ils bafouillaient, sinistres victimes des manœuvres illicites, de la boulimie des sens, des excès des plaisirs prohibés et mortels. »	« ils bafouillaient, sinistres victimes des plaisirs prohibés et mortels. »	« ils bafouillaient, sinistres victimes des plaisirs prohibés et mortels. »
— Je n'ai aucune raison d'enrichir monsieur Kracchi. Une grande froideur s'établissait entre les époux, lorsque un rouge billet de l'Armée du Salut ouvrit les yeux de la pauvre femme :  O Duchesse, prenez garde ! Votre maison est toute souillée, et le duc de Warsmouth (lord Gomorrhe) appelle la pluie de feu !!!	— Je n'ai aucune raison d'enrichir ce « monsieur ». Une grande froideur s'établissait entre les époux, lorsque un rouge et triangulaire billet de l'Armée du Salut ouvrit les yeux de la pauvre femme :  O Duchesse, prenez garde ! Votre maison est toute souillée, et le duc de Warsmouth (lord Gomorrhe) — cet homme double — appelle la pluie de feu !!	— Je n'ai aucune raison d'enrichir ce « monsieur ». Une grande froideur s'établissait entre les époux, lorsque un rouge et triangulaire billet de l'Armée du Salut ouvrit les yeux de la pauvre femme :  O Duchesse, prenez garde ! Votre maison est toute souillée, et le duc de Warsmouth (lord Gomorrhe) appelle la pluie de feu !
Augustus la connaissait, la jugeait incapable de surmonter le dégoût, de boire la lie du calice et de gravir publiquement le calvaire !	Le « bifide » la connaissait, la jugeait incapable de surmonter le dégoût et de gravir publiquement le calvaire !	Augustus la connaissait, la jugeait incapable de surmonter le dégoût et de gravir publiquement le calvaire !
« elle lui a ordonné d'entrer, toute nue, dans le lit de monsieur, où monsieur ronflait, ivre de luxure [...] le tribunal va prononcer un divorce... honorable contre lord Gomorrhe. »	« elle lui a ordonné d'entrer, toute nue, dans le lit de l'uraniste où l'uraniste dormait, ivre de luxure [...] le tribunal va prononcer un divorce... honorable contre lord Gomorrhe, le Bifide. »	« elle lui a ordonné d'entrer, toute nue, dans le lit de l'uraniste où l'uraniste dormait, ivre de luxure [...] le tribunal va prononcer un divorce... honorable. » »
		Phrase conclusive : « Notre lady Cloé-Fenwick, née Haut-Brion, ex-Vierge du Trottoir, ex-Grande Horizontale, aura-t-elle, un jour, ce triste courage envers lord Reginald « Princesse de Trébizonde » ? »

*Annexe B — Docteur Paul Garnier, « Bifidité », Hygiène de la génération.  
Anomalies sexuelles apparentes et cachées, Paris, Garnier frères, 1891, p. 103.*



Bifidité.

*Annexe C : Tableau synoptique (non-exhaustif) des principaux procès littéraires de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle.*

Auteur	Œuvre/article	Date de publication/éditeur	Date du procès	Chef d'inculpation	Peine(s) prononcée(s)	Remarques
Jules et Edmond de Goncourt	« Voyage du n° 43 de la rue Saint-Georges au n° 1 de la rue Lafitte »	22 octobre 1852 / Paris	19 février 1853		Acquittés	
Alphonse Karr	« Les Guêpes »	13 août 1853 / Paris	16 novembre 1853	Excitation à la haine et au mépris du gouvernement	100 frs d'amende	
Xavier de Montépin	<i>Les Filles de Plâtre</i> (en sept volumes)	1855 / Cadot	14 juillet 1856	Attentat à la morale publique et aux bonnes mœurs	L'auteur et l'éditeur sont condamnés chacun à trois mois de prison et 500 frs d'amende. Destruction de l'ouvrage	
Gustave Flaubert	<i>Madame Bovary</i>	1857 / <i>Revue de Paris</i> (prépublication)	7 février 1857	Outrage à la morale publique et religieuse	Acquitté	Procès en correctionnel attaquant également le gérant de la Revue de Paris, M. Léon Laurent-Pichat, et l'imprimeur, M. Auguste Alexis Pillet, comme complice

Charles Baudelaire	Jules Barbey d'Aurevilly	Marc de Montifaud (pseud. M <sup>me</sup> Quivogne)	Marc de Montifaud (pseud. M <sup>me</sup> Quivogne)	Paul Bonnetain
<i>Les Fleurs du Mal</i>	<i>Les Diaboliques</i>	<i>Aloisie ou les Amours de M<sup>me</sup> de M. T. P.</i> (réédition)	<i>Les vestales de l'Eglise</i>	<i>Charlot s'amuse</i>
Juillet 1857 / Poulet-Malassis et De Broise	1874 / Dentu	1876	1877 / Masson	1883 / Kistemackers
20 août 1857	Poursuite du Parquet de Seine en 1874	12 décembre 1876 (tribunal correctionnel)	28 juin 1877	27 décembre 1884
Outrages à la morale et offenses à la morale religieuse	Attentat à la morale publique.		Outrage aux bonnes mœurs.	Outrage aux bonnes mœurs
L'auteur est condamné à 300 frs d'amende, les éditeurs à 100 frs d'amende chacun. Six pièces sont supprimées du recueil.	Ordonnance de non-lieu le 28 février 1875. 480 exemplaires encore en fabrication son saisis et détruits avec le consentement de l'auteur.	Huit jours de prisons et 500 frs d'amende	Trois mois de prison et 500 frs d'amende. 200 frs d'amende pour Masson, l'imprimeur. Destruction de quelques exemplaires saisis	Acquitté
	Il faut attendre 1882 pour une réédition chez Lemerre	Protestation de l'auteur sous le motif d'une absence de « quartier politique » à Saint-Lazare, seule prison pour femmes existant alors. La peine est purgée dans une prison de santé	Protestation de l'auteur sous le motif d'une absence de « quartier politique » à Saint-Lazare, seule prison pour femmes existant alors. La peine est purgée dans une prison de santé	

Rachilde (pseud. Marguerite Eymery)	Louis Desprez/ Henry Fèvre	René Maizeroy (pseud. du Baron Toussaint)	Paul Adam	Dubut de la Forest	Camille Lemonnier
<i>Monsieur Venus</i>	<i>Autour d'un clocher</i>	<i>Deux Amies</i>	<i>Chair Malle</i>	<i>Le Gaga. Meurs parisiennes</i>	« L'enfant du Crapaud »
1884 / Brancart (Bruxelles)	1884 / Kistemaekers	1885 / Victor Havard	1885 / Auguste Brancart	1885/ Dentu	30 juin 1888 / <i>Gil Blas</i>
(tribunal correctionnel)	20 décembre 1884	1885	10 août 1885	15 mars 1886	28 novembre 1888
Neuf chefs d'inculpation	Outrage aux bonnes mœurs	Outrage aux bonnes mœurs	Outrage aux bonnes mœurs	Outrage aux bonnes mœurs	Outrage aux bonnes mœurs
Deux ans de prison et 2000 frs d'amende	Henry Fèvre, mineur, est relaxé. Louis Desprez est condamné à 1 mois de prison et 1000 frs d'amende.	1000 frs d'amende.	15 jours de prison, 500 frs d'amende (dispensé)	Deux mois d'emprisonnement et 1000 frs d'amende. L'ouvrage est saisi	1000 frs d'amende pour l'auteur et le gérant du <i>Gil Blas</i>
Elle ne franchit pas la frontière et ne purge pas sa peine.				Appel en cassation qui a pour conséquence le maintien des droits civiques et la peine commuée en amende.	

Lucien Descaves	Raoul Ponchon	Jean Lorrain	Georges Bonnamour	Oscar Méténier	Camille Lemonnier	Georges Eekhoud
<i>Sous-Offs</i>	« Vieux Messieurs »	« Autour de ces dames : une vieille histoire »	<i>Représailles</i>	<i>Madame la Boule</i> (reprise en feuilleton)	<i>L'Homme en amour</i>	<i>Escal-Vigor</i>
1889 / Tresse & Stock	13 septembre 1891 / <i>Le Courrier Français</i>	28 décembre 1891 / <i>l'Echo de Paris</i>	1891 / publication d'un fragment dans le journal illustré <i>les Beautés de Paris</i>	/ <i>Supplément de La Lanterne.</i>	1897 / Ollendorff	1899 / Mercure de France
15 mars 1890	20 janvier 1890		24 février 1892	6 avril 1892	30 octobre 1900	25-27 octobre 1900
Outrage aux bonnes mœurs / Injures publiques à l'armée		Outrage aux mœurs	Contraire aux bonnes mœurs	Outrage aux bonnes mœurs	Infraction à la loi sur les délits de presse	Infraction à la loi sur les délits de presse.
Acquitté	Un jour de prison et 200 frs d'amende en bénéficiant de la loi Béranger		50 frs d'amende en bénéficiant de la loi Béranger. Le directeur et le gérant du journal sont condamnés chacun à 200 frs d'amende	500 frs d'amende au gérant, l'auteur bénéficiant de la loi Béranger	Acquitté	Acquitté

	Non-lieu			1900/Fayard	<i>La traite des blanches</i>	Dubut de Laforest
Procès Jacquemin	50000 frs de dommages et intérêts et 25000 frs d'amende. Les deux mois de prison prononcés sont évités par retrait de plainte.	Diffamation	Octobre 1903			Jean Lorrain

L'élaboration de ce document est en grande partie fondée sur les sources suivantes :

DRUJON, Fernand, *Catalogue des ouvrages, écrits et dessins de toute nature poursuivis, supprimés ou condamnés depuis le 21 octobre 1814 jusqu'au 31 juillet 1877*, Paris, Rouveyre, 1879.

LECLERC, Yvan, *Crimes écrits : La littérature en procès au 19<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon, 1991.

SAPIRO, Gisèle, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>ème</sup>-XXI<sup>ème</sup> siècle)*, Paris, Seuil, 2011.

ZEVAES, Alexandre, *Les procès littéraires au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Perrin, 1924.



*Annexe D — D<sup>r</sup> Saint-Paul, « Enquête sur l'inversion sexuelle. Questionnaire-plan », Archives d'Anthropologie Criminelle, de criminologie et de psychologie normale et pathologique, t. 9, 1894, p. 105-108.*

## II

### ENQUÊTE SUR L'INVERSION SEXUELLE

#### *Questionnaire-plan*

Monsieur,

Les recherches psychologiques entreprises par le laboratoire de médecine légale de l'Université lyonnaise comprennent plusieurs enquêtes dont la première a déjà livré au public de précieux résultats connus dans le monde littéraire sous le nom d'« *Enquêtes sur le cerveau littéraire* » à cause du nombre considérable de littérateurs célèbres qui ont bien voulu y collaborer ; nos travaux cependant s'adressent à tous sans distinction de profession. Ils exigent le seul talent de l'observateur.

La question qui nous occupe aujourd'hui est celle de l'« **INVERSION SEXUELLE** » c'est à dire *du penchant anormal, platonique ou non, d'un individu pour un autre individu DU MÊME SEXE QUE LUI.* Mais d'une façon générale nous étudions toutes les déviations de l'instinct génésique.

L'importance de telles recherches ne vous échappera certainement pas. L'étude détaillée du fonctionnement normal ou pathologique de l'un des facteurs les plus puissants de l'activité humaine, le but, la raison d'être de tant d'actions héroïques ou criminelles, c'est à dire la recherche des jouissances sexuelles, doit fixer l'attention non seulement de tous ceux qu'intéressent les problèmes de la sociologie, mais encore de tout homme qui réfléchit.

Aussi espérons-nous, Monsieur, que vous aurez à cœur de vouloir bien nous aider, le plus tôt qu'il vous sera possible de le faire, des observations, notes, documents, confessions recueillis par vous dans les milieux que votre talent d'écrivain, de profes-

seur, d'avocat, de médecin..... vous a conduit à observer et à étudier.

Nous comptons en tout cas, Monsieur, *que vous consentirez à répondre au premier paragraphe*. Nous le faisons suivre d'un plan de réponse, destiné à vous faciliter la rédaction des faits que vous consentiriez à nous communiquer, mais dont il vous est loisible de vous écarter, de négliger tout ou partie.

En vous remerciant d'avance, nous terminons notre requête, en vous priant — *de n'écrire votre réponse, si possible, qu'au recto de la page* ; — d'indiquer très nettement les passages pour lesquels vous désirez conserver l'anonymat, ou si vous désirez le conserver pour la totalité de votre envoi. — Enfin d'expédier le tout à *M. le Docteur Lacassagne, rue Victor Hugo, 8, Lyon*.

#### GUIDE DESTINÉ A FACILITER LES RÉPONSES

##### I

*(Ce paragraphe est susceptible d'être rempli par tout observateur)*

Quelles sont vos idées, vos théories, vos hypothèses sur la question ?

Que pensez-vous des causes du mal, de son étendue, de ses remèdes ?

##### II

Observations faites sur un sujet donné.

A. — ANTÉCÉDENTS HÉRÉDITAIRES ET PERSONNELS tant au point de vue physique qu'au point de vue moral, — *Age actuel*, — *Sexe*, — *Race*, — *Profession* (si possible).

B. — HABITUS PHYSIQUE. — Anomalies physiques et anatomiques : Féminisme, gracilité des formes, élargissement des hanches chez l'homme, etc. ; aspect masculin chez la femme, etc. (1).

C. — HISTOIRE DU SUJET. ENFANCE. — Anomalies — à quel âge apparues ? — Vices fréquents dans les lycées, pensionnats..... —

(1) Mentionner soigneusement, si possible, toutes les *déviation*s, *malformations* de tous les organes et en particulier de ceux de la reproduction.

*Perversion de l'instinct sexuel* (1) : — *a*). Amour pour un individu du même sexe réalisant mieux le type idéal de ce sexe. — *b*). Amour pour un individu du même sexe se rapprochant du sexe opposé par son physique, ses sentiments, son caractère. — Amour subi. — Amour imposé. — Amour indifférent, s'adressant, selon les circonstances, tantôt à un individu du même sexe, tantôt à un individu du sexe opposé. — Amour pour un vieillard, — pour un animal (2), — pour un cadavre (3), — pour un objet inanimé (4). Haine ou indifférence pour le sexe qui doit être normalement aimé. — Amour exigeant la vue du sang ; — l'odeur de matières répugnantes. — Amour fétichiste (amour d'un membre : d'un pied, d'une main.)

A quel âge sont apparues les premières manifestations de la sexualité ; — à quel âge les premières tendances morbides ?

Tendances réfrénées, — satisfaites.

Actes, — remords, jalousie, etc.

ADOLESCENCE, JEUNESSE, AGE MUR. — Même plan que précédemment ; en plus :

*Femmes* : Menstruation, — régulière ou non ; — à quel âge apparue ? — grossesses, avortement ; — ménopause, folie puerpérale, etc.

*Pour les deux sexes* : Crise de l'adolescence, mariage ou célibat, impuissance, stérilité. — Apparition d'anomalies, atténuation, aggravation, disparition de ces anomalies.

VIEILLESSE. — Même plan que précédemment ; — en plus : Amour coupable pour des enfants.

D. — ANOMALIES FONCTIONNELLES COEXISTANTES. — Hallucination, tics, manies, etc., etc.

(1) Voici, d'après *Chevalier*, la classification des formes pathologiques de l'instinct sexuel, proposée par Lacassagne :

PREMIER GROUPE. — *Modifications de quantité, a) augmentation* : Tempérament génital ; — excitation due à certaines affections (ataxie, rage, phtisie. etc.), satyriasis, nymphomanie, — crises génitales momentanées, folie puerpérale, etc., — *b) diminution* : Frigidité habituelle ou momentanée ; — impuissance ; — absence congénitale d'appétit sexuel ; érotomanie.

DEUXIÈME GROUPE. — *Modifications de qualité*. — Inversion.

(2) Bestialité.

(3) Nécrophilie.

(4) Azoophilie.

E. — FAUTES COMMISES ET SANCTIONS PÉNALES CONSÉCUTIVES. — Condamnations : amendes, emprisonnement, etc.

F. — INSTINCTS : *Instinct maternel* (absent, augmenté, diminué?) *Instinct conservateur* (déviation : peur, égoïsme, avarice, alcoolisme ?) *Instinct constructeur*. — *Instinct destructeur*. — *Instinct altruisme* (philanthropisme). — *Caractère* : courage, prudence, persévérance. — *Intelligence* : aptitudes intellectuelles, littéraires, scientifiques, artistiques.

G. — Comment le sujet se juge-t-il ? — Comment s'excuse-t-il ? A quelle cause rapporte-t-il son ou ses anomalies ?

Nous accepterons avec reconnaissance tous les renseignements communiqués; même s'ils ne se rapportent que très indirectement ou s'ils n'ont trait que par un point limité au programme que nous venons de tracer.

#### LAUPTS

Nous recommandons aux lecteurs qui veulent se faire une idée claire de la question, la classification de Lacassagne. Pour plus amples renseignements ils consulteront avec profit l'ouvrage de Chevalier. — L.

*Annexe E — D<sup>r</sup> Laupts, « Lettre au Professeur Lacassagne », Archives d'Anthropologie Criminelle, de criminologie et de psychologie normale et pathologique, t. 24, 1909, p. 693-696.*

## CORRESPONDANCE

### Lettre au Professeur Lacassagne

Quelques observations, cher Maître, provoquées par l'affirmation quelque peu blessante que : « je suis bien, au sujet de l'homosexualité, dans une tradition littéraire. » (Voir *Archives*, p. 387, n° 185, mai 1909, l'article du sagace et distingué Raffalovich.)

I. *Je sais* que l'homosexualité n'existe qu'à l'état d'exception très rare sur la presque totalité du territoire continental — je veux dire non colonial — français. J'ai habité presque toutes les régions de la France, fréquenté tous les milieux. On peut

<sup>1</sup> El. von Kupfer, Introduction, fin.

objecter que je suis un sot et ne sais pas observer. J'ai comparé le résultat de mes observations avec celles de quantité de bourgeois, de commerçants, d'industriels, de paysans, d'ouvriers, d'aristocrates, de hobereaux, de prêtres, de soldats et d'officiers.

II. *Je sais* que l'homosexualité existe à Paris, dans les grandes villes et, d'une façon générale, dans tous les endroits de France ouverts au cosmopolitisme. *J'ignore* si ces milieux sont, en France, plus riches ou moins riches en homosexuels que les milieux analogues de l'étranger. *Je crois* que personne n'en sait rien, n'en peut rien savoir présentement.

III. *Je sais* que notre psychologie échappe à la plupart des étrangers. Sur 100 romans publiés à Paris, 10 (?) dépeignent des mœurs françaises et 90 les mœurs de milieux spéciaux : milieux d'étrangers, de rastaquouères, d'aventuriers, d'agioteurs..., ou milieux inventés de toutes pièces.

IV. *Je sais* que les médecins et savants français nient que l'homosexualité soit fréquente en France et, pour ce, sont parfois taxés d'ignorance et de naïveté à l'étranger. Et *je sais* que les médecins et savants français ont raison.

V. *Je sais* que les homosexuels de bas étage, auxquels parfois s'adressent certains enquêteurs étrangers, se vantent d'être en relation avec les hommes les plus connus et les plus illustres ; le ou la prostituée homo ou hétérosexuel essaie presque toujours, par tendance naturelle ou par intérêt professionnel, de faire croire à son succès et particulièrement à son succès auprès des gens qu'il ou qu'elle considère comme le plus honorables. A entendre les catins, il n'y a pas une seule femme vertueuse. *Je sais* que certains enquêteurs étrangers font preuve d'une crédulité incroyable et acceptent tous les renseignements lorsqu'ils sont favorables à leur thèse. *Je crois* que beaucoup de professionnels ou d'occasionnels ne sont pas homosexuels par tendance, mais se résignent à l'être par lucre.

VI. *Je crois* que l'homosexualité est contagieuse et qu'en ce moment elle se répand en France et en Allemagne en raison même de ce qu'on l'étudie, de ce que l'on en parle et de ce qu'on écrit à son sujet.

VII. *Je crois* surtout qu'elle se développe sous l'influence de conditions économiques, que ce développement est lié aux restrictions de la natalité, à la moindre fréquence du mariage, à ce fait qu'on se marie plus âgé. *Je crois* que l'homosexualité est la manifestation inévitable d'une sorte de malthusianisme incon-

scient. (Voir mon article « Dégénérescence ou pléthore », in *Archives*, nos 178-179, octobre-novembre 1908, p. 740, 741, 742.)

VIII. *Je crois* que tout être appartenant à une espèce comportant deux sexes est un *homosexuel en puissance*. *Je sais* qu'il y a des *homosexuels nés*<sup>1</sup>.

IX. *Je crois* qu'un élément précieux du diagnostic de l'homosexualité consiste, lorsqu'on est certain qu'un sujet ne dissimule pas, dans la constatation de l'intérêt spécial qu'il porte à la question de l'homosexualité. *Je crois*, de plus, que l'homosexuel est porté<sup>2</sup> à voir de l'homosexualité là où il ne s'en trouve pas. J'ai constaté le fait chez des homosexuels avérés qui faisaient état d'observations inexactes ayant trait à des faits, gestes ou propos remarqués par eux dans leur entourage et qui n'étaient, en réalité, empreints d'aucune espèce de sexualité.

X. *Je crois* que l'homosexualité se dissimule difficilement à quiconque a, de naissance, une certaine intuition de la psychologie humaine et connaît la question. *Je suis convaincu* avoir connu des homosexuels qui ne confessèrent jamais leur tendance.

XI. J'applaudis des deux mains aux travaux des chercheurs *quorum pars minima fui*. Seulement, je sais que tout chercheur s'illusionne sur les questions nouvelles et *je crois* que les esprits les plus éminents se sont un peu exagéré l'étendue de l'homosexualité en Allemagne, où pourtant elle paraît fort abondante.

XII. Je crois Raffalovich d'une sagacité merveilleuse et je lui suis et lui serai toujours reconnaissant des belles pages qu'il m'a généreusement communiquées et que l'on peut lire sous son nom dans mon ouvrage *Perversion et Perversité sexuelles*<sup>3</sup>, le premier ouvrage qui, je crois, fut publié par un Français après celui de Chevalier. Je ne me dissimule pas les défauts de cette œuvre écrite à vingt-cinq ans, mais depuis lors j'ai étudié et observé; j'ai mérité les éloges extrêmement précieux de l'un des esprits les plus profonds de l'Allemagne, Nöcke, et *je crois* avoir aussi mérité ceux de l'un des esprits les plus profonds de l'Angleterre, Havelock Ellis, — et c'est moi qui, maintenant peut-être, aurais quelque raison de trouver Raffalovich un peu trop littéraire,

<sup>1</sup> Une question en passant. A-t-on étudié convenablement le système nerveux de l'inverti-né et particulièrement la sensibilité de l'appareil ano-génital du sodomiste-né?

<sup>2</sup> Surtout tant qu'il reste chaste.

<sup>3</sup> Paris, Masson. Préface d'Emile Zola.

trop enclin, en tout cas, à introduire dans un débat d'ordre scientifique des considérations d'ordre moral qui n'y ont que faire et sont — soit dit sans donner à l'expression une signification désagréable — une sorte de non-sens.

XIII. *Je sais* que l'immense majorité de mes compatriotes (non coloniaux) éprouvent pour l'homosexualité un dégoût *extrême* non simulé. Je sais cependant que beaucoup d'entre eux ont commis ou subi de menus actes homosexuels à l'époque de la puberté, actes qui ne leur ont pas laissé de souvenirs significatifs. Je crois à l'influence des conditions d'existence, de l'éducation, à celle de la « douche » hétérosexuelle que j'ai signalée (V. *Archives*, n° 172, 15 avril 1908 et l'article de « Numa Proetorius », in *Archives* du 15 mars 1909, n° 183); *je crois*, en un mot, à l'*aiguillage*, surtout lors de la puberté, et *je crois* aux influences religieuses sur les habitudes traditionnelles de la nation.

XIV. Je ne me donne même pas la peine de revenir sur ce que j'ai écrit si souvent et tenté d'expliquer (V. *Perversion et Perversité*) au sujet de la façon d'apprécier en France l'homosexualité féminine. A quoi bon noircir du papier pour ressasser des faits connus qui se passent de confirmation?

XV. Tout enquêteur impartial et suffisamment éclairé constatera que, présentement, l'homosexualité est une *rareté* en France <sup>1</sup>.

Cela, *je puis l'affirmer*. Et cela ne veut pas dire que l'homosexualité n'existe pas, ne foisonne pas dans *certain*s milieux parisiens ou français qui sont précisément ceux qui se livrent les premiers à l'observation superficielle d'un étranger dénué de méthode et de sens critique — ou pressé par le temps. Cela ne veut pas dire non plus que l'homosexualité ne foisonnera pas dans toutes sortes de milieux français. L'avenir de l'homosexualité et de la bisexualité, tant en France qu'en Allemagne, dépend d'éléments complexes dont il serait actuellement hasardeux de disserter.

Affectueusement et respectueusement.

Paris, 20 mai 1909.

LAUPTS.

<sup>1</sup> Dans l'armée continentale elle n'existe qu'à l'état d'exception rarissime (garnisons des grandes villes ou des endroits cosmopolites; contagion locale limitée, accidentelle, sous l'influence d'une personnalité homosexuelle; Dans les deux cas il s'agit toujours de groupes extrêmement restreints).

*Annexe F — Ophélius/Ophélie, appareillage critique*

**Version d'origine, « Primavera », *La Forêt bleue*, Paris, Alphonse Lemerre, 1882, p. 114.**

O jeunesse, ô printemps, ô fille étrange et douce,  
Dont le rire éclatant emplissait les grands bois,  
Ris-tu, Primavera, toujours comme autrefois  
La nuit, dans l'ombre chaude et calme où l'herbe pousse ?

Tremblants, à pas furtifs et légers sur la mousse,  
Les chevreuils effarés accouraient à ta voix,  
Et, folle, tu riais, quand à travers tes doigts  
Leurs dents courtes mordaient ta peau blanche de rousse.

Leurs bruns et clairs regards, où tes grands yeux païens  
Se miraient, rayonnaient dans l'ombre auprès des tiens ;  
Sur les roseaux froissés l'eau s'égrenait en perles

Et sous les chênes verts, par la lune argentés,  
J'errais seul avec toi par les sentiers hantés  
Des fauves, jusqu'à l'heure où s'éveillent les merles.

**XXVIII - « Sur un portrait », *L'Ombre ardente*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1897, p. 47-51.**

*D'après la Primavera de Sandro Botticelli.*

**I**

Au fond d'un vieux palais toscan enseveli,  
C'est un portrait sinistre à force d'être étrange,  
Tête idéale et folle aux yeux de mauvais ange,  
Visage ovale et fin d'adolescent pâli,

Le cou frêle et trop long penche, comme affaibli,  
Sous le poids du front haut, mi-voilé d'une frange  
De raides cheveux longs d'un blond roux, presque orange,  
Et semés d'iris bleus, signés Botticelli.

La tête douloureuse, ardente et malade,  
A dans le morne attrait de sa grâce native  
Le charme d'une vierge et d'un garçon pervers.

Favoris de prélat ou savante Ophélie,  
Son énigme est souffrance, entraînement, folie  
Et comme un philtre noir coule dans ses yeux verts.

**II**

La gravure en orne le texte d'un vieux livre,  
Un volume de vers oublié aujourd'hui...  
Et souriant en tête au lecteur ébloui,  
L'inquiétant visage invitait à poursuivre.



Une promesse étrange et rare semblait vivre  
Dans la bouche, attirante et douce comme un oui.  
La Joconde, astre noir d'un siècle évanoui,  
A ce rire ambigu dont le mystère enivre.

Sans ce rire ironique et tendre aux plis amers  
J'aurais fermé le livre ou j'aurais lu les vers,  
Car le pouce indolent aurait tourné la page.

Mais du morne sourire ayant bu le breuvage,  
Je restais là, charmé, les deux yeux grands ouverts,  
Des siècles révolus acceptant l'esclavage...

### III

Et là, pris d'une angoisse, admirant en détail  
Et la tête en clarté sur le lacis des branches,  
Et le nimbe étoilé d'iris et de pervenches  
Ceignant ce front souffrant d'une aube de vitrail,

J'évoquais hors des temps un vieux pape en camail,  
Au fond d'un oratoire adorant les mains blanches  
D'un être énigmatique et nu, frêle et sans hanches,  
Debout près d'un chien noir au lourd collier d'email.

Foscari de Florence ou svelte Marosie,  
Mignon au Vatican ressuscitant l'Asie,  
Courtisans en étole, éphèbe vénéneux

Après la rouge orgie, ayant la fantaisie  
D'être immortalisés, le favoris haineux  
Sous les traits du printemps, la gouge en poésie...

### IV

C'était l'ordre aussitôt émané du palis  
Intimant à Sandro, le vieux maître en peinture,  
D'apporter ses pinceaux chez cette créature,  
La chapelle Sixtine en fleurs, les chevaux

Dressés dans la Tribune et dans l'investiture  
De leurs pouvoirs sacrés, les prélats, ces valets,  
Frottant leur pèlerine et leurs bas violets  
A l'estrade, où sourit l'idole hors nature...

Les rouges cardinaux le long de l'escalier  
Discourant en latin et la traîne écarlate  
De leur robe en reflets sur les pavés d'agate ;

La salle haute, immense et, prêtre humilié,  
Le Saint-Père à genoux disposant en collier  
Lys, iris et bleuets sur l'être à gorge plate.

### V

C'était là le passé de crime et de folie  
Qu'évoquait à mes yeux ton sourire mauvais,  
Et, ce que je songeais tout bas, tu le savais,  
Douteux adolescent, énigme d'Italie.  
O périlleux miroir d'une époque abolie !

Je ne sais d'où tu viens et tu sais où je vais ;  
Car depuis, chaque nuit, Je vois à mes chevets  
Ton sourire irritant de perverse Ophélie...

En tête d'un volume oublié d'anciens vers  
C'est un portrait sinistre à force d'être étrange,  
Tête idéale et folle aux yeux de mauvais ange,

Front blanc de courtisane et d'éphèbe pervers,  
Aux raides cheveux longs d'un blond roux presque orange  
Et comme un philtre noir coule dans ses yeux verts...

**Tronçon (II, v. 9-14) cité dans « L'homme aux têtes de cire », *Buveurs d'âmes*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1893, p. 132.**

La tête douloureuse, ardente et malade,  
A dans le morne attrait de sa grâce native  
Le charme d'une vierge et d'un garçon pervers.

Favoris de prélat ou savante Ophélie,  
Son énigme est souffrance, **enivrement**, folie  
Et comme un philtre noir coule dans ses yeux verts.

**Tronçon (I, v. 1-8) cité dans « Ophélius », *Buveurs d'âmes*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1893, p. 150.**

Au fond d'un vieux palais toscan enseveli,  
C'est un portrait sinistre à force d'être étrange,  
Tête idéale et folle aux yeux de mauvais ange,  
Visage ovale et fin d'adolescent pâli,

Le cou frêle et trop long penche, comme affaibli,  
Sous le poids du front haut, mi-voilé d'une frange  
De raides cheveux longs d'un blond roux, presque orange,  
Et **piqués** d'iris bleus, signés Botticelli.

« Décadence », *Modernités*, Paris, Giraud & Cie, 1885, p. 39.

Saphus aux cheveux d'ambre, aux yeux de mauvais ange  
Est gras, blême et malsain comme un grand nénuphar  
Poète de Lesbos, ses vers sentent le fard,  
Le cold-cream et parfois un parfum plus étrange,  
Grand rôdeur de cuvette et rôdeur avec art  
Il excelle à poudrer d'un givre d'or la fange  
Et l'eau des mauvais lieux, et praline à l'orange  
Des poèmes douteux qu'on goûte au boulevard.

Il est souple, charmeur, plein de déliquescentes ;  
Joli comme un éphèbe en pleine adolescence ;  
Comme la pourriture il est phosphorescent :

Mais il se connaît trop et, plein de défiance,  
Professe le mépris de tout talent naissant  
Et le culte des morts, qu'il pille en conscience.

**Iconographie :**

La *Primavera* de Sandro Botticelli, 1482, *Tempera* sur panneau de bois, 203 cm x 314 cm



Flora, détail de la *Primavera* de Sandro Botticelli reproduit en frontispice de *La Forêt Bleue*.



*Annexe G — Autocitation chez Jean Lorrain. Monsieur de Phocas, Paris, Ollendorff, 1901, p. 142-146*

« C'est la mort instantanée, le suicide sûr et sans agonie que je possède dans cette émeraude. Un coup de dent, – et Ethal faisait le geste de porter la bague à ses lèvres, – et l'on quitte ce bas monde de bas instincts et de basses œuvres pour entrer d'un bond dans l'éternité.

[« Le voilà l'ami vrai, le *Deus ex machina* qui défie l'opinion et nargue... Eh ! eh ! nous vivons dans des temps difficiles et les magistrats d'aujourd'hui sont bien curieux. Saluez comme moi, cher ami, le poison qui sauve et qui délivre.】 **Segment 1**

[« À votre service, si vous aviez un jour des ennuis ! »] **Segment 2**

Liseur d'âmes

[Le voilà l'ami vrai, le *Deus ex machina* qui défie l'opinion et nargue... Eh ! eh ! nous vivons dans des temps difficiles et les magistrats d'aujourd'hui sont bien curieux. Saluez comme moi, cher ami, le poison qui sauve et qui délivre.】 **Segment 1'**

*Septembre 1898.* — [« À votre service, si vous aviez un jour des ennuis ! »] **Segment 2'** Avec quel ton Ethal m'a dit cela !... Vraiment, on aurait dit que... Un moment j'ai vu rouge, j'ai cru que j'allais lui sauter à la gorge.

Pour qui me prend-il ? Est-ce que par hasard il me rangerait au nombre des sadiques et des violeurs d'enfants, que sont presque tous ses compatriotes, ces puritains anglais aux faces congestionnées de porto et de gin, ces repus de viandes rouges et ces surexcités de pickles qui, le soir, trouvent l'apaisement de leurs sens surchauffés dans les bureaux de placement de servantes irlandaises,... les pauvres petites impubères aux larges yeux de fleur, que la misère de Dublin envoie tous les mois au Minotaure de Londres !

Oh ! la froide et cruelle sensualité anglaise, la brutalité de la race et son goût du sang, son instinct d'oppression et sa lâcheté devant la faiblesse, comme tout cela flambait dans les yeux d'Ethal pendant qu'il s'attardait, avec une joie de félin, à me raconter l'agonie voulue de son petit modèle !



## Romain Courapied

### **Le traitement esthétique de l'homosexualité dans les œuvres décadentes face au système médical et légal : accords et désaccords sur une éthique de la sexualité**

**Résumé :** À la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, la médecine prend en charge de manière prégnante le phénomène homosexuel, à l'aune des découvertes en psychopathologie. Le personnage est non seulement identifié physiquement sur la base d'un certain nombre de critères dits scientifiques, mais plus encore, on dresse sa cartographie mentale. Bien que cette classification des comportements sexuels se fasse dans une intention moins punitive que curative, les pratiques sexuelles minoritaires sont encore stigmatisées. Au niveau juridique, les lois françaises sont réputées clémentes puisque les pratiques homosexuelles ne constituent plus un délit dans le code pénal de 1810. L'usage détourné de l'outrage public aux mœurs permet cependant de contrôler les comportements tandis qu'on observe une recrudescence des procès pour outrage aux mœurs en fin de siècle. Notre travail, qui s'inscrit explicitement dans le cadre des *Gender studies* et de la *Queer theory*, est d'abord épistémologique : il vise à analyser la construction d'un savoir sur l'homosexualité dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle à travers le corpus médical, dont le rôle est souvent considéré comme majeur dans les études, et à travers les corpus juridiques et littéraires, parfois minimisés. Nos analyses relèvent également de l'histoire des représentations : il s'agit de proposer une définition de l'esthétique décadente à laquelle nous intégrons le signifiant homosexuel. Notre propos est enfin d'entrer dans l'étude détaillée des textes par le biais de trois thématiques majeures démontrant l'usage décadent d'une homotextualité : la symbolique des fleurs, la figure de l'androgynisme et le mythe de Narcisse.

**Mots-clés :** littérature du XIX<sup>ème</sup>, décadence, homosexualité, gender studies, queer theory, épistémologie, médecine et littérature, droit et littérature, androgynisme, narcissisme, intentionnalité, intertextualité

### **The aesthetic treatment of homosexuality in decadent works confronted with both medical and legal systems : agreements and disagreements on an ethics of sexuality.**

**Abstract :** By the end of the 19th century, medicine overwhelmingly took hold of the homosexual phenomenon, basing itself on new findings related to psychopathology. Not only were characters physically identified thanks to a series of so-called scientific criteria, but they were also analysed through mental mapping. Although the aim of the classification of sexual behaviours was to cure rather than punish, the practices of sexual minorities were still stigmatized. As far as the judiciary system was concerned, French laws were considered to be quite lenient in so far as homosexual relationships had no longer been regarded as offences since the 1810 penal code. Nevertheless, the distorted use of the affront to public decency enabled to control people's behaviours and, by the end of the century, an increase of the trials focusing on cases of indecent exposure could be noticed. Our work, that definitely ascribes itself within the field of Gender Studies and Queer theory, is first and foremost epistemological and seeks to analyze how a body of expertise about homosexuality emerged in the second half of the 19th century, through the medical corpus that turned out to be prevalent in the studies that were conducted then, as well as through both legal and literary texts, although they were quite overlooked then. Our analyses also pertain to the history of representations, as we offer to define the aesthetics of decadence by adding a signifier: homosexuality. Finally, we also plan on scrutinizing texts by relying on three main themes that are meant to emphasize the decadent use of a homotextuality : the symbol of flowers, the figure of the androgynism and the myth of Narcissus.

**Key words :** 19th century literature, decadence, homosexuality, gender studies, queer theory, epistemology, medicine and literature, law and literature, androgynism, narcissism, intentionality, intertextuality.