La fabrique du corps chez Rachilde et Jean Lorrain (1884-1901) :





TRAVER Hugo

Université Paul-Valéry - Montpellier 3

Master 1 Littératures française et comparée

Sous la direction de Marie-Astrid Charlier

Juin 2021

TABLES DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS 3

INTRODUCTION …..... 5

CHAPITRE 1 :

ÉCRIRE LE CORPS POUR APPARAÎTRE DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE : MODÈLES ET DISCOURS DE LÉGITIMATION :

1. Le « regard clinique », captation littéraire du modèle médical …..... 11

2. Interagir avec les cultures de l'image, caricature et photographie …..... 22

3. Positions « moyennes » dans le champ littéraire, modèle zolien et pornographie …..... 35

CHAPITRE 2 :

COMPOSER ET RECOMPOSER LE CORPS : « AUDACE[S] CONTRÔLÉE[S] ET ESTHÉTISÉE[S] » :

1. Le corps à l'épreuve de ses injonctions normatives : « transgressions » de genre …..... 48

2. Récuser le réel, embellir les corps par l'idéalisme pictural …..... 60

3. « Modifier la matière du roman » : déplacer l'accent de l'œuvre sur l'être… et le paraître …..... 73

CHAPITRE 3 :

L'ÉCRITURE DU CORPS COMME ESPACE « PARATOPIQUE » : NÉGOCIER SON IDENTITÉ AUCTORIALE DANS UN CHAMP LITTÉRAIRE POSTROMANTIQUE :

1. Le corps de l'écrivain à l'heure de sa médiatisation …..... 84

2. Indices corporels de l'auteur·e en fiction …..... 95

3. Le corps au service d'une réflexion sur la condition de l'artiste à la fin du siècle …..... 103

CONCLUSION …..... 116

TABLE DES ILLUSTRATIONS …..... 119

BIBLIOGRAPHIE …..... 121

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Marie-Astrid Charlier pour son travail remarquable en tant qu'enseignante et directrice de mémoire. Sa passion pour ses domaines de recherche est communicative et sa rigueur intellectuelle saute aux yeux. Je lui suis très reconnaissant d'avoir pris le temps de m'accompagner cette année.

Je pense aussi à mes parents pour toutes leurs attentions et à Gaëlle, Damien et Ludovic pour leur complicité.

Je n'oublie pas tou·te·s les ami·e·s que j'ai croisé·e·s sur le campus depuis septembre et Guillaume pour leur soutien moral ni les autres qui, eux aussi, ont permis de rendre ces derniers mois plus amusants.

INTRODUCTION

Alors que l'histoire littéraire française et ses institutions légitimantes ont eu tendance à écarter la production littéraire de la majeure partie des « petits écrivains » — ces *minores* — de la III^e^ République des canons du champ de la critique et de la réception, ces dernières années, se développe une littérature universitaire qui ambitionne de restituer la réalité de l'influence de ces auteur·e·s paradoxalement oublié·es par les lecteurs contemporains sur le paysage de la vie littéraire de la « Belle Époque[1] ». Marguerite Eymery, dite « Rachilde », et Paul Alexandre Martin Duval, ou « Jean Lorrain », figurent sans aucun doute dans cette liste d'écrivain·e·s « sacrifié·es » au profit d'autres, que d'aucuns estimeraient plus importants dans l'histoire littéraire française.

En effet, une bibliographie critique et biographique suffisamment importante pour être remarquée se constitue pour Jean Lorrain depuis le début des années 1990. Sa production romanesque et ses contes fantastiques connaissent un regain d'intérêt, notamment au moyen des lectures « décadentes » de ses textes que propose quasi essentiellement la critique littéraire. Ainsi son travail intervient à plusieurs reprises dans les études d'universitaires sensibles à l'esthétique « décadente[2] ». De la même manière, l'œuvre de Rachilde profite du regard du champ universitaire qui l'a longtemps écartée[3] et dont la littérature critique est étonnamment complète et appréciée par la communauté anglophone des chercheurs. Cela dit, il faut remarquer une véritable pudeur et une forme de retenue des maisons d'édition francophones qui publient paradoxalement très peu les textes de Jean Lorrain et surtout de Rachilde. L'étude présentée ici répète une approche qui plaît visiblement à la critique[4], c'est-à-dire faire interagir la production littéraire de Jean Lorrain et

1 Par souci de « clarté », ou en tout cas à défaut d'avoir trouvé une formule plus évocatrice et marquée dans les imaginaires contemporains, nous emploierons le chromonyme « Belle Époque » (toujours entre guillemets) pour parler (grossièrement) de cette période de l'histoire de France comprise entre le début de la III^e^ République (et la répression sanglante de la Commune insurrectionnelle de Paris) et le début du conflit de 1914. En effet, comme le rappelle Dominique Kalifa : « Sa naissance, dans le contexte troublé de la fin des années 1930 et de la Seconde Guerre mondiale, entendait célébrer un certain art de vivre "à la française", un instant privilégié d'insouciance et de joie de vivre, et pleurer collectivement ce que Peter Laslett appelait "ce monde que nous avons perdu". », en dépit du maintien de larges poches d'inégalités (dans KALIFA, Dominique, « Dénommer l'Histoire », dans KALIFA, Dominique (dir.), *Les noms d'époque. De « Restauration » à « années de plomb »*, Paris, Gallimard).

2 C'est par exemple le cas chez Jean de Palacio ou Pierre Jourde. Par ailleurs, une partie de ses recueils de nouvelles sont réédités aux éditions Séguier (dans la « Bibliothèque décadente ») ou aux éditions Le Chat Rouge, dans la collection « Pourpre et Or », qui réunit des « grands textes décadents, et/ou fantastiques, romans ou recueils de nouvelles » (http://lechatrouge.net/collectionsChatRouge.htm).

3 Stimulé sans doute par l'ouvrage de Melanie C. Hawthorne, publié en 2001, aux Presses Universitaires de l'Université du Nebraska, *Rachilde and French Women's Authorship : From Decadence to Modernism*.

4 Outre le travail de Marie-Gersande Raoult, l'article récent d'Helen Craske, « Partners in Crime? Scandalous Complicity Between Rachilde and Jean Lorrain » (*Nineteenth-Century French Studies*, vol. 48 n° 3, 2020, p. 326-343), nourrit la même réflexion.

Rachilde qui, non contents d'épouser une sensibilité artistique semblable, partageaient une amitié sincère et une estime mutuelle, dont témoignent leurs correspondances respectives et les discours médiatiques de l'époque. La thèse soutenue par Marie-Gersande Raoult en 2011, *Perversion et Subversion dans les romans de Rachilde et de Jean Lorrain (1884-1906) : une esthétique de la décadence*, assume le même dessein. Toutefois, il n'est pas question — ce qui serait maladroit — d'imiter la méthode beaucoup trop thématique de l'auteure, puisque celle-ci écarte le regard des champs médiatique et journalistique, auxquels les auteur·e·s du corpus ont intensément participé, ni de dupliquer ses outils critiques. Au contraire, il s'agira de rétablir les textes de Rachilde et Jean Lorrain comme des discours historiquement situés, des gestes communicationnels qui ouvrent la voie à un propos de fond.

De même, il serait facile de réduire la production littéraire de ces deux auteur·es au seul modèle « décadent », mis en scène par la critique de l'esthétique « fin de siècle ». Certes, le travail de Jean Lorrain a été stimulé, entre autres, par la poétique huysmanienne mise en œuvre après la publication d'*À rebours* en 1884[5] et appréciée volontiers comme la première promotrice du discours « décadent ». Pourtant Lorrain (comme Rachilde) a interagi tout au long de sa carrière avec les multiples esthétiques définies et mises en scène à l'époque, par les différents acteurs du champ littéraire qu'il a fréquentés dès son arrivée à Paris dans les années 1880, puis plus tard au moyen de sa notoriété et de sa visibilité médiatiques. De la même manière, Rachilde tient aux bureaux du Mercure de France un salon littéraire qui stimule la vie artistique parisienne de son temps, jusqu'en 1914 au moins. Ainsi les premiers recueils de poésie de Lorrain sont parfois associés à l'esthétique symboliste, en vogue en 1882 alors que sont publiés *Le Sang des dieux* et *La Forêt Bleue*[6]. Quant à Rachilde, il serait maladroit d'avancer que ses romans qui paraissent après *Le Meneur de louves*[7] (1905) répètent une poétique « décadente », qui selon la critique fonctionne dans le cadre d'une esthétique « fin de siècle ». La « décadence » en effet est un « concept flou, instable, toujours

5 Avant de devenir un moment un ami intime de Huysmans (et de s'éloigner de lui à terme après un quiproquo dans le cadre de son procès contre la peintre Jeanne Jacquemin), Lorrain lui confesse en septembre 1884 avoir lu « pour la cinquième fois cet étonnant à Rebours [sic] » et lui envoie cinq sonnets, dont la dédicace est adressée « au duc Jean des Esseintes » (LORRAIN, Jean, *Correspondances*, édition établie par Jean de Palacio, Paris, Honoré Champion, 2006, pp. 27-28.

6 Après avoir lu *L'Ombre ardente* (1895), Henri de Régnier remarque : « Il est un des liens entre le Parnasse et le Symbolisme ; une sorte de précurseur à sa façon. » (RÉGNIER, Henri (DE), manuscrit autographe signé d'un compte rendu de *L'Ombre ardente* [1897] ; extrait publié dans *Lettres et manuscrits autographes*. Documents historiques, catalogue de la vente PIASA (expert : Thierry Bodin), Paris, Hôtel Drouot, 6-7 mars 2007, n° 271, p. 74). Mais la correspondance de Lorrain témoigne aussi de sa volonté de « suivre les pas » de Zola. En novembre 1884, il lui écrit : « [Jean Lorrain envoie à Émile Zola] deux sonnets des Parisiens, qui vous sont bien dus […]. Ce sont des coins de Paris explorés et *esquissés sur vos pas*, dans l'immense et poignante promenade à travers tous les milieux depuis Thérèse Raquin et l'Assommoir [sic] » (LORRAIN, Jean, *loc. cit*.). Alors qu'il connaît un succès littéraire et médiatique important, Lorrain n'entretient plus le même enthousiasme pour la poétique zolienne.

7 Sa production littéraire change légèrement de ton et Rachilde ne recommence à publier des fictions (sans compter ses écrits publiés dans la presse) qu'en 1912. La guerre marque aussi une pause dans son travail.

problématique[8] », selon Mireille Dottin-Orsini. Et pour suivre la démarche engagée par Pierre Citti[9], il s'agira d'admettre que la « décadence » n'est pas une réalité — encore moins un mouvement ou une école littéraires — mais un « fait d'imagination », voire seulement un regard porté *a posteriori* par la critique littéraire sur le travail d'un groupe d'auteurs de la période 1880-1900. Ceux-ci partagent visiblement le même goût pour une collection identifiable de thèmes et d'images, de même que des postures d'écrivain·es semblables, qui interagissent par ailleurs entre elles. Rachilde et Jean Lorrain ont en somme nourri leurs poétiques d'influences diverses et parfois contradictoires selon les années. Ce sont ensuite les universitaires et les maisons d'édition qui ont associé leur travail à différentes esthétiques qui n'ont pas toujours été revendiquées (sinon désirées) par les auteur·es.

Cependant, la production littéraire de Rachilde et Jean Lorrain dans les années 1880-1900 révèle une attention partagée à l'égard de nombreuses thématiques (l'homosexualité, le goût de la subversion, la mise en scène du « vice », le trouble identitaire entre autres) dont les mises en scène fictionnelles se distinguent parfois selon les textes ou au contraire se répondent. En ce sens, le corpus réunit des textes en mesure d'éclairer le contexte sociopolitique particulier de ces deux décennies. À propos de Jean Lorrain, il regroupe deux ouvrages : le roman *Monsieur de Phocas* (sans doute le plus lu encore aujourd'hui), édité une première fois chez Paul Ollendorff en 1901 et paru d'abord en feuilleton dans *Le Journal* entre juin et août 1889, et le recueil de nouvelles *Sensations et souvenirs* (au contraire tout à fait écarté par la critique), qui paraît en 1895 chez Georges Charpentier et regroupe différents textes publiés entre 1891 et 1895 dans la presse, et quelques inédits. Il est à noter que la production littéraire de Rachilde est animée jusqu'en 1947 (elle publie alors le dernier texte de son vivant, *Quand j'étais jeune*) par la publication d'un roman par an, ou presque. Naturellement, pour restituer au mieux l'état d'esprit de la période 1880-1900, les romans de Rachilde que comprend le corpus sont écrits avant 1906, l'année de la mort de Jean Lorrain. Ainsi les textes retenus de Rachilde sont les suivants : le célèbre *Monsieur Vénus*, édité d'abord chez Auguste Brancart en 1884, puis chez Félix Brossier en 1889 (augmenté alors d'une préface de Maurice Barrès), *La Marquise de Sade*, publié en 1887 avec le concours d'E. Monnier, et enfin *La Tour d'amour*, qui paraît en 1899.

Dans le cadre d'un travail sur la posture de l'écrivain « excentrique » au sein de la société de la Belle Époque, retenir la production littéraire de Rachilde et Jean Lorrain s'est révélé évident. De la même manière, interroger les représentations des codes de genre (au sens de *gender*) au sein du

8 DOTTIN-ORSINI, Mireille, « Pierre Jourde, *L'Alcool du Silence. Sur la décadence*, 1994 », dans *Littératures*, n° 33, automne 1995, pp. 241-242.

9 Qu'il développe notamment dans *Contre la décadence : Histoire de l'imagination française dans le roman*, 1890-1914, Paris, Presses Universitaires de France, 360 p.

corpus pouvait sembler particulièrement pertinent, comme en témoignent les travaux de Regina Bollhalder Mayer[10] ou Phillip Winn[11]. En effet, les textes rachildiens et lorrainiens sont parcourus par un jeu provocant pour l'époque sur les identités sexuelles et de genre. En quelque sorte, le travail des deux auteur·es sur le genre est conduit par un désir d'inscrire sa « présentation de soi » (Erving Goffman) en marge des conventions littéraires et sociales[12]. Leurs interventions dans la presse, mais aussi leurs apparitions publiques et leur production littéraire alors sulfureuses servent une promotion personnelle, portée par les différents discours médiatiques et journalistiques de l'époque. Pour suivre la démarche engagée par cette première remarque sur les stratégies médiatiques des auteur·es du corpus — mais aussi éviter les écueils d'un tel sujet[13] — un travail sur la « fabrique du corps[14] » paraît plus convenable. Nous entendons par « fabrique » tous les éléments textuels mis en œuvre dans le récit pour travailler la visualité du corps humain dans le corpus. Il s'agira notamment, en suivant Jérôme Meizoz, de restituer au moyen du texte fictionnel (qui traduit un discours situé[15]) une réalité sociale révélée par un dispositif de communication, dont l'œuvre littéraire est le produit. La notion d'*ethos* sera aussi capitale dans notre analyse, du moins telle que l'entend la théoricienne de la littérature Ruth Amossy, autrement dit « l'ensemble des caractéristiques qui se rapportent à la personne de l'orateur, et la situation dans laquelle ces traits se manifestent, qui permettent de construire son image[16] », sans ignorer « la construction discursive, l'imaginaire social et l'autorité institutionnelle[17] » qui contribuent à sa mise en place.

Il n'est toutefois pas radicalement nouveau de réfléchir aux interactions entre l'écriture du corps et l'expérience sociale de l'auteur·e. Une partie de la critique universitaire a déjà travaillé la question. En l'occurrence, en 2005 paraît dans *Corps, littérature, société (1789-1900)*, un recueil d'études sur l'écriture du corps sous la direction de Jean Marie Roulin. Celui-ci remarque d'ailleurs d'emblée (depuis une approche presque *matérialiste*) : « Écrire le corps, c'est interroger les signes d'une appartenance sociale ou politique, scruter les traces qu'a pu y laisser l'Histoire, sonder la

10 BOLLHALDER MAYER, Régina, *Éros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, Paris, Honoré Champion, 2002, 208 p.
11 WINN, Phillip, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain : le héros fin de sexe*, Amsterdam, Rodopi, 1997, 303 p.
12 Nous y reviendrons dans la seconde partie de ce travail.
13Par exemple, écarter les maladresses d'un regard d'homme sur les questions de genre.
14 La formule est empruntée à un article de Nicolas Brémaud sur l'écrivain japonais Yukio Mishima : « Mishima ou la fabrique d'un corps », dans *L'information psychiatrique*, volume 84, n° 4, 2008, pp. 323-327.
15 C'est-à-dire un positionnement énonciatif au sein d'un « faisceau complexe de tensions qui ont une dimension à la fois sociale et historique » (Raphaël Baroni) et par rapport « à des genres courants, à un public, un "interdiscours" social coexistant » (Vox-poetica. Lettres et sciences humaines, « L'œil sociologue : un point de vue sur la valeur littéraire ? » Entretien avec Jérôme Meizoz par Raphaël Baroni : http://www.vox-poetica.org/entretiens/intMeizoz.html).
16 AMOSSY, Ruth, « L'ethos au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs », dans AMOSSY, Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 136.
17 *Ibid*., p. 148.

manière dont la loi agit sur l'individu[18]. » Dans cette perspective, nous étudierons les différentes « expressions » du corps dans le corpus, c'est-à-dire ceux des personnages, des auteur·e·s — dans les textes au moyen de projections fictionnelles de leur propre personnalité ou les discours de presse qui leur sont associés —, en commentant par moments leur androgynie ou leur monstruosité — importantes dans leur corpus — et surtout les enjeux narratifs qu'ils constituent.

Nous verrons très tôt que la « fabrique du corps » dans le texte rachildien et lorrainien se révèle comme une surface projective, traversée par des négociations imaginaires entre l'individu (l'auteur·e) et l'ensemble des champs littéraire et médiatique ; il est question en somme d'un espace virtuel qui médiatise le corps pour le restituer comme un geste communicationnel situé, qui répond à des stratégies esthétiques, poétiques et médiatiques de natures ambiguës et parfois paradoxales. Il s'agira de voir de quelle·s manière·s l'écriture du corps chez Rachilde et Jean Lorrain fonctionne comme un dispositif postural qui singularise l'auteur·e au sein d'un champ littéraire dont le cadre d'énonciation est lui-même pris en charge par des structures et des modalités discursives historiquement situées.

Dans la première partie de notre étude, nous entendrons saisir la portée de l'importance du corps dans le regard des contemporains des années 1880-1900 — d'autant plus pour de nouveaux écrivains qui souhaitent apparaître dans le champ littéraire — qu'ont accéléré les progrès techniques et scientifiques en médecine et la naissance d'une culture visuelle qui tend de plus en plus à structurer les imaginaires de l'époque. Après cela, nous essaierons de typologiser les différentes écritures du corps chez Rachilde et Lorrain, pour comprendre quel « travail » sur les corps ils entreprennent et ce que cela révèle de leurs positions esthétiques et idéologiques. Pour finir, il s'agira de voir de quelle manière les représentations du corps dans le corpus correspondent aux propres projections de l'écrivain·e dans son texte et répondent à un contexte médiatique dans lequel le corps de l'auteur·e devient indissociable du texte littéraire qu'il livre au public.

18 ROULIN, Jean-Marie, « Corps, littérature, société (1789-1900) » dans *Corps, littérature, société (1789-1900)*, sous la direction de ROULIN, Jean-Marie, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 8.

PARTIE 1. ÉCRIRE LE CORPS POUR APPARAÎTRE DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE : MODÈLES ET DISCOURS DE LÉGITIMATION

Pour l'écrivain·e des 1880-1900, il n'est pas possible de se détourner de l'écriture du corps, tant parce que ses représentations saturent l'espace médiatique que parce que les progrès techniques et scientifiques l'ont placé (à nouveau) au centre du champ de perception des contemporains. En fait, les corps qui figurent dans les textes de Rachilde et Lorrain n'ont pas été imaginés *ex nihilo*. Ils sont le témoignage d'un changement paradigmatique et épistémologique en médecine, notamment porté par le clinicien Jean-Martin Charcot, dont les travaux ont une influence en littérature — et plus globalement dans les arts — qu'on ne peut pas ignorer. La fin du siècle voit aussi fleurir de nouvelles formes d'images (caricatures de presse et photographies) qui détournent les perceptions traditionnelles du corps qu'ont les artistes de l'époque. Le corps est aussi un « outil » dont on peut disposer pour outrer les lecteurs et faire parler de soi dans la presse. Autrement dit, la question du corps dans les années 1880-1900 — indissociable des « mutations du regard[19] » alors à l'œuvre — concerne des problématiques à la fois politiques — puisque le discours médical est alors un discours normatif —, esthétiques et médiatiques.

I. Le « regard clinique », captation littéraire du modèle médical

Selon l'historien Christophe Charle, dans les années 1850 et 1860, la France du Second Empire est marquée par une remise en cause radicale des références culturelles de la bourgeoisie. En effet, la science devient un mode de légitimation majeur, qui conteste la religion catholique dans son expression la plus conservatrice et « la culture humaniste, héritée de la Renaissance et de l'âge classique[20]. » Alors que la génération romantique s'éteint, la bourgeoisie littéraire — quand elle n'est pas partisane de l'autonomie de l'art[21] — renonce à l'arme politique, contrariée par l'expérience déçue de 1848[22], et s'oriente vers « le culte du progrès, puisque le régime lui-même

19 Nous empruntons cette formule au titre du troisième tome de la collection *Histoire du corps*, dirigée par Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, *Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Points, Paris, 2006, 530 p.

20 CHARLE, Christophe, *Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 215. Nous soulignons.

21 C'est-à-dire de *l'art pour l'art*. Sur le divorce entre les artistes français et les masses populaires, mais aussi leur refus de l'action politique après l'expérience de 1848, voir LIDSKY, Paul, « Le refus de l'action politique et le mouvement de l'art pour l'art », *Les écrivains contre la Commune*, Paris, La Découverte, 2010, pp. 33-39.

22 On peut penser aux propos particulièrement réactionnaires et violents que tient Edmond de Goncourt dans ses entrées du *Journal* de mars à mai 1871 à propos de l'entreprise révolution du peuple parisien. Le 2 avril, il remarque :

[…] y sacrifie dans certains domaines, et surtout la confiance dans la science. Par ses applications pratiques de plus en plus spectaculaires en matière technique, la science tend à s'identifier, dans l'esprit public à la *modernité* et au progrès[23]. » En littérature, la captation littéraire de la science rend compte de ce « changement de perception du rapport au temps ressenti tout particulièrement par un certain nombre d'écrivains, de penseurs, d'artistes[24]. » Autrement dit, la modernité.

Les mémoires ont retenu, en particulier, l'exemple de Zola qui, dans la préface à la deuxième édition de *Thérèse Raquin,* en 1868, compare son travail d'écrivain à une expérience scientifique et médicale :

> Qu'on lise le roman avec soin, on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie. […] J'ai simplement fait sur deux *corps* vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur deux cadavres[25].

De la même manière, en 1879, un an après la mort du physiologiste Claude Bernard, le romancier récupère la terminologie du savant en titrant son volume de critique littéraire *Le Roman expérimental*. Bernard est cité abondamment comme caution scientifique. En fait, dans une perspective documentaire et démystificatrice qui gagne peu à peu le champ littéraire, la science devient le modèle d'observation et d'analyse d'une nouvelle réalité sociale. En somme, le progrès scientifique devient l'incarnation du progrès social. Et puisque le discours médical est conduit par une méthode physiologique, il marque la promotion du corps comme nouvel objet d'étude.

L'attention que focalise le corps en littérature peut d'abord s'expliquer par « la substitution de l'économie de la reproduction bourgeoise au modèle aristocratique de l'excès[26] ». Autrement dit,

---

« Un de mes amis, de couleur très rouge, voit dans ce qui se passe, une ère nouvelle. Moi j'en ai assez des ères nouvelles, dirigées et menées par des hommes, avec lesquels mon ami ne consentirait pas à monter une faction. » (dans GONCOURT, Edmond (DE) et Jules (DE), *Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire* (t. IV), Paris, Charpentier, 1892, p. 213. De la même manière, Flaubert en 1850 déjà expliquait à Louis Bouilhet : « Je me fous dans mon trou et, que le monde croule, je n'en bougerai pas. L'action (quand elle n'est pas forcenée) me devient de plus en plus antipathique (lettre à Louis Bouilhet du 4 septembre 1850).

23 CHARLE, Christophe, *op. cit.*, p. 216-217.

24 *Ibid.*, p. 17.

25 ZOLA, Émile, « Préface de la seconde édition », *Thérèse Raquin*, Paris, Librairie internationale, 1886, p. III. Nous soulignons.

26 MARQUER, Bertrand, « La norme et l'écart : imaginaire et savoirs du corps au XIX^{e} siècle », *Corps dansant et corps bourgeois : la fabrique des normes au XIX^{e} siècle*, Fondation Maison des Sciences de l'Homme, 15 novembre 2019. Disponible en ligne sur le site de Canal-U : https://www.canal-u.tv/video/fmsh/corps_dansant_et_corps_bourgeois_la_fabrique_des_normes_au_xixe_siecle.55535. En l'occurrence, Marquer reprend une idée de Michel Foucault : « […] l'aristocratie nobiliaire avait, elle aussi, affirmé la spécificité de son corps ; mais c'était sous la forme du *sang*, c'est-à-dire de l'ancienneté des ascendances et de la valeur des alliances ; la bourgeoisie pour se donner un corps a regardé à l'inverse du côté de sa descendance et de la santé de son organisme. Le "sang" de la bourgeoisie, ce fut son sexe. » FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1994, p. 164.

la bourgeoisie de l'époque adhère de plus en plus aux discours hygiénistes et sanitaristes dans un souci de « transposition bourgeoise des thèmes de la noblesse à des fins d'affirmation de soi-même. » Foucault explique :

> La valorisation du corps est bien à lier avec le processus de croissance et d'établissement de l'hégémonie bourgeoise : non point cependant à cause de la valeur marchande prise par la force de travail, mais à cause de ce que pouvait représenter politiquement, économiquement, historiquement aussi pour le présent et pour l'avenir de la bourgeoisie, la « culture » de son propre corps[27].

C'est qu'il s'agit d'une préoccupation politique qui marque profondément le discours social de la bourgeoisie et de la petite bourgeoisie des années 1880-1900 dont les écrivain·e·s sont — à quelques exceptions près — tout·e·s issu·e·s. Du reste, cet intérêt porté au corps en littérature traduit l'ambition des auteur·e·s de l'époque de présenter leur production textuelle comme un lieu de savoir, tandis que le « regard clinique » constitue une métaphore de l'art du romancier, déjà employée par Balzac (à travers le personnage d'Horace Bianchon dans *La Comédie humaine*), Sainte-Beuve[28] ou les Goncourt, dans la préface de *Germinie Lacerteux* (« l'étude qui suit est la clinique de l'Amour [29] »). En littérature, le recours à une stylistique physiologique ambitionne de toucher « la partie la plus spéculative de la médecine, celle qui s'efforce de prendre en compte les facteurs culturels de la santé[30]. » En fait, l'optique clinique offre à l'auteur·e le modèle d'une description éloquente, en mobilisant moins un savoir qu'un savoir-faire. Il s'agit de donner au lecteur l'illusion de la connaissance parfaite de la science médicale, dont l'écrivain·e serait en partie garant·e. Toutefois, discours littéraire et médical entrent en concurrence du fait même de leur proximité et de la porosité croissante de leurs frontières… Chacun tendant finalement à instrumentaliser l'autre. Tout cela permet la mise en œuvre d'un *ethos* médical en littérature, susceptible de dévoiler au néophyte une réalité pathologique qui lui est inaccessible et ouvre alors la voie à une perspicacité *irréfutable*. Elle participe ensuite, à partir des années 1880, à construire l'identité d'une culture littéraire et médicale autour du clinicien Jean-Martin Charcot, le « maître de la Salpêtrière[31] », tributaire de l'aura particulière qu'acquiert la figure du médecin à la fin du siècle

27 *Ibid*., p. 165.
28 À propos de Flaubert, il remarque : « Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel. Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout ! » SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « Madame Bovary par Gustave Flaubert », *Le Moniteur Universel*, 4 mai 1857.
29 GONCOURT, Edmond, Jules, « Préface de la première édition », *Germinie Lacerteux*, Paris, Charpentier, 1889, p. VI.
30 CASTEL, Pierre-Henri, « L'hystérie, des Goncourt à Huysmans, entre littérature et histoire de la médecine », *Dieu, la chair et les livres : une approche de la décadence*, textes réunis par THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 529.
31 Sur la fascination exercée par Charcot à la fin du XIX[e] et le contexte politique qui a été favorable à la naissance d'une personnalité pareille, voir MARQUER, Bertrand, « L'œcuménisme de Charcot *», Les Romans de la Salpêtrière.*

et garante d'une efficacité esthétique et *visuelle* capable de surprendre ou convaincre le lecteur, lorsqu'elle s'exprime en fiction. En ce sens,

> si la méthode scientifique devient une métaphore politique, l'objet pathologique façonné par le Maître de la Salpêtrière y ajoute la dimension proprement esthétique d'un motif fin de siècle dont les déclinaisons supposent tout à la fois la reprise, la transformation et le morcellement, scellant en retour l'émancipation d'un spectacle que Charcot a rendu avant tout *visuel*[32].

Naturellement, la « culture de la Salpêtrière » marque aussi les textes de Lorrain. En l'occurrence, dans le conte « Chez Artonia » de la section « Jeunesse » de *Sensations et souvenirs*, le narrateur fait le récit d'une fête chez la princesse d'Arton, à Madrid. La soirée est contrariée par les crises « d'hystérie » d'une convive morphinomane, Margot, abandonnée « d'un entreteneur aimé[33] ».

> Margot s'offrait le luxe d'une seconde attaque de nerfs […], tous les hommes attirés vers la morphinomane par cette curiosité de viveurs blasés, cette espèce de goût malsain et cruel que *l'hystérie* éveille toujours au cœur de la débauche, les femmes, en vraies connaisseuses du pourceau humain, inquiètes et à la fois jalouses de leurs amants, leurs amants que cette fille était capable de leur soulever avec ces simagrées de cliente à *Charcot*, tous en somme émoustillés ou poignés autour de ce spectacle de la *Salpêtrière*[34].

C'est bien à la nature spectaculaire de la crise « d'hystérie » qu'est attentif le narrateur de la nouvelle et pour l'identifier, il substitue à la description qu'il aurait pu faire de « l'attaque » l'allusion à Charcot, puisque son caractère visuel est suffisamment évocateur pour le lecteur. Margot est le signe du « péril hystérique » (Marquer) qui trouble le bon déroulement de la fête des d'Arton et occupe l'attention des convives… Ce dont profite le pianiste pour subtiliser les bijoux de la princesse, oubliés au bord d'une table[35]. L'analogie avec la Salpêtrière permet à Lorrain de condamner avec autorité « l'hystérie » de la jeune femme, dans la mesure où l'axiologie religieuse est remplacée par un spectacle de la maladie, intégrée à une *doxa* sociale plus vaste, dont le cadre scientifique est susceptible de gommer les fondements idéologiques. De même, à propos de Raoule de Vénérande, un médecin remarque : « Il vaudrait peut-être mieux l'enfermer dans un couvent,

Réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle, Genève, Droz, 2008, pp. 25-106.

32 *Ibid*., p. 19.

33 LORRAIN, Jean, *Sensations et souvenirs*, Paris, Charpentier et E. Fasquelle, 1895, p. 31.

34 *Ibid*., p. 34. Nous soulignons.

35 En quelque sorte, l'hystérie est un danger pour l'ordre social. « L'aura diabolique de la maladie menace en effet de perturber l'ordre social autant par sa capacité intriguer que par le spectacle incongru de ses débordements. », dans MARQUER, Bertrand, *op. cit*., p. 232. Nous soulignons.

puisque nous enfermons les hystériques à la Salpêtrière[36] ! » Puisqu'elle s'écarte de sa « vocation naturelle » (enfanter) en refusant le mariage, la jeune femme, qui empêche sa sexualité d'être mise au service d'une productivité génésique, n'est « bonne » qu'à se faire interner. Le prétendant de Raoule, le baron de Raittolbe, tient un discours d'autant plus radical :

> M. de Raittolbe, peu patient, alluma sournoisement un cigare, et enfuma toute une bordure d'azalées, en jurant qu'il ne reviendrait jamais chez cette hystérique, car, selon ses idées, *on ne pouvait qu'être hystérique dès qu'on ne suivait pas la loi commune*[37].

En outre, le cadre physiologique offert par l'hystérie permet à Lorrain, lorsqu'il décrit la première « crise » de Margot, de percevoir sur son *corps* ses abjections… Marquer parle de « corps-écran », lieu de projections des fantasmes et — le plus souvent — des angoisses de la bourgeoisie[38].

> Elle s'asseyait avec une raideur *d'automate*, touchait à peine aux plats, mais vidait coup sur coup trois coupes de champagne et, aussitôt grise, déjà intoxiquée de morphine, avec tout l'égarement du poison dans sa face *contractée*, elle se levait et, avec une verve *endiablée* qui ne l'a pas quittée d'ailleurs, prenait à partie tous les convives […][39].

Pour traduire l'état de la jeune femme, le narrateur emprunte des formules à un imaginaire mécaniciste (« une raideur d'automate »), mais aussi à un vocabulaire religieux (« une verve endiablée »). Le regard « anatomique » permet aussi de révéler la nature démoniaque du vieux Mathurin Barnabas :

> Il ressemblait à un grand pitre de foire. Sa bouche rentrée, si mince, si rouge, avec des contorsions singulières et ses yeux brillants pleuraient des larmes roses, ses regards brûlés rendaient la lumière en gouttes de sang. Si ce n'était un pauvre bougre de fou… il incarnait probablement le *diable*[40].

C'est bien l'étrangeté d'un corps désincarné — par la possession ou parce qu'il est automate — qui terrifie chaque fois le narrateur. C'est encore un motif qui intervient au chapitre « L'effroi du masque » de *Monsieur de Phocas*. Au café-concert de la rue Fontaine, le duc de Fréneuse remarque :

36 RACHILDE, *Monsieur Vénus*, Bruxelles, Auguste Brancart, 1885, p. 31.
37 *Ibid.*, p. 57. Nous soulignons.
38 « Le corps-écran devient lanterne magique, surface impénétrable faisant miroiter une réalité autre, tout en renvoyant le spectateur à ses propres fantasmes. », dans MARQUER, Bertrand, *op. cit.*, p. 294.
39 LORRAIN, Jean, *op. cit.*, p. 31. Nous soulignons.
40 RACHILDE, *La Tour d'amour*, Paris, Le Tout sur Tout, 1988, p. 103. Nous soulignons.

> C'était une affre et un malaise que la conviction établie en moi, que je n'écoutais pas chanter une femme vivante, mais un *automate* aux pièces disparates et montées de bric et de broc, peut-être pis encore, une morte hâtivement reconstituée avec des déchets *d'hôpital*, quelque macabre fantaisie *d'interne* imaginée sur les bancs de l'amphithéâtre ; et cette soirée commencée comme un conte *d'Hoffmann* s'achevait en vision *d'hôpital*[41].

L'intertexte hoffmanien, alimenté à la phrase suivante (« Oh ! cette Olympia de beuglant, comme elle a précipité la marche de mon mal[42] ! »), rappelle au lecteur la figure *diabolique* de l'alchimiste Coppelius (*Der Sandmann*, 1817), dont l'automate Olympia est l'œuvre, tandis qu'un imaginaire médical conduit une nouvelle fois l'analogie (« déchets d'hôpital », « fantaisie d'interne »). En d'autres termes, le narrateur confronte la vision mécaniste d'un stratagème scientifiquement programmé à l'insondable d'un engrenage démoniaque. En réalité, il s'agit d'identifier l'impasse du regard clinique qui ne permet d'acquérir qu'une maîtrise illusoire sur le corps observé et n'arrive pas véritablement à taire l'angoisse du narrateur. Autrement dit, le discours médical (et ses hypothèses) échoue puisqu'il ne tient pas ses promesses et n'explique qu'à moitié la vision d'horreur du narrateur. En fait, il ne fonctionne qu'aux côtés d'une solution fantastique et surnaturelle, ce qui révèle toutes ses contradictions.

La même perspective oriente le récit de *La Marquise de Sade*. Mary Barbe est à plusieurs reprises qualifiée d'hystérique par d'autres personnages[43]. Alors qu'il observe le pouce de sa nièce, Célestin Barbe compare le membre de Mary à celui « d'un assassin qu'on a décapité hier » :

> — C'est drôle ! dit-il, prodigieusement intéressé, et il accoupla le pouce vivant au pouce mort. Celui de Mary était presque de la même longueur quoique beaucoup plus mince, et celui de l'homme se faisait déjà remarquer par une dimension anormale. Le savant se caressait la barbe.

Après cette découverte la jeune femme « lui sembl[e] une autre créature » et lui vient « le désir de l'étudier de plus près[44]. » La méthode nosologique du médecin révèle la nature criminelle — et plus largement de son vice – et confirme l'hystérie de la jeune femme, frappée plus tôt de « maladies de langueur[45] », et qui exprimera ensuite son refus de se marier (et plus encore d'être mère). Mais le savant ne songe plus à l'envoyer au couvent, la tante de Raoule l'envisage pour sa nièce. Au

41 LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, Paris, Flammarion, 2001, p. 92.
42 *Ibid*., p. 93.
43 En l'occurrence, son oncle : « – Mon Dieu, ma chère Mary, comme tu es exagérée ! murmura le savant ; et selon la coutume, s'imaginant qu'il avait affaire à quelque hystérique, il s'approcha d'elle, lui prit le poignet. », dans RACHILDE, *La Marquise de Sade*, Paris, Gallimard, 1996, p. 183.
44 *Ibid*., p. 184.
45 *Ibid*., p. 178.

contraire, dès à présent sa nièce est un nouvel objet d'étude pour lui. Dans cet extrait, le détail fait écran au tout, le fragment corporel — mis en place par une rhétorique de la synecdoque — devient le levier principal de la dramatisation du récit. C'est-à-dire que le corps de Mary, dûment scruté par un regard qui lui est étranger, révèle une histoire à son oncle et au lecteur. Il est en quelque sorte « narrativisé ». Bien sûr, le pouce de la jeune femme n'est que l'*objet* d'un fantasme du savant qui projette sur ce doigt ce qu'il souhaite y voir par une association d'idées un peu maladroite. En tout cas, le corps de Mary se voit imposer un « devenir », dans un effort de physiologisation il est véritablement typologisé pour correspondre à un type de tempérament précis, voire carrément à une condition sociale.

De la même manière, tout au long de *Monsieur de Phocas*, le duc de Fréneuse est obsédé par les yeux des hommes — et d'autant plus — des femmes qu'il rencontre. Il convient de rappeler que de Mazel, un ami de « l'éditeur » du journal du duc, avant que ses entrées ne soient dévoilées, demande à propos de Fréneuse :

> D'ailleurs, ses yeux d'acier bleui étaient-ils assez des yeux de fumeur d'opium ? la charriait-il encore assez dans ses veines, la pesante ivresse du chanvre ? L'opium, c'est comme la syphil… (et de Mazel lâchait le mot tout à trac), cela se garde des années et des années dans le sang ; ça s'élimine à la longue, mais il faut en absorber, de l'iodure[46] !

Une fois encore, le détail (les « yeux ») est le signe d'une pathologie (l'opiomanie) d'ordre à la fois médical et social. D'une certaine manière, le lecteur a affaire à une sorte de poétique « médicale » du détail au service d'une pathologisation du corps « étranger », constamment rapporté à un réservoir de représentations « sociologiques » et de caractères moraux. On voit bien de quelle manière la science est détournée pour discourir sur le tempérament du personnage observé ou plutôt sur ce que le narrateur se figure de son tempérament. En vérité, celui-ci dépasse rarement ses préjugés, ce ne sont que quelques stéréotypes maladroits qui sont garants des constats qu'il livre au lecteur à partir du corps qu'il observe et qu'il croit vrais. Quoi qu'il en soit, cet extrait annonce l'obsession nosographique du duc avant même que Fréneuse prenne en charge la narration.

En ce qui concerne Célestin Barbe, alors que sa nièce exerce une fascination nouvelle sur lui, le savant en devient *victime*, puisqu'il tombe éperdument amoureux d'elle. Il désire manipuler la jeune femme, comme il procède avec la Vénus anatomique de son laboratoire.

---

46 LORRAIN, Jean, *op. cit.*, p. 58.

> […] il s'était amusé comme un collégien malicieux à démonter pièce à pièce sa Vénus, joyau merveilleux et mécaniquement obscène. Aucune idée de dépravation pendant ce travail que le professeur laissait respectable, mais par hasard elle [Mary] avait ri, montrant ses petites dents de louve tourmentée des sens, elle avait ri, et lui, fort ému, il avait voilé d'une serge les charmes de cire, songeant aux charmes vivants. […] Un moment elle s'arrêta, le regardant du coin de son œil étrange ; […] il la prit sur ses genoux : alors, c'est là que ses souvenirs s'enveloppaient d'une espèce de folie. Certes, elle irait vierge au bras de l'époux qu'elle se choisirait, mais… Mon Dieu ! lui qui aurait voulu créer une nouvelle spécialité de jeune fille, sachant tout et impeccable par cela même qu'elle posséderait l'explication de tous les dangers[47] !

En l'occurrence, c'est la lecture de *L'Amour physique* qui instruit la jeune femme de « l'explication de tous les dangers »… Le savant souhaite faire de sa nièce *sa* Galatée, mais il se rend compte trop tard de la signification réelle de la morphologie du pouce de Mary (« Mary ! gronda le vieillard exaspéré, […]. Vous avez la monomanie des cruautés… Ah ! ce pouce, ce pouce long et mince… il est l'indice absolu… je ne l'ai pas osé croire, ce pouce[48] ! »). De la même manière, l'échec amoureux se conjugue à l'échec scientifique, Célestin Barbe meurt dans l'explosion de son laboratoire, pendant une expérience.

> Un éclair illumina la mémoire de Mary. Elle se précipita, suivie des domestiques, dans le cabinet du docteur : il était étendu, les yeux fixes, sa barbe toute hérissée, un peu d'écume aux lèvres, les débris de sa presse hydraulique jonchaient le sol. La Vénus anatomique, détachée de son piédestal, avait bondi, droite encore, mais décapitée, en travers de sa table, sur un amas de fioles brisées.

L'image est suffisamment évocatrice pour servir l'analyse du récit. L'outil de travail du savant (la Vénus anatomique) s'est écroulé son cadavre. Mary s'en amuse : « Une victime de la science !, dit Mary, conservant son calme, tandis que les domestiques faisaient des scènes de lamentations[49]. »

En fait, au crime incestueux répond le « crime » scientifique, puisque la jeune femme, corrompue par son oncle, au lieu d'avoir été éduquée et instruite correctement aux savoirs médicaux, devient libre de jouir de son corps et en fait souffrir le vieil homme (« Aujourd'hui, tout changera, je vous en préviens ; les sciences que vous m'avez si libéralement données tourneront contre vous, le savant[50] ! »). Naturellement, le terme de cette conversion est dévoilé à la fin du récit… Le caractère *vampirique* de la dernière description écrite de Mary en témoigne :

> Son être d'une chair incorruptible passait au milieu des *hystéries* de son temps comme la salamandre au

47 RACHILDE, *op. cit.*, p. 199.
48 *Ibid*., p. 251.
49 *Ibid*., p. 258.
50 *Ibid*., p. 198.

> milieu des flammes ; elle vivait des nerfs des autres plus encore que des siens propres, suçant les cerveaux de tous avec la volupté d'un cerveau qui sait analyser à une fibre près la valeur de leurs infamies, et avoue sincèrement qu'il regrette ses cruautés parce que beaucoup de ses mets sont d'un goût douteux[51].

Le savoir médical est finalement vidé de sa substance à travers le personnage de Mary Barbe. Si l'on veut, l'allusion au discours scientifique n'est pas vraiment le témoignage d'une emprise référentielle à laquelle l'auteur·e adhère ou croit sincèrement. Au contraire, le discours médical et ses hypothèses sont mis en scène face à leur échec, ce qui participe à interroger et déconstruire leur efficacité et leurs vertus. Bertrand Marquer ajoute : « Dans ces conditions, la démarche de l'autopsie fait inévitablement retour sur elle-même, et débouche sur une forme d'introspection ruinant les fondements de la clinique[52]. » Il serait même possible de croire que Rachilde n'est pas convaincue par la réalité scientifique de l'hystérie, qu'elle associe toujours à un subterfuge médical : bien entendu, il y a la remarque de M. de Raittolbe dans *Monsieur de Vénus* (« selon ses idées, on ne pouvait qu'être hystérique dès qu'on ne suivait pas la loi commune »), mais aussi la remarque de Mary à propos de « l'attaque d'hystérie » du baron (stratagème pour attirer la jeune femme) :

> — Calmez-vous, Madame, en vérité, l'hystérie est à la mode. Que chacun garde ses névroses, moi je vous déclare que vos jeux de pensionnaire ne me suffiraient pas du tout[53] !

De la même manière, les « crises assez inexplicables[54] » du baron à la fin du récit sont cette fois-ci bien réelles, mais provoquées par le poison que Mary lui fait consommer malgré lui.

Le conte « La Main gantée » (*Sensations et souvenirs*) offre un dernier exemple du poids rhétorique du discours clinique sur les fictions de l'époque. Après la fuite de Paris du « possédé » Serge Allitof, le narrateur et ses amis se retrouvent pour dîner et discutent de leur camarade, avant que Sargine et Martimpré ne fassent le récit de leurs rencontres étranges dans le « fiacre après minuit » et le « train de minuit quarante ». Le cadre de la nouvelle est fantastique. Pourtant, l'image du « maître de la Salpêtrière » et un jargon médical inaccessible au néophyte sont une nouvelle fois convoqués, à propos du « cas Allitof » :

51 *Ibid.*, p. 288. Nous soulignons.
52 MARQUER, Bertrand, *op. cit.*, p. 362.
53 RACHILDE, *Monsieur Vénus*, *op. cit*., p. 273.
54 *Ibid*., p. 276.

> […] on était arrivé à passer en revue tous les troubles nerveux plus ou moins cités par les docteurs Charcot et Lombroso, tous pour la plupart lésions de l'encéphale donnant éclosion à des phénomènes quelquefois curieux […][55].

Ces premières hypothèses sur la « crise » d'Allitof semblent contredites par les expériences de Sargine et Martimpré, eux aussi victimes de « terreurs » similaires. Ainsi Sargine est surpris par son cocher masqué « un soir de mardi gras », en effet la peur est en l'occurrence provoquée par son imagination et un mauvais concours de circonstances, et Martimpré, remué par la pièce de théâtre à laquelle il vient d'assister[56], se retrouve seul dans son wagon avec un homme à « la main crispée et inerte, démesurément longue et follement étroite, qui […] ne devait pas être la main de son corps[57]. » En fait, le compartiment dans lequel se trouvent les deux hommes paraît favorable à cette curieuse « rencontre ». L'ambiance est à la fois sépulcrale et clinique :

> Avant de commencer vous m'accorderez bien qu'il n'y a rien de plus impressionnant et je dirais même de plus macabre que l'éclairage des compartiments de première classe. […] c'est d'une brutalité qui souligne tous les traits en les déformant. […] Le moindre méplat, la plus petite saillie d'os pi de muscles y prennent un relief inquiétant, et pour peu que le physique des voyageurs s'y prête, vous pouvez sans grand effort d'imagination vous croire aisément dans une salle d'hôpital en compagnie de malades en mauvaise passe ou même de macchabée, au choix, dans une salle de dissection[58].

Le train, puisqu'il s'apparente à une salle d'opération (et par association d'idées, à une morgue, pour Lorrain) devient le lieu moderne de la peur, propice aux phénomènes fantastiques et aux crises nerveuses, quand, en opposition, la frayeur du fiacre est imaginaire. Le chemin de fer, innovation technique tournée vers un futur incertain où la vitesse semble sans limites soumet Martimpré à la confusion. C'est un nouveau spectacle, qui exige un nouveau regard qui s'adapte à la dislocation perceptive qu'il introduit. D'après Marquer, le récit est du reste alimenté par un sentiment antiaméricain (« Faut-il voir, dans la consommation de boissons américaines, le prélude au récit d'un accident ferroviaire superposant le "Démon de la perversité" de Poe au *railway spine* qui vient, lui aussi, d'Outre-Atlantique[59] ? »). En effet, au début du conte, les invités vident « force sodas au sherry, au wisky [*sic*] et autres boissons américaines[60] ». C'est alors l'antimodernisme de l'auteur qui oriente le récit et provoque l'horreur de la rencontre de Martimpré. Lorrain refuse de supprimer le surnaturel au profit d'une réalité qui serait entièrement clinique et médicale. Il propose

55 LORRAIN, Jean, *Sensations et souvenirs*, *op. cit.*, pp. 169-170.
56 « Si j'insiste ainsi sur le spectacle d'où je sortais, c'est pour vous bien marquer mon état d'esprit ce soir-là […] », dans *Ibid*., p. 175.
57 *Ibid*., p. 177.
58 *Ibid*., p. 174.
59 MARQUER, Bertrand, *op. cit.*, p. 388.
60 LORRAIN, Jean, *op. cit.*, p. 169.

plutôt un renversement du regard (« lever le masque d'une réalité rassurante, pour redécouvrir un fantastique perdu de vue[61] »), semblable à celui qu'il exprime dans sa nouvelle « Lanterne magique » (*Histoires de masques*, 1900) à travers les paroles de l'électricien Forlster, pris à partie pendant l'entracte du *Sommeil de Faust* par le narrateur, puisqu'il est selon lui la modernité corporellement incarnée dans toutes ses contradictions[62] :

> Fouillez un peu du bout de la lorgnette le clair-obscur de ces baignoires : ces narines vibrantes, ces pâleurs de linge, ces prunelles hallucinées, ces mains exsangues, posées au rebord de velours rouge et tourmentant, nerveuses et fébriles, le flacon de sels ou l'éventail, ce sont les grandes dames mélomanes du monde… de la haute Banque et de la Sucrerie : toutes morphinées, cautérisées, dosées, droguées de romans psychothérapiques et d'éther ; ce sont les possédées de la nouvelle et jeune aristocratie[63] !

Le discours de Forslter met un terme au dialogue contradictoire entre les deux hommes. L'électricien parvient à réconcilier la réalité scientifique à l'imaginaire fantastique (la « lorgnette » qu'il mentionne, c'est celle du jeune étudiant Nathanaël de *L'Homme au sable* d'Hoffmann). Dès lors, la symptomatologie médicale ouvre la voie à un merveilleux nouveau. Le fantastique trouve dans l'imaginaire scientifique des modalités nouvelles (le « fantastique clinique[64] »).

Dans les textes du corpus, la mise en scène du regard clinique à l'épreuve des corps participe à la dramatisation de son échec, ou n'est au mieux convoqué que dans l'objectif de conserver son efficacité rhétorique. Paradoxalement, le paradigme médical devient son propre modèle d'analyse, dont la qualité principale est peut-être d'incarner un imaginaire dont le cadre serait l'expression la plus radicale de la modernité[65], tout en mobilisant une culture visuelle à la fois rigoureusement codifiée et sensiblement évocatrice. Pourtant, cette entreprise a des limites. En effet, même si Rachilde et Lorrain mettent à disposition du lecteur un imaginaire scientifique dans l'unique but de mettre en scène son échec, ils n'échappent pas à celui-ci et livrent la preuve de la sortie presque

61 MARQUER, Bertrand, « Le regard de l'anatomiste : de l'analyse au fétichisme », *La chair aperçue. Imaginaire du corps par fragments (1800-1918)*, *Cahier ReMix*, n° 08 (09/2018), Montréal, Université du Québec à Montréal : Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain : <http://oic.uqam.ca/fr/remix/le-regard-de-lanatomiste-de-lanalyse-au-fetichisme>.

62 « Monsieur, je suis de la vieille école. […] Oui, ceci tuera cela. Hélas ! cela a tué ceci. Nous n'avons plus un brin d'illusion dans la tête, mon cher monsieur. » LORRAIN, Jean, *Histoires de masques*, Paris, Ollendorf, 1900, p. 48.

63 *Ibid*., p. 56.

64 Voir MARQUER, Bertrand, *Naissance du fantastique clinique*, Paris, Hermann, 2014, 256 p.

65 Ainsi Lorrain fait d'Adolphe Willette un peintre résolument moderne, à l'inverse de Watteau (à qui Léon Bloy le compare dans un article du 8 décembre 1883, dans *Le Chat noir*, « Le neveu prodigue »), puisqu'il décèle entre les deux artistes « tout un abîme, tout l'abîme creusé par 93 entre la révolution et la France du dix-huitième siècle et le Paris de monsieur Paulus » (chanteur fantaisiste qui connut la gloire dans le milieu du café-concert des années 1880). Aussi « il y a toute la *fièvre* et tout le souffle morbide d'une civilisation travaillée de névrose, il y a le coup de folie de notre fin de siècle *hystérique* et jouisseuse […] il y a tous les maux et toutes les maladies de notre temps, enfin, Saint-Lazare et la prostitution cartée, *Charcot et la Salpêtrière*, et le pessimisme de Schopenhauer. » LORRAIN, Jean, « Watteau-Wilette. Les fausses légendes », *Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg*, juin 1888, pp. 99-104. Nous soulignons.

impossible du regard clinique en littérature, dans les années 1880-1900. Autrement dit, si le corps, au moyen des discours médicaux qu'il provoque, révèle des positions idéologiques — voire carrément politiques —, c'est parce que le discours social de l'époque est trop marqué par son empreinte pour qu'on l'ignore. Il est désormais au cœur des préoccupations des contemporains, ce qui ne manque pas bousculer profondément leurs imaginaires.

II. **Interagir avec les cultures de l'image, caricature et photographie**

Ainsi pour l'auteur·e le corps se dévoile comme un réservoir d'images inépuisable qui interagit forcément avec l'intrusion en littérature de « nouvelles imageries » (Champfleury[66]) propres aux sociétés occidentales des années 1880-1900. Quand bien même le XIX^e^ siècle n'a pas inventé l'image, ni même la relation de l'image à la littérature d'ailleurs, Philippe Hamon souligne

> [qu']il a modifié profondément et radicalement cette relation en inventant, ou en mettant au point, ou en industrialisant, ou en faisant circuler, ou en généralisant dans des proportions radicalement nouvelles une nouvelle *imagerie* — le terme se généralise au XIX^e^ siècle — faite de nouveaux objets et de nouvelles pratiques[67].

Sans doute l'album périodique est l'un de ces « nouveaux objets » qui marquent les imaginaires de la fin du siècle. Le 29 juillet 1881 est promulguée la célèbre loi sur la liberté de la presse par le gouvernement de Jules Ferry qui ouvre les vannes à une marée encore timidement retenue par le pouvoir politique. Rappelons qu'après 1830 la libéralisation de la presse par Louis-Philippe fait surgir le premier flot de la presse populaire. De la même manière, l'assouplissement de l'Empire autoritaire après 1862 tolère des publications d'allure plus libre (notamment avec le Salon des refusés en 1863). Mais quand bien même la liberté de la presse souffre encore de nombreux interdits et n'empêche pas la tenue de procès de censure, en quelques années presque deux mille titres sont publiés à Paris. Au même moment, le monde de l'imprimé est sensible à une « poussée illustrative[68] » (Dominique Kalifa), dans la mesure où, bénéficiant d'innovations techniques importantes, comme la généralisation de la lithographie vers 1820, celle de la gravure sur bois vers 1830 et enfin celle de la photographie (qui apparaît en 1839, si l'on part du daguerréotype), la

66 En 1870, Champfleury lance une revue (éphémère), *L'imagerie nouvelle* (le premier numéro s'ouvre sur une estampe japonaise), dont le titre témoigne de l'attention des artistes à la culture de l'image, de plus en plus importante sous le Second Empire.
67 HAMON, Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX^e^ siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 13.
68 KALIFA, Dominique, *La culture de masse en France. 1. 1860-1930*, La Découverte, Paris, 2001.

composante visuelle des périodiques prend une place de plus en plus importante dans l'agencement des pages. L'image est entrée dans l'ère de la reproductibilité. L'hebdomadaire *La Grande Vie* qu'on publie de 1899 à 1900 et qui reparaît entre mai 1901 et 1902, sous le titre *La Vie de Paris, Journal hebdomadaire, illustré exclusivement par la photographie d'après nature*, témoigne de ces évolutions visuelles du genre du périodique. D'ailleurs, des nouvelles de Lorrain y paraissent, comme « Le Palais de la danse » et « La Dame du jour de Noël » en 1900. Les photographies qui illustrent la fiction ne sont pas de simples ponctuations décoratives, mais organisent chaque page, elles en occupent parfois la moitié (fig. 1) et constituent un véritable projet éditorial[69]. Les relations entre texte et image sont bouleversées.



MATINS D'ARMENONVILLE par JEAN LORRAIN

Des frondaisons hautes, légères ; des jaillissements d'eau dormante sous de fins peupliers ; des fraîcheurs vertes et des feuillages si frêles qu'on dirait de la fumée ; un coin de parc Watteau, en vérité, si les vérandas du restaurant n'étaient là, resplendissantes de larges glaces sans tain sous l'étamine ajourée des stores... Les sièges de jardin cannés, les petites tables laquées de bleu tendre et, sur leur estrade, la tache écarlate des habits des Tziganes complètent le décor. C'est Armenonville, le cabaret à la mode, le rendez-vous des élégantes et des habitués du Bois, Armenonville, l'issue de cette poussiéreuse et fade avenue des Acacias qui, pour l'aérer, pousse tout-à-coup de grands ombrages et s'enveloppe d'un clair obscur, on dirait, cotes-sœurs : Armenonville, le restaurant le plus coûteux de toute la banlieue suburbaine ; et, dans l'émoi des feuilles nouvelles, les robes lustrées des chevaux tenus en main et les batistes claires et les claires ombrelles des flirteuses matinales racontent assez haut quel public spécial et classé hante et fleurit l'endroit. Cliquetis d'acier des gourmettes et des mors, ruissellement frais des chaînes orfévrées et des longs fils de perles sur les blouses de surah, dorure solide des cheveux soudés, haut tordus sur la nuque, poil luisant des juments alezanes et des chevaux bai-cerise, hennissement des uns, caquetage des autres, la femme et le cheval ici, sont de luxe et la demi-tendresse, dans sa mousseline de soie brodée, vaut la pouliche de selle qu'un bon essaie de rassurer, impatiente qu'est la bête de se sentir montée, la tendresse, elle, est plutôt lasse et la cernure de ses yeux dans son visage savamment rose accuse plusieurs cavaliers.

Armenonville, c'est aussi un peu le rendez-vous des Walkures. Des amazones y dressent parfois leurs sveltes silhouettes enjuponnées de longues traînes de drap, mais il y tient rarement maintenant le grelot des bicyclettes ; la bicyclette est démodée, et dans la poussière lumineuse des Acacias d'onze heures, c'est l'automobile et la triplette qui triomphent, l'automobile et ses figures masquées, ses couples horrifiants de chauffeurs à la face enlaidie d'énormes besicles, l'automobile avec ses traînées de scories, sa chaleur d'étuve et ses relents de pétrole.

Il y a aussi une remise pour les automobiles à Armenonville, mais on a eu soin de la dissimuler, des taillis sauveurs dérobent la halte des monstres.

Fig. 1. LORRAIN, Jean, « Matins d'Armenonville » dans *La Vie de Paris*, s. d. (c. 1900) s. p. Coll. part.

69 Voir EDWARDS, Paul, « L'imaginaire photolittéraire des périodiques (1889-1907) », STEAD, Évanghélia, VÉDRINE (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, pp. 67-90.

La caricature est alors un genre en vogue dans la presse des années 1880-1900. Des périodiques satiriques qui la placent au cœur de leurs projets éditoriaux ont marqué les mémoires, comme *Le Charivari* (fondé en 1832 par Charles Philipon) ou *La Caricature* (lancé par l'éditeur Georges Decaux en 1880, jusqu'en 1902), à ne pas confondre avec le périodique du même nom qui paraît sous la monarchie de Juillet, entre 1830 et 1843, d'ailleurs également dirigé par Philipon. Lorrain est mis en présence de la caricature dès son arrivée à Paris, notamment au contact des artistes du *Chat noir* qui la pratiquent et qu'il rencontre très tôt, comme Willette, Steinlen ou Caran d'Ache. C'est surtout pour Willette qu'il éprouve une véritable estime, de telle sorte qu'il lui consacre un article de six pages dans *La Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg*, en 1888[70]. Dans *L'Écho de Paris*, le 26 décembre 1890, il le présente comme « un moderne ; d'où son immense tristesse ; moderne, et essentiellement moderne[71] ». Derrière la légèreté et le dessin facile, Lorrain décèle ce qu'il perçoit comme la sombre réalité de son époque, cernée par « tous les maux et toutes les maladies » de son temps. Comme Baudelaire, Lorrain accorde à la caricature un caractère sérieux et estimable. Et Willette n'est pas le seul artiste à retenir attention. En 1901, dans un article pour le périodique *Le Journal*, il compare Honoré Daumier à Michel-Ange[72] ! Sans doute ce témoignage de l'enthousiasme de Lorrain pour le genre de la caricature explique-t-il pourquoi celle-ci tient une place particulièrement importante dans son travail de fiction.

Dans « Le Possédé » (de la section « Contes d'un buveur d'éther » de *Sensations et souvenirs*), Serge Allitof raconte au narrateur ses expériences hallucinatoires dans les rues de Paris, provoquées par la consommation d'éther. Le lecteur comprend très vite que la caricature joue un rôle essentiel dans la façon dont le regard d'Allitof configure — sinon transfigure — son quotidien, puisqu'elle constitue le principe esthétique qui oriente le récit. Le texte est soumis au « régime de l'écart […], qui joue entre imitation et déformation, entre l'observation d'un référent et sa transposition — moins que sa traduction. » Ce régime de « l'écart », c'est aussi celui de l'anormalité, « cultivée par le caricaturiste qui l'emploie avec des accentuations diverses, comme un art de la curiosité et de la laideur, de la difformité et de la distraction[73]. » C'est cette anormalité des passant·e·s qui frappe Allitof (à la fois cause et conséquence de sa folie). Prendre le tramway un soir de novembre et se retrouver confiné avec d'autres voyageurs devient pour Serge insupportable. Pour lui, la laideur du monde réel est plus terrible que ne pourraient l'être les pires produits d'une

70 Voir n. 64, p. 17.
71 LORRAIN, Jean, « Contes blancs », *L'Écho de Paris*, 26 décembre 1890, p. 1.
72 « Caricaturiste ! Certes, Daumier l'est à la façon d'un Michel-Ange cabré devant la laideur bourgeoise […]. » LORRAIN, Jean, « Joies de Paris », *Le Journal*, 27 mai 1901.
73 TILLIER, Bertrand, « La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », VAILLANT, Alain (dir.), *Esthétique du rire*, Nanterre, Presses universitaires de Paris–Nanterre, 2012. Disponible en ligne sur le site d'OpenEdition : <http://books.openedition.org/pupo/2327>.

imagination débridée (« […] le mystérieux de mon cas c'est que j'ai la terreur non plus de l'invisible, mais de la réalité[74]. ») C'est même « la banalité de la vie moderne[75] » qui lui glace le sang. D'une certaine manière, le référent caricatural permet d'abord la mise en place d'un dispositif visuel fantastique, terrifiant pour Allitof. Dès lors, le froid ou l'intérieur d'un omnibus agit sur la physionomie des passagers, elle crée une « monstruosité », à la manière d'un caricaturiste.

> As-tu déjà remarqué comme la laideur des gens rencontrés dans la rue, des petites gens surtout, ouvriers se rendant à leur travail, petits employés à leur bureau, ménagères et domestiques, s'exagère et s'aggrave d'aspects quasi fantastiques dans l'intérieur des omnibus ! Avec les premiers froids, cela devient terrible[76].

La nature « caricaturale » des hallucinations d'Allitof est même révélée par l'éthéromane lui-même (« […] je n'ai jamais vu nulle part plus ignobles *caricatures* du visage humain[77] ! ») Ce constat est le point de départ dans le récit de Serge d'une série de comparaisons, à travers lesquelles les passant·e·s prennent malgré eux une physionomie animale :

> La vie moderne, luxueuse et dure, a fait à ces hommes à ces femmes des âmes de bandits ou de gardes-chiourmes ; l'envie, la haine, et le désespoir d'être pauvre font aux uns des têtes aplaties et revêches, des faces aiguisées et retortes de musaraignes et de vipères ; l'avarice et l'égoïsme donnent aux autres des groins de vieux porcs avec des mâchoires de requins, et c'est dans un bestiaire, où chaque bas instinct s'imprime en traits d'animal sur la figure humaine, c'est dans une cage roulante, pleine de fauves et de batraciens cocassement vêtus, comme les personnages de Grandville, de pantalons, de châles et de robes modernes, que je voyage et je circule depuis le commencement du mois[78].

C'est à cet endroit que le « système » satirique entre en jeu. Alitoff essaie d'arriver à « toucher […] profondément les plaies d'une société pourrissante » (la sienne) pour s'élever jusqu'à la « haute satire ». Cela passe par l'association des physionomies des passant·e·s qu'il rencontre à l'univers zoomorphe de Grandville (qui s'est éteint, d'ailleurs, à la suite d'une crise de folie…) En l'occurrence, il s'agit une référence implicite à Baudelaire, qui qualifie le caricaturiste « [d]'esprit maladivement littéraire », dont le poète est effrayé, plus que diverti (« Il y a des gens superficiels que Grandville divertit ; moi il m'effraye. »). Aussi Baudelaire ajoute : « Grandville a roulé pendant une grande partie de son existence sur l'idée générale de l'Analogie[79] », une formule que Lorrain récupère dans son récit (« c'est dans une cage roulante, pleine de fauves et de batraciens

74 LORRAIN, Jean, *Sensations et souvenirs*, *op. cit.*, p. 162.
75 En bon caricaturiste, Allitof sait bien sûr la déceler.
76 *Ibid.*, p. 164.
77 *Ibid.* Nous soulignons.
78 *Ibid*., pp. 165-166.
79 BAUDELAIRE, Charles, « Quelques caricaturistes français », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, p. 1008.

cocassement vêtus, comme les personnages de Grandville »). La référence à Grandville permet donc à l'auteur de placer son texte sous le modèle de Baudelaire qui célèbre la caricature comme un principe esthétique légitime[80], dont la nature serait fantastique (voire horrifique), mais aussi moraliste puisque Lorrain voit dans les transformations des visages des passant·e·s la traduction de leur caractère moral. En vérité, « Le Possédé » est — osons le dire — un texte proprement réactionnaire, puisque l'horreur dont est témoin Alitoff est provoquée « en réaction » à la réalité de la vie moderne[81]. D'ailleurs, Maupassant en 1884, quand il écrit *La Dot*, propose une lui aussi une observation de l'intérieur d'un omnibus, assez identique à celle de son ami d'enfance :

> Tous les autres voyageurs, alignés et muets — un garçon épicier, une ouvrière, un sergent d'infanterie, un monsieur à lunettes d'or coiffé d'un chapeau de soie aux bords énormes et relevés comme des gouttières, deux dames à l'air important et grincheux, qui semblaient dire par leur attitude : — Nous sommes ici, mais nous valons mieux que ça, — deux bonnes sœurs, une fille en cheveux et un croque-mort, avaient l'air d'une collection de caricatures, d'un musée des grotesques, d'une série de charges de la face humaine, semblables à ces rangées de pantins comiques qu'on abat, dans les foires, avec des balles.
>
> Les cahots de la voiture ballottaient un peu leurs têtes, les secouaient, faisaient trembloter la peau flasque des joues ; et, la trépidation des roues les abrutissant, ils semblaient idiots et endormis[82].

Il est vraisemblable que Lorrain a lu Maupassant et qu'il souhaite à travers le récit des « hallucinations » d'Alitoff s'inscrire dans son sillage. En l'occurrence, les passagers sont, comme dans « Le Possédé », abrutis et déshumanisés, supports de la misanthropie du narrateur. En outre, chez Maupassant, ces déformations signalent l'écart entre la réalité provinciale et la réalité parisienne (incarnation urbaine de la modernité au XIX^{e}) dont sont témoins les Lebrument, qui arrivent Boutigny-le-Rebours, une ville fictive… « À rebours » de la capitale. D'ailleurs, peut-être que Maupassant a en tête l'ouvrage collectif dirigé par Ernest Jaime et paru en 1838, sous le titre *Le Musée de la Caricature*, lorsqu'il fait mention d'une « collection de caricatures, d'un musée des grotesques ». Il reste que Lorrain et Maupassant partagent la même entreprise : briser l'unité physique du visible au moyen d'un dispositif visuel métamorphique pour y substituer une combinatoire différente (zoomorphisme ou réification), qui disloque la perception rationnelle attachée à la réputation mimétique de l'image, et y introduit ce que Bertrand Tillier appelle une

80 De la même manière, Thalie Rapetti perçoit une autre association dans la fuite d'Allitof aux « berges du Point-du-Jour » (LORRAIN, Jean, *Sensations et souvenirs*, *op. cit.*, p. 167), « un quartier situé à l'écart de Paris et où avait vécu Gavarni, caricaturiste majeur selon les Goncourt. » (RAPETTI, Thalie, « Introduction », LORRAIN, Jean, *Chroniques d'art. 1887-1904*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 49). En effet, Paul Gavarni était un ami des Goncourt ; les deux frères lui consacrent une biographie, publiée en 1973, trois ans après la mort de Jules (*Gavarni, l'homme et l'œuvre*).
81 Notamment « en réaction » aux passions qu'elle fait naître chez les individus (« l'envie, la haine, et le désespoir d'être pauvre » ou « l'avarice et l'égoïsme ») et à ses innovations techniques (l'omnibus).
82 MAUPASSANT, Guy (DE), « La dot », *Toine*, Paris, Louis Conard, 1908, p. 40.

« abstraction énigmatique[83] », d'ordinaire source de comique… Mais que Lorrain et Maupassant détournent pour signaler la nature horrifique et grotesque des passagers « caricaturés ».

Le modèle de la caricature oriente d'autres passages des textes de Lorrain et Rachilde. Cet extrait du journal du duc de Fréneuse pourrait être confondu avec le récit de Serge Allitof :

> *8 avril 1891.* L'obscénité des narines et des bouches, l'ignominieuse cupidité des sourires des femmes rencontrées dans la rue, la bassesse sournoise et tout le côté hyène et bêtes fauves, prêtes à mordre, des commerçants dans leurs boutiques et des promeneurs sur les trottoirs, comme il y a longtemps que j'en souffre ! J'en souffrais déjà, enfant, quand descendant par hasard à l'office, je surprenais, sans les comprendre, les propos des domestiques déchirant les miens à belles dents[84].

Ou encore :

> Mon hallucination n'est qu'un sens de plus : c'est l'innommable de l'âme humaine remonté à fleur de peau qui prête à tous ces visages des apparences de masques. J'ai toujours souffert, comme d'une tare, de la laideur des gens rencontrés dans la rue, des petites gens surtout, ouvriers se rendant à leur travail, petits employés à leur bureau, ménagères et domestiques, laideur d'un comique attristant et morne encore aggravée par les vulgarités de la vie moderne, la vie moderne et ses promiscuités dégradantes… Oh ! sous une pluie de novembre, l'intérieur d'un bureau d'omnibus[85] !

Le système analogique zooanthropique (« tout le côté hyène et bêtes fauves, prêtes à mordre ») est remployé par Lorrain et le second extrait permet de comprendre que l'hallucination dont souffre le duc de Fréneuse (et bien sûr Alitoff) « n'est qu'un sens de plus » qu'il connaît depuis l'enfance. Le narrateur essaie de rationaliser ses expériences hallucinatoires. Il aurait simplement la capacité de percevoir « l'innommable de l'âme humaine remonté à fleur de peau » sur tous ces visages grotesques. Dans ces conditions, Fréneuse et Alitoff ne sont plus fous, mais lucides — c'est en tout cas ce qu'ils croient. En ce qui concerne le récit, de nature fantastique, il ne tranche jamais vraiment, mais son terme, pour « l'halluciné », est toujours l'exil (il ne correspond plus à la société dans laquelle il vit). Après avoir tué Ethal, Fréneuse part pour l'Égypte (un Orient idéalisé serait supposé le « soigner ») et Alitoff fuit Paris (après avoir déjà quitté la capitale pour Alger, dans « Le Mauvais gîte »). D'ailleurs, le conte qui suit « Le Possédé » dans la section « Contes d'un buveur d'éther » (« La Main gantée ») met en scène un groupe d'hommes, témoins d'horreurs semblables à

83 TILLIER, Bertrand, *op. cit*.

84 LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, *op. cit*. p. 61.

85 *Ibid.*, p. 94. En l'occurrence, ce passage est véritablement une réécriture du « Possédé ». La formule de Fréneuse « J'ai toujours souffert, comme d'une tare, de la laideur des gens rencontrés dans la rue, des petites gens surtout, ouvriers se rendant à leur travail, petits employés à leur bureau, ménagères et domestiques » est une reprise *directe* des paroles d'Allitof (« As-tu déjà remarqué comme la laideur des gens rencontrés dans la rue, des petites gens surtout, ouvriers se rendant à leur travail, petits employés à leur bureau, ménagères et domestiques […] »).

celles d'Alitoff qu'ils se racontent chacun à leur tour… Au regard de leur échange, le récit d'Alitoff paraît moins unique et étrange. Toujours est-il que c'est bien parce que le duc de Fréneuse est le seul à percevoir la vraie nature de la vie moderne, qu'il souffre.

> Est-ce pour s'être trop complu dans l'eau froide des joyaux que mes prunelles ont pris cette clairvoyance atroce ? La vérité est que je souffre et meurs de ce que ne voient pas les autres et de ce que, moi, je vois[86] !

De la même manière, Rachilde emploie souvent l'analogie animalière pour définir le caractère de ses personnages. Ainsi lors de la première rencontre en Raoule et Jacques dans l'appartement des Silvert, le jeune homme est présenté de cette manière :

> Il regardait, cet homme, comme implorent les chiens souffrants, avec une vague humidité sur les prunelles. Ces larmes d'animal poignent toujours d'une manière atroce[87].

En l'occurrence, c'est la nature pathétique de Jacques qui est soulignée, mais l'analogie canine annonce la soumission du peintre aux caprices et aux désirs de Raoule et le déséquilibre hiérarchique de la relation des deux amants. Alors que celle-ci rend visite au jeune homme, accompagnée de son prétendant de Raittolbe, Jacques lui demande :

> …. Pourquoi es-tu venue accompagnée de ce Monsieur ?…. Ne puis-je pas être jaloux à mon tour ? Tu me fais des hontes affreuses ! Tu m'as acheté et tu me bats… C'est comme pour les *petits chien*s[88] !

C'est aussi un principe qui oriente tout le récit de *La Tour d'amour*. Une fois encore, la première description de Mathurin Barnabas n'est pas humaine :

> Cahin-caha le panier s'arrima ; on vit un vieil homme, le Mathurin Barnabas probablement, se précipiter dessus, un vieil homme frimant *l'oiseau de proie*, parce qu'il marchait plié en deux, laissant traîner des bras ouverts comme des ailes déplumées[89].

Quelques pages auparavant, les matelots qui conduisent Jean Maleux remarquaient qu'il « était un

86 *Ibid*.
87 RACHILDE, *Monsieur Vénus*, *op. cit*., p. 15.
88 *Ibid*., p. 95. Nous soulignons.
89 RACHILDE, *La Tour d'amour*, *op. cit*., p. 14. Nous soulignons.

privilégié, [qu'on le] choisissait sur le tas de dix autres, rapport à [sa] figure, une bonne figure de hibou[90]. » Le rapport de force entre les deux hommes est de nouveau mis en place par l'analogie animalière. Le Maleux est sage et discret, quand Barnabas, ruiné par son expérience à *Ar-Men*, apparaît comme une menace pour le jeune homme. En outre, la comparaison permet de comprendre des mystères du récit qui ne seront dévoilés que plus tard. À la fin du premier chapitre, le narrateur, qui vient d'échapper à la noyade, est réveillé par Barnabas, qu'il confond avec une « vieille femme » et qu'il entend ensuite chanter, à l'intérieur de la tour. « Elle » lui apparaît alors penchée et lui « tend des bras en ailes d'oiseaux déplumés[91] ». Ce ne sont pas les seules analogies auxquelles procède Jean Maleux. Le vieil homme est lui aussi comparé à plusieurs reprises à un chien (là aussi pour dresser un portrait pathétique du vieillard). Une première fois :

> Il mettait *ses cheveux*, deux longues mèches qui pendaient en oreilles d'épagneul, des poils blonds, ma foi, et il sortait sa plus belle voix de biniou[92].

Et ensuite :

> Il remonta vers la grue en nouant précieusement son mouchoir sur son oreilles de chien brun[93].

Parfois, c'est avec un crabe que le Maleux confond Barnabas, pour signaler davantage son aspect menaçant (« Alors, il écarta les bras, mit ses pattes de crabes au plafond […][94]. » ou « Il avait l'aspect d'un crabe énorme. »). À l'évidence, le bestiaire dans lequel le jeune homme puise ses comparaisons est vaste. Le terme de ce système analogique se dévoile à la fin du récit :

> Nous étions des bêtes.
> De surnaturelles bêtes, plus que des hommes […][95].

De la même manière que le froid ou l'intérieur d'un omnibus agissent sur la physionomie des Parisiens, la mer et l'atmosphère pesante du phare reconfigurent le visage des locataires d'*Ar-Men* ;

90 *Ibid*., p. 10.
91 *Ibid*., p. 17.
92 *Ibid*., p. 33.
93 *Ibid*., p. 96. Ou encore, p. 100 : « Il se coiffait soigneusement, rabattant ses oreilles de chien noir, ses oreilles de loup, sur ses oreilles humaines […]. »
94 *Ibid*., p. 35.
95 *Ibid*., p. 100.

le bestiaire animal devient le seul modèle référentiel possible quand un personnage perd ses qualités humaines[96]. Barnabas est une menace pour le Maleux. Il fait partie de la faune particulièrement hostile du phare et de ses environs. Au contact de la tour d'*Ar-men*, les hommes se désocialisent et deviennent des bêtes. En ce qui concerne Lorrain, on imagine qu'en comparant les passant·e·s à des animaux il écarte ceux-ci de son corps social idéal qu'ils parasitent. Une fois encore, nous avons affaire à un propos véritablement politique.

En tout cas, ces pratiques zooanthropiques de la caricature (surtout orientées par le modèle de Grandville) témoignent du fait que la création littéraire chez Rachilde et Lorrain se nourrit d'une culture visuelle non seulement portée par les périodiques satiriques de l'époque, mais aussi célébrée par les groupes d'avant-gardes que les deux auteur·e·s ont fréquentés à leur arrivée à Paris… En effet, dans les années 1880, Rachilde se rapproche elle aussi des artistes du *Chat noir* et des clubs des Hydropathes et des Hirsutes (proches d'un autre caricaturiste de l'époque, Arthur Sapeck). Chez Lorrain, ces associations sont d'autant plus liées à sa démarche intellectuelle, puisqu'il faut lire dans les extraits retenus du « Possédé » et de *Monsieur de Phocas* une adhésion aux principes esthétiques de Baudelaire.

Naturellement, la photographie, déjà mentionnée un peu plus tôt, constitue une nouvelle pratique de l'image au XIX^e^, notamment apparue avec le daguerréotype en 1839, qui configure un nouveau rapport du texte à l'image, de l'artiste au réel et à la mimesis. Lorrain appréciait les photographes, qu'il fréquentait à Paris chez Benque[97] et à Alger chez Courtellemont[98]. Son goût de la mise en scène saute aux yeux, d'autant plus quand il se fait photographier chez lui à Nice, dans son intérieur et assis sur sa terrasse ou déguisé en guerrier celte chez Sarah Bernhardt (fig. 2). Par ailleurs, il collabore dès 1898 avec la maison Nilsson pour des projets d'éditions photographiques et publie avec elle quatre ouvrages photo-illustrés : *La Dame turque*, *Vingt Femmes* en 1900, *Sensualité amoureuse* en 1901, puis *Quelques hommes* en 1903. Rachilde se montre au contraire beaucoup moins enthousiaste pour la photographie, dans laquelle elle ne perçoit pas vraiment de qualités esthétiques. En janvier 1898, elle répond à une enquête qu'André Ibels mène pour le *Mercure de France* sur « le roman illustré par la photographie ». Elle répond : « Mon avis est qu'il ne faut jamais, jamais illustrer une œuvre d'art littéraire. » En cela, elle partage l'iconophobie bien connue de Flaubert[99]. La romancière ajoute :

96 C'est ce qui compose la nature *réactionnaire* des textes de Lorrain précédemment cités, puisque c'est bien la « modernité » qui est responsable des modalités des transformations dont ses personnages témoignent.

97 RAITIF DE LA BRETONNE [LORRAIN, Jean], « Pall-Mall Semaine », *Le Journal*, 15 février 1896.

98 Voir EDWARDS, Paul, « Lorrain et l'illustration par la photographie », WALBECQ, Éric, DE PALACIO, Jean, DAVID-DE PALACIO, Marie-France (dir.), *Jean Lorrain, « produit d'extrême civilisation »* [en ligne]. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2009. Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/purh/1245>.

99 « Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera, parce que la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre

Quant à la photographie, elle est pour la réalisation de la Beauté, ce qu'une bicyclette peut être devant un cheval arabe[100].



Fig. 2. *Jean Lorrain, mimant l'agonie d'un guerrier celte chez Sarah Bernhardt*, vers 1895. Coll. part., domaine public.

Toujours est-il que, peu importe « l'enthousiasme » de Lorrain[101] ou la retenue de Rachilde[102] pour ce nouveau médium, la photographie, puisqu'elle entraîne une « césure culturelle » (Phillipe Ortel) qui reconfigure les modes de production, de diffusion et de réception des images, conduit de nouveaux rapports du texte à l'image, pris en charge, volontairement ou non, par les auteur·e·s dans leurs productions fictionnelles. Pourtant, ces bouleversements ne sont pas toujours faciles à

dessin. […] ceci étant une question d'esthétique, je refuse formellement toute espèce d'illustration. » Lettre à Ernest Duplan, 12 juin 1862.

100 IBELS, André, « Enquête sur le roman illustré par la photographie », *Mercure de France*, janvier 1898, p. 111.

101 L'idée que Lorrain se fait de la photographie n'est pas claire, puisqu'elle n'a pas fait l'objet d'un de ses textes de critique d'art, essentiellement orientée vers les productions picturales. Du reste, Paul Edwards soumet l'hypothèse que le romancier subissait l'illustration photographique de ses textes davantage qu'il ne la contrôlait. Enfin, il faut distinguer ses principes esthétiques des photographies de Lorrain qui nous sont parvenues et qui servaient son plaisir personnel ou permettaient de diffuser son *image* à ses connaissances et amis.

102 D'ailleurs, dans *La Tour d'amour*, la photographie trompe le Maleux, puisqu'il compare à plusieurs l'adolescente Marie avec le cliché qu'il garde de Zuméla, une jeune femme rencontrée à Malte. Le souvenir ne résiste pas à l'épreuve du temps puisqu'il est creux et que la photographie n'est qu'un écran sur lequel il projette sa nouvelle amante, qui deviendra elle aussi le signe d'une nouvelle expérience amoureuse déçue.

identifier textuellement, dans la mesure où la photographie « environne la littérature et les beaux-arts de manière océanique, multipliant les formes d'interaction difficiles à localiser[103] ». En fait, d'après Philippe Hamon, c'est surtout un nouveau mode de lecture de l'image qu'on introduit en littérature :

> Ce nouveau mode de lecture peut s'appliquer à une combinatoire d'êtres de papier aux corps démembrés, et suggérer aux romanciers un nouveau mode d'appréhension du corps social, de nouvelles structures descriptives de portraits ou de paysages […] et une nouvelle écriture (celle du « détail », de la succession d'instantanés, du recueil, du fragment, du kaléidoscope) pour leurs récits[104].

Cette « succession d'instantanés » se retrouve par exemple au début de *La Dame turque*. Le narrateur cherche à décrire des images proches de photographies, alors qu'il voyage en bateau et songe à ce qu'il vient de quitter :

> Comme autant de délicieuses mortes un instant ressuscitées, les heures de soleil et de torpeur heureuse passées dans l'oasis semblaient nous appeler et nous sourire de loin. Dressées au ras des vieilles murailles de l'empereur Charles-Quint, elles défilaient en images rapides, déjà inanes et frappées de trépas, mais d'une précision presque douloureuse et que nous aurions tant voulu retenir […][105]

Mais ce texte ne concerne pas directement le corpus. En revanche, une « succession d'instantanés » traverse aussi l'esprit du duc de Fréneuse après sa visite chez le peintre Claudius Ethal :

> Je me suis recouché, et j'ai dormi d'un sommeil d'ivrogne, d'un sommeil trouble et traversé d'images sans suite et contradictoires : Thomas Welcôme, la poupée de cire d'Ethal et quelques figures remarquées dans les bouges défilèrent à mon chevet tour à tour, et puis d'autres visages encore, visages de ma première jeunesse, de mon enfance même et que je croyais oubliés, entre autres, celui de Jean Destreux, le valet de ferme qui fut écrasé chez nous en tombant du haut d'un chariot de blé, un soir de moisson[106].

Sous l'effet d'un principe photographique, les visages oubliés par le narrateur sont mis en série depuis un modèle de vue « en raccourci » qui oriente d'autres descriptions des corps chez Rachilde et Lorrain et, bien sûr, participent à cette « écriture du détail et du fragment ». Ainsi la dernière description du « cadavre » de Jacques (devenu un mannequin de cire) dans *Monsieur Vénus* frappe par sa brièveté :

---

103 ORTEL, Philipe, *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, p. 17.
104 HAMON, Philippe, *op. cit.*, pp. 44-45.
105 LORRAIN, Jean, *La Dame turque*, Paris, Nilsson, 1898, p. 18.
106 LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, *op. cit*., p. 219.

> Sur la couche en forme de conque, gardée par Éros de marbre, repose un mannequin de cire revêtu d'un épiderme en caoutchouc transparent. Les cheveux roux, les cils blonds, le duvet d'or de la poitrine sont naturels ; les dents qui ornent la bouche, les ongles des mains et des pieds ont été arrachés à un cadavre. Les yeux en émail ont un regard adorable[107].

En l'occurrence, puisque de toute façon le sujet (Jacques) est immobile, au terme du récit, l'image fixe l'emporte sur le mouvement. Malgré lui, le jeune homme prend la pose et par souci de miniaturisation et de changement d'échelle, le regard ne suit plus véritablement d'ordre logique pour l'œil humain. La narration commence par décrire son visage et ses cheveux, puis sa poitrine, avant de revenir sur son visage (sa bouche), puis ses membres (mains et pieds). Enfin, la description se termine sur son regard (retour au visage). On retrouve aussi des descriptions de corps immobiles dans le conte « Le Crapaud » (*Sensations et souvenirs*) dans lequel le narrateur raconte sa « rencontre » pendant son enfance avec un crapaud, près d'un point d'eau auprès duquel il avait pris l'habitude de se désaltérer, sans se rendre compte que la source était en réalité « viciée » :

> […] c'étaient deux yeux ronds à paupières membraneuses horriblement fixés sur les miens, et la forme était flasque, comme affaissée et rentrée en elle-même, quelque chose de noirâtre et de mou dont la seule idée du contact m'énervait. Son immobilité aussi, son immobilité de monstre ou de larve m'emplissait de colère et d'épouvante […][108]

Encore une fois, c'est l'écriture du détail qui conduit la description, mais le narrateur est aussi frappé par l'immobilité du crapaud qu'il observe, qu'il reçoit peut-être comme un affront, mais dont il est avant tout terrifié. D'ailleurs, le récit s'ouvre sur cette remarque :

> Ç'a été une des plus affreuses impressions de mon enfance et ç'en est resté peut-être le plus tenace souvenir […][109].

Dans la mesure où cette image de son enfance ne le quitte plus, qu'il peut encore se la figurer de la même manière que la première fois où il l'a vu et que celle-ci le saisit toujours d'horreur, e narrateur, « impressionnable », devient semblable à une « plaque sensible ».

De la même manière, Hamon remarque qu'au XIX^e^, « la chambre noire tend […] à devenir

107 RACHILDE, *Monsieur Vénus*, *op. cit*., p. 237.
108 LORRAIN, Jean, *Sensations et souvenirs*, *op. cit*., p. 15.
109 *Ibid*., p. 9.

le modèle global de la pensée du monde […] l'autre structure, et l'autre métaphore du siècle[110]. » En effet, « toute chambre, dans la littérature du XIX^e siècle tend à devenir chambre de réflexion, chambre à images, à tous les sens du terme[111]. » Ainsi la chambre de Caroline Barbe, alors que son cadavre repose sur son lit, après que son accouchement lui a coûté la vie, est « dépouillée de ses tentures bleues ».

> [Elle] avait repris son aspect de cave, des cierges brûlaient autour du lit à baldaquin qu'on avait mis à la place de l'ancien lit nuptial, en soie pâle. Au chevet, debout dans son plus brillant uniforme, le colonel Barbe se tenait, le visage affreusement blêmi, un large crêpe noué à son bras ; il avait les yeux secs mais ses moustaches tremblaient[112].

En effet, la mention des « tentures bleues » apparaît constamment quand est décrite la mère de Mary, qui ne quitte jamais sa chambre :

> La chambre à coucher de madame Barbe était tendue de soie bleue claire, luxe que tout le régiment connaissait. On emportait les tentures à chaque changement de garnison.

En fait, l'opposition entre le sentimentalisme de la jeune femme et la vigueur de son mari traverse le récit, jusqu'à la mort de la jeune femme. Ici, c'est le teint de l'officier qui signale l'écart :

> Le colonel, lui, dont le teint s'était détérioré en Algérie et dont l'impériale dure ne cadrait pas avec les nuances tendres, ouvrait les fenêtres espérant une réaction brutale du soleil[113].

Hamon ajoute :

> Ainsi de nombreuses chambres [d'appartements] […] prennent spontanément la structure (une boîte, un objectif, une plaque sensible, une source lumineuse, un trajet) et la chronologie (ouvrir, fermer tirer l'image) de l'appareil et de l'acte photographiques. De nombreux romans […] multiplient, au sein d'une même œuvre, successions ou emboîtements de chambres claires […] et de chambres noires […][114].

La terminologie de l'extrait correspond (« Le colonel […] *ouvrait* les fenêtres espérant une *réaction* brutale du soleil. ») à l'hypothèse d'Hamon. En effet, la narration est particulièrement attentive aux

110 HAMON, Philippe, *op. cit.*, pp. 50-51.
111 *Ibid.*, p. 52.
112 RACHILDE, *La Marquise de Sade*, *op. cit.*, p. 82.
113 *Ibid*., p. 23.
114 HAMON, Philippe, *op. cit*., p. 52.

sources lumineuses qui parcourent la chambre de Caroline et en ouvrant les rideaux, le colonel entend provoquer une « réaction » chez sa femme, comme s'il s'agissait encore une fois d'une plaque sensible. Enfin, « chambres claires » et « chambres noires » se succèdent aussi dans le récit, respectivement avant et après la mort de Caroline Barbe[115].

En somme, ces nouvelles architectures de l'image, qu'elles soient mobilisées dans le texte pour servir la démarche intellectuelle de l'auteur·e ou qu'elles orientent le regard du romancier malgré lui, configurent un noyau de représentations stable, un système de lieux communs qu'Hamon appelle « l'*iconogramme*, ou l'*iconotope imaginaire* du XIX^e^ siècle[116]. » Ainsi le discours porté sur le corps suit et répond aux transformations du regard conduites par ces nouvelles imageries.

III. **Positions « moyennes » dans le champ littéraire, modèle zolien et pornographie**

Ces nouvelles fabriques d'images doivent aussi être mises en rapport avec le reste du paysage intellectuel et du champ littéraire de l'époque. Pour apparaître sur la scène médiatique et définir son identité auctoriale, il est stratégique pour le romancier des années 1880-1900 de défendre une poétique qui rejette l'esthétique zolienne et naturaliste alors surmédiatisée. C'est mettre en scène une bataille littéraire, en tout cas un conflit aux rapports de force à l'évidence inégaux, puisqu'il oppose un pôle incontournable de la littérature « fin de siècle », c'est-à-dire un romancier à la réputation alors établie, à des auteur·e·s à l'écart de la lumière portée sur Zola, soucieux de connaître un succès identique. Les effets concentriques de la personnalité de Zola, son « apport […] (à la fois aux écrivains et à leurs œuvres) revendiqué ou inconscient, l'opposition qu'il génère, constituent le creuset d'une nouvelle fécondité littéraire[117] » et participent à tout un réseau de discours radicaux, bien souvent ouvertement agressifs[118] sur sa personnalité et sa poétique, à la

115 Du reste, alors qu'il s'installe à Dôle avec sa famille et sa garnison, Daniel Barbe visite un appartement qu'il pourrait louer et qu'il négociera enfin avec mademoiselle Parnier. Voici ses premières *impressions* : « Le vestibule est un peu sombre, dit-il, mais la chambre du fond reçoit la lumière de la rue, on voit circuler des gens derrière les grilles, c'est juste en face de la poste. » C'est encore un jeu d'oppositions entre chambres claires et chambres noires…

116 HAMON, Philippe, *op. cit.*, p. 442.

117 LAVILLE, Béatrice, « Avant-propos », dans *Champ littéraire, fin de siècle autour de Zola* [en ligne]. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2004. Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org.ezpupv.biu-montpellier.fr/pub/6128>.

118 Ainsi le Sar Péladan appelle volontiers l'auteur des Rougon-Macquart « ce Porc-Zola, ce pourceau qui est en même temps un âne » (DOYON, René-Louis, *La douloureuse aventure de Péladan*, Paris, La Connaissance, 1946, p. 68), quand Victor Segalen n'hésite pas à faire tenir ces mots au narrateur de René Leys : « Cette fois, c'est à mon tour de lui raconter "mes histoires"… j'allais dire "mon roman", si le mot n'était décidément périmé par trente années d'abus et les viols répétés de l'école naturaliste. » (SEGALEN, Victor, *René Leys*, Paris, George Crès, 1922, p. 136). Parfois les attaques sont « associatives » (*Le Manifeste des Cinq*, 1887).

fin du XIX^e siècle. Rachilde et Lorrain, davantage associés aux groupes d'avant-gardes — sinon tout à fait mis à l'écart puisqu'ils ne participaient pas vraiment à des pratiques cénaculaires —, ont tôt fait de critiquer la production littéraire de Zola. Ainsi Lorrain en 1889, à la mort de Barbey d'Aurevilly remarque :

> M. d'Aurevilly est mort pauvre.
>
> Pauvre à une époque où l'argent est tout, où considérations, honneurs, faveurs, crédit et popularité, tout va à l'argent.
>
> En plein siècle des usines du livre et des gros usiniers de librairie, Ohnet, Zola et Maupassant, au milieu de la brocante des réputations, des éditions et des réclames, M. d'Aurevilly est mort pauvre. Traduisez : M. d'Aurevilly n'a jamais vendu sa plume[119].

Bien sûr, le reproche que le romancier formule à Zola, c'est celui de participer à la « littérature industrielle » qui effraie l'aristocratie littéraire, d'autant plus les partisans de l'autonomie de l'art. Du reste, l'hommage que Lorrain rend à d'Aurevilly est stratégique et répond à l'auctorialité qu'il défend, puisque mort pauvre et génial, l'auteur des *Diaboliques* s'inscrit dans la continuité des artistes de la « Bohème ». On sait aussi que d'Aurevilly sert de modèle à Lorrain pour son personnage de la nouvelle du même nom, *Monsieur de Bougrelon*, dont il fait un portrait outré…

Rachilde, antidreyfusarde — comme Lorrain —, réagit de cette manière à la publication posthume de *Vérité* (un an après la mort de Zola), dans le *Mercure de France* :

> *Vérité*, par Émile Zola. Ce sont les 750 dernières pages d'un puissant qui est mort au moins trois ou six livres trop tard.

La critique de Rachilde est principalement orientée autour de « l'affaire », de laquelle le récit de *Vérité* est une reprise. En fait, ce qui plaît surtout à Rachilde, c'est la première production textuelle de Zola :

> J'ai relu hier une *Page d'amour…*, parce que, moi aussi, j'ai le souci de la justice, sinon des vérités introuvables, et j'y ai pris un réel plaisir, tout comme en lisant l'œuvre d'un jeune Zola inconnu[120].

Une fois encore, l'œuvre de Zola est confondue avec l'industrialisation de la littérature à laquelle

119 LORRAIN, Jean, « Barbey d'Aurevilly », *L'Événement*, 27 avril 1889.
120 RACHILDE, « Les Romans », *Mercure de France*, 1^er avril 1903, pp. 185-186.

elle participerait. Les derniers romans de Zola, qui aurait « vendu sa plume » (à qui ?), ne correspondent plus à sa première production de littéraire, que Rachilde suppose encore vierge de la réalité capitaliste de l'industrie du livre.

Rappelons que les modèles de représentation zoliens ne fonctionnent pas tout à fait comme des calques indubitables qu'il suffirait de projeter sur les textes de Rachilde et Lorrain pour servir une lecture orientée de leur travail. Toutefois, il est possible de dégager de leurs récits certaines tendances peut-être empruntées à Zola. En ce sens, certains textes réinvestissent des images qui se retrouvent chez l'auteur des *Rougon-Macquart*. Par exemple, la tour d'*Ar-Men* est associée à une mucosité destructrice, corporalisée et dangereuse pour le narrateur :

> Les vagues se révolutionnaient à sa base en hurlant et en bavant avec la bonne envie de le démolir. […] Trente-six ans de travail et une ration de cadavres ! Il en était gras, le monstre, d'avoir dévoré des ouvriers. Sa croupe, hors de l'eau, luisait […], mais, tout autour, quand la vague se recroquevillait sur elle-même, on découvrait des trous, avec des vieux trous de dents gâtées, et cela sentait la marée, âprement, avec un surgoût de sang pourri[121].

En 1885, dans *Germinal*, Zola écrivait :

> Le Voreux, à présent, sortait du rêve. Étienne […] regardait […]. Cette fosse […] lui semblait avoir un air mauvais de bête goulue, accroupie là pour manger le monde[122].

En quelque sorte, le phare d'*Ar-men*, comme le Voreux chez Zola, se nourrit du corps des employés qui y habitent et y travaillent. Il s'agit d'un corps étranger et hostile au Maleux. Ainsi le narrateur associe au bâtiment des caractéristiques que le lecteur ne se figurerait pas forcément (il est « gras » comme un homme) et voit dans les trous de la « croupe » que révèlent les vagues de « vieux trous de dents gâtées ». D'une certaine manière, la tour « dévore » l'humanité de ses habitants (Barnabas devient une « bête ») et récupère en échange un corps plus ou moins humain. Cela dit, Dominique Laporte remarque qu'à l'inverse de *Germinal*,

> *La Tour d'amour* ne redéploie les chronotopes de la socialité que pour prendre la mesure de leur perte. Certes, l'organisation de la diégèse en un espace-temps de travail et un espace-temps de repos recoupe un rapport dialectique entre la chronique de la vie journalière au phare d'*Ar-Men*, et le récit carnavalisé de Brest. Toutefois, le retour du narrateur à la vie sociale s'avère d'emblée compromis[123].

121 RACHILDE, *La Tour d'amour*, *op. cit.*, p. 13.
122 ZOLA, Émile, *Germinal*, Paris, Charpentier, 1885, p. 4.
123 LAPORTE, Dominique, « *La Tour d'amour* de Rachilde, ou le discours réaliste en délire. Du lisible au scriptible

En effet, pendant sa permission, le Maleux ne profite pas de sa liberté temporaire ; alors qu'il est totalement ivre, il réalise que ses capacités langagières amoindries après six mois d'isolement le sépare des « autres » (« Ces mois d'hivernage m'avaient rouillé la langue. Je me surprenais à traîner les syllabes, imitant presque le trémolo du vieux. […] Il me semblait que les pavés de la ville me chaviraient sous les plantes[124]. »). Ainsi il ne correspond pas « comme Étienne Lantier, au sujet-héros, dont le vouloir-faire l'intègre *ipso facto* dans les chronotopes de la socialité ; il se définit plutôt par un rapport au temps et à l'espace qui se circonscrit systématiquement autour du phare[125]. » En ce sens, si l'on suit l'analyse de Laporte, puisque le roman de Rachilde s'écarte de la « configuration de la socialité » naturaliste, il accuse les modalités narratives de la poétique zolienne, d'ailleurs contrariées un peu plus loin dans le récit, quand le Maleux, encore en permission, est « envoûté » par un phare :

> Moi, je me mis à flâner, dépaysé complètement. [....] Je croyais tellement faire la fête, oublier cette galère et le vieux, surtout le vieux ! Je m'en allais mains ballantes, hors ville […]. D'instinct je me dirigeais du côté d'un phare… Je marchais le front bas, les yeux cuisants, regardant avec stupeur mes pieds qui foulaient la terre. Cela seul me donnait du plaisir. […] J'arrivai pas loin du phare, devant une petite maison isolée. Il se mit à pleuvoir. […] ça me navra tout à fait. […] Dame ! je ne pensais plus à la noce, maintenant, j'avais comme un sort jeté sur moi[126].

La proximité du phare est posée par le narrateur comme une attraction néfaste. Pourtant, le récit ne propose pas un axe de lisibilité susceptible d'expliquer son influence de manière rationnelle. Dès lors, l'écart entre le roman et le discours réaliste canonique est accusé. Au moment même où Rachilde attaquait déjà Zola dans la presse[127]. En fait, la tour attire inexplicablement Jean Maleux, comme s'il était attiré par un corps séduisant ou envoûtant. Certes, on a facilement tendance à associer le phare — voire tout bâtiment un tant soit peu vertical — à un symbole phallique, ce qui quelque part est un vrai problème du système de pensée masculin phallocentrique et phallocrate, mais il est possible de supposer que l'attraction étrange du narrateur pour le phare d'*Ar-men* a été imaginée par Rachilde à la fois comme un élément qui participe à rendre d'autant plus fantastique le récit et un indice de l'homosexualité du Maleux.

---

dans le roman de la décadence », PAGÈS, Alain (dir.), *Les Cahiers naturalistes*, n° 77, Medan, Société littéraire des amis d'Émile Zola, 2003, p. 111.

124 RACHILDE, *op. cit.*, p. 80.

125 LAPORTE, Dominique, *ibid*.

126 RACHILDE, *op. cit*., p. 81.

127 Voir le compte rendu de *Paris*, dans le *Mercure de France* d'avril 1898 : « Dans Paris, nous sommes loin des belles pages de l'*Assommoir*, de la *Curée*, de *Nana*, il ne demeure plus que la volonté obstinée de faire correctement le pain quotidien littéraire. » RACHILDE, « Les Romans », *Mercure de France*, 1er avril 1898, p. 238.

De la même manière, les représentations du corps dans *Les Rougon-Macquart* s'articulent autour de la poétique du fragment, comme le rappelle Émilie Piton-Foucault. En effet, dans les descriptions zoliennes, « le corps féminin connaît un démembrement inquiétant, des morceaux découpés et détachés voire même des objets[128]. » Par exemple, dans *Au Bonheur des Dames* :

> La gorge ronde des mannequins gonflait l'étoffe, les hanches fortes exagéraient la finesse de la taille, la tête absente était remplacée par une grande étiquette, piquée avec une épingle dans le molleton rouge du col ; tandis que les glaces, aux deux côtés de la vitrine, multipliaient sans fin, peuplaient la rue de ces belles femmes à vendre, et qui portaient des prix en gros chiffres, à la place des têtes[129].

En l'occurrence, les mannequins du magasin de Mouret sont rendus plus vivants que les clientes et deviennent de vrais corps abondants (par l'effet « multipliant » des miroirs) et séduisants, qui se confondent à terme avec de vraies femmes :

> Des piles de rubans écornaient les têtes, un mur de flanelle avançait un promontoire, partout les glaces reculaient les magasins, reflétaient des étalages avec des coins de public, des visages renversés, des moitiés d'épaules et de bras[130].

La description fragmentée des corps est pour Zola le siège d'une réflexion sociologique, c'est la déshumanisation des clientes par la « consommation » de produits que l'auteur signale dans cet extrait. Plus précisément, la représentation des corps se confond avec une prolifération d'objets, la poétique des corps s'articule à la culture matérielle introduite par les nouveaux rapports de production et de consommation capitalistes. Dans son texte, Lorrain remplace la corporalisation des biens de consommation par une transformation des passant·e·s en animaux menaçants, mais d'une certaine manière l'objectif est le même que celui de Zola, c'est-à-dire dévoiler l'effet de la vie moderne et du capitalisme sur les corps. Encore une fois, corps et corps social ont partie liée. Les « observations » *in situ* de Serge Allitof et du duc de Fréneuse sont donc elles aussi un prétexte au discours « sociologique » :

> Le moyen de trouver un regard dans tous ces yeux fixés d'hébétude ou durcis par la haine, dans tous ces

128 PITON-FOUCAULT, Émilie, « Fragmentation et détachement des corps dans tous les arts chez Zola et Rodenbach », *La chair aperçue. Imaginaire du corps par fragments (1800-1918)*, *Cahier ReMix*, n° 08 (09/2018), Montréal, Université du Québec à Montréal : Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain : <http://oic.uqam.ca/fr/remix/fragmentation-et-detachement-du-corps-dans-lart-de-zola-et-de-rodenbach>.
129 ZOLA, Émile, *Au Bonheur des dames*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1883, pp. 5-6.
130 ZOLA, Émile, *op. cit.*, p. 301.

> yeux de pauvres hères, vitreux ou criminels ? Naturellement, la pensée, quand il y en a une en eux, ne peut être qu'ignoble ou sordide ; on n'y voit luire que des éclairs de lucre et de vol ; la luxure, quand elle passe, est vénale et spoliatrice. Chacun dans son for intérieur ne songe qu'au moyen de piller et de duper autrui[131].

Le portrait moral se confond avec le portrait physique. Chez Zola et Lorrain, les corps fragmentés sont des écrans sur lesquels le narrateur projette ce qu'il souhaite y voir, autrement dit ce qui rejoindrait au mieux leurs *a priori* sociologiques et leurs positions politiques. Seulement, les visions de Fréneuse et Allitof sont à mettre sur le compte de leur folie ou de leur surconsommation d'éther, ce n'est pas une instance narrative « désincarnée » qui s'exprime. Seulement, le récit ne tourne jamais en dérision Fréneuse ou Allitof, qui ne sont pas les seuls témoins d'horreurs pareilles. Par exemple, sir Thomas Welcôme dans *Monsieur de Phocas* part en Orient parce qu'il souffre des mêmes troubles que Fréneuse, comme Allitof fuit Paris après son aventure du « Possédé », que suivent directement dans l'ordre du recueil les récits horrifiques de Sargine et Martimpré, dans « La Main gantée ». Fréneuse et Allitof livrent alors au lecteur une vérité qui lui serait inaccessible, mais que Lorrain ne prend pas véritablement en charge lui-même. En fait, la différence principale entre le texte zolien et le texte lorainnien réside dans l'instance narrative et le dispositif énonciatif.

À cette place si importante qu'occupe Zola dans le champ littéraire des années 1880-1900 — et même s'ils lui doivent quelques traits de leur poétique —, Lorrain et Rachilde sont contraint·e·s de répondre par un effort de « singularisation » de leur propre écriture. Naturellement, ils ne sont pas les seuls à publier à cette époque et quiconque s'engage dans le secteur étroit du champ littéraire de la fin du siècle fait face à un « encombrement ». En effet, comme le rappelle Marc Angenot :

> Face à la concurrence, et à cet encombrement de la carrière romanesque, les écrivains, si ignorants qu'ils se veuillent des lois du marché, vont appliquer avec une inconscience roublarde la logique même du marketing, qui obéit à deux stratégies : celle de la spécialisation, du « créneau de vente » (on pouvait, il est vrai, se spécialiser dans le roman à l'eau de rose ou dans les débats sentimentaux de haute distinction) et l'engineering du scandale. Scandale par rapport aux tolérances esthétiques du grand public philistin, avec la littérature ésotérique et wagnérienne d'un Joséphin Péladan — mais ce n'est pas lui qui escompte sur les grosses ventes… Scandale par rapport aux tolérances idéologiques du public ; ici, à côté du roman antimilitariste — scandale assuré — qui est en soudaine expansion en 1888— 1889, il y a surtout l'immoralité, l'indécence, l'audace dans la peinture des choses sexuelles. L'audace sexuelle présente ce bénéfice additionnel, dans l'idéologie, que le roman qui l'exhibe se déclare ainsi incompatible avec le banal succès « féminin ». […] La nécessité de prendre l'avantage dans un marché littéraire encombré et celle de motiver un public blasé y sont pour beaucoup. Cette logique suppose que les écrivains se seront trouvé une certaine formule, une certaine identité dans un ton, un type d'intrigue, une forme de transgression[132].

131 LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, *op. cit*., p. 94.

132 ANGENOT, Marc, *1889. Un état du discours social*, « Chapitre 37. Le genre romanesque : le picaresque fin de

En somme, la tactique du « scandale » devient le *modus operandi* des jeunes auteur·e·s à la recherche de médiatisation et de visibilité dans le champ littéraire. En ce sens, à la publication de *Chair molle* de Paul Adam (le récit d'une jeune prostituée « pourrie » par la maladie et abusée par ses amants), en 1885, ou de *Madame Meuriot* de Paul Alexis (qui met en scène des relations sexuelles presque explicites entre une femme mariée et un adolescent), en 1890, les critiques antinaturalistes de l'époque ont tôt fait de signaler la dimension scandaleuse de ce qu'ils jugeaient comme une « pornographie » banalisée. Le plus connu de ces « détracteurs », Ferdinand Brunetière, en 1884, remarquait déjà, dans la *Revue des Deux Mondes* :

> Lorsqu'il est bien entendu que vous ne prétendez intéresser le lecteur ou le spectateur ni par la singularité des aventures, ni par la nouveauté de l'observation, ni par l'originalité des caractères, il faut pourtant bien trouver à quoi l'intéresser, ou ne se mêler alors ni de roman ni de théâtre. […] Si maintenant le vaudeville, à cette ressource du style épileptique, ajoute celle de l'intrigue, le roman naturaliste dispose, lui, de celles de l'équivoque et de l'obscénité[133].

Ainsi l'on pense à ce passage de *Chair molle*, dans lequel le narrateur décrit l'orgasme de la prostituée Lucie, que lui procure son amante Léa :

> Tout à coup comme prise de rage elle appliqua à plusieurs reprises sa bouche sur le ventre poli et, brusquement, enfouit sa tête dans les chairs blanches qu'elle étreignit avec violence. Lucie eût un long frisson, ferma les yeux, se cacha la face dans ses bras, et, sous l'influence rapidement croissante d'une volupté inconnue, elle sentit ses nerfs se tendre et se détendre délicieusement en une précipitation qui s'accélérait ; c'étaient des soubresauts, des halètements rauques, des sanglots. Alors Léa se relevant, se précipita sur le corps de Lucie, se mit à couvrir de baisers sa face, sa gorge ; et les femmes se pâmèrent, bouche à bouche, dans un spasme furieux, interminable[134].

Selon Yoan Vérilhac, « il n'y a aucune originalité ici : Paul Adam fait la scène d'érotisme lesbien à faire, mille fois déjà faite, et refaite souvent depuis. […] La structure fondamentale de ces romans […] est celle de l'*initiation*, mode de progression traditionnel du roman libertin, réorienté vers la consommation de masse et ce pour une très longue durée. À la composition sophistiquée du roman zolien, où l'action dépend d'une circulation complexe des savoirs et des intentions, succède la progressivité sommaire du roman initiatique en scènes d'amour à faire[135]. » En fait, l'affirmation

siècle », *Médias 19*, publications, mis à jour le 01/09/2013. Disponible en ligne sur le site de Médias 19 : <http://www/medias19.org/index.php?id=12320>.

133 BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Revue littéraire – Les petits naturalistes », *Revue des Deux Mondes*, 3e période, t. 64, p. 701.

134 ADAM, Paul, *Chair molle, roman naturaliste*, Bruxelles, Auguste Brancart, 1885, p. 73.

135 VÉRILHAC, Yoan, « La pornographie naturaliste des années 1880 : la banalisation du texte comme enjeu narra-

d'éléments sexuels comme nœuds de l'intrigue et véritables enjeux narratifs distingue la production du premier naturalisme zolien, celui de *La Curée* ou de *Nana*, plus sérieusement politique, de celui (en particulier) de la troisième génération naturaliste, qui occupe une position « moyenne » dans le champ littéraire de l'époque, « jalon essentiel dans le processus de banalisation de la pornographie dans les années 1880-1920[136] ». Cette position moyenne, c'est précisément celle que ce groupe d'écrivains partage avec Rachilde et Lorrain, dans la mesure où tout·e·s ont suffisamment de visibilité pour publier et ne pas être ignoré·e·s par la presse et la critique lorsqu'ils font paraître des romans « scandaleux » mais n'occupent pas une position dans le champ littéraire qui leur permettrait de se passer de ce genre de stratagèmes pour la promotion de leur travail. De la même manière, ils ne sont pas critiqué·e·s parce qu'ils Rachilde ou Lorrain — comme l'est souvent Zola malgré lui —, mais en premier lieu à cause du contenu de leurs récits.

On pense alors au scandale que provoque *Monsieur Vénus* au moment de sa publication en 1884. Rachilde anticipe les réactions des journalistes et des autorités, elle publie le roman à Bruxelles, chez Auguste Brancart pour éviter la censure, ce qui ne l'empêche pas d'être condamnée en Belgique pour outrage aux mœurs et de risquer deux ans de prison et deux mille francs d'amende. On pourrait croire que le scandale a été provoqué sciemment par l'auteure. Au cours d'un entretien avec le chef de cabinet Puybaraud, auprès de qui elle serait venue demander l'autorisation de porter le pantalon pour ses reportages, elle aurait révélé, en décembre 1884 :

> M^lle^ Rachilde fit des romans : romans moraux, pour les distributions de prix, pour le premier de l'an. […]
>
> Elle ne gagnait rien à ce métier. Un jour, un Belge, ami d'un éditeur de Bruxelles, lui dit : « Vous mourez de faim. Écrivez donc des "cochonneries". Vous verrez c'est un bon métier, on vous éditera à Bruxelles. »
>
> On chercha ensemble quelles saletés on pourrait bien trouver nouvelles, imprévues, inédites. Bref, le Belge aidant, on trouva *M. Vénus*. [. . .] Nous avons pensé à une femme qui aimerait les hommes et qui, avec les moyens que vous devinez, […] — l'art mécanique imite tout — les enc [137]…

Puisqu'il s'agit de paroles rapportées par un biographe après la mort de l'auteure, il vaut mieux douter de l'authenticité de cette anecdote. Toutefois, vraisemblables ou pas, elles participent à la légende construite autour du scandale qu'a provoqué la parution du roman. La préface du roman *À mort*, que Rachilde écrite en juin 1886, nous porte en tout cas à croire que la nature scandaleuse du récit est au cœur du projet éditorial de *Monsieur Vénus* :

---

tif », SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne (dir.), *Les Cahiers naturalistes*, n° 94, 2020, pp. 130-132.
136 *Ibid*., p. 124.
137 AURIANT, *Souvenirs sur Madame Rachilde*, Paris, Écart, 1989, p. 61-62.

> Le Gil Blas déclara que c'était là un livre obscène. Sully Prudhomme dit devant quelques-uns « c'est un curieux ouvrage ! »… M. Henri Fouquier, …hurla que l'auteur… était un monstre dangereux. Cet homme […] fit aller merveilleusement la vente[138].

En ce sens, provoquer un scandale semble avoir été le dessein de Rachilde pendant la genèse de *Monsieur Vénus*. Son pari est gagné, comme en témoignent les propos acerbes du journaliste Jules Boissière, dans *La Presse*, en août 1884 :

> Ça s'appelle *Monsieur Vénus*, — à toi, mon doux Mielle ! — mais ça devrait s'appeler les Amours des gorets malades, par Mlle Rachilde. Nous ne fouettons plus les folles en place publique, hélas ! mais la Salpêtrière nous reste. Enfermez l'auteur !
>
> Encore une histoire vraie. Les assoiffés de vérité ne manquent pas d'abreuvoirs, à notre époque. Hue donc ! allez-y tous mes amis ! Cette fois, c'est une jeune fille qui vous verse à boire. Buvez et rendez-vous malades. Comme je ne suis pas philanthrope, ça m'est égal[139].

Ou encore ceux de Camille Delaville :

> Un livre à scandale intitulé *Monsieur Vénus* a paru il y a quelques jours ; le rédacteur bibliographique de la Presse a rendu compte de ce livre avec une indignation juvénile, et a conclu en rappelant à l'auteur que, il y a soixante ans, une femme de beaucoup de talent, Élisa Mercœur, était morte de faim, n'ayant pas trouvé à vivre de sa poésie ; selon lui, l'auteur de *Monsieur Vénus* aurait dû suivre cet exemple et mourir de faim plutôt que d'écrire, pour une somme quelconque, un livre plus que regrettable[140].

Bien évidemment, ce qui choque c'est l'inversion sexuelle et les plaisirs sadomasochistes de Jacques Silvert mis en scène dans le récit et dévoilés par les paroles du jeune homme lui-même : il dit à Raoule : « Quand vous voudrez de moi, je serai encore votre esclave, celui que vous appelez : ma femme[141] ! » ou lorsque Raoule drogue le jeune homme pour « l'utiliser » au gré de ses plaisirs et de ses fantasmes que la narration ne révèle pas :

> Jacques, la tête renversée, tâchait de ressaisir ses mains. Il croyait rouler, peu à peu, dans une ondée de plumes. Les rideaux prenaient des contours fluides et les glaces de la chambre, se multipliant, lui renvoyaient mille fois la silhouette d'une femme noire, immense, planant comme un génie carbonisé qu'on précipite de toute la hauteur des cieux. Il tendait tous ses muscles, raidissait tous ses membres, voulant revenir, malgré lui, à la dépouille vulgaire qu'on lui retirait, mais il s'enfonçait de plus en plus. Le

138 RACHILDE, BARRÈS, « Annexe 2 », *Correspondance inédite 1885-1914*, édition préfacée et annotée par R. FINN, Michael, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2010, p. 172.
139 BOISSIÈRE, Jules, « Notices bibliographiques », *La Presse*, 1er août 1884. Notons la mention de la Salpêtrière qui sert la misogynie du journaliste…
140 DELAVILLE, Camille, « Chronique mondaine », *La Presse*, 4 août 1884.
141 RACHILDE, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, p. 125.

> lit avait disparu, son corps aussi. Il tournoyait dans le bleu, il se transformait en un être semblable au génie planant. Il avait cru tomber d'abord, et, au contraire, il se trouvait bien au-dessus de ce monde. Il avait, sans explication possible, la sensation orgueilleuse de Satan qui, tombé du Paradis, domine pourtant la terre et a, en même temps, le front sous les pieds de Dieu, les pieds sur le front des hommes[142] !

De la même manière, il ne fait aucun doute que les pratiques nécrophiles de Mathurin Barnabas mises en scène par Rachilde sont destinées à choquer le lecteur. L'auteure, soucieuse de provoquer un changement de paradigme amoureux susceptible d'outrer le public, fait du régime de la nécrophilie le plus convenable pour ses personnages, puisqu'il empêche le cocufiage :

> Et il [Barnabas] me méprise parce que j'ai eu l'envie, un matin, d'épouser une *vivante* que je connaissais pas.

Pourtant, quelques paragraphes plus loin, le narrateur confesse :

> Ce n'est plus aux femmes vivantes que je songe. Il me faudrait des créatures plus passives, plus complaisantes, plus au-dessus des pudeurs de ce monde pour m'amuser maintenant, ou, alors, de telles filles dévergondées, possédant de tels secrets d'amour[143] !

Comble de l'horreur, c'est parce que le premier commis de Barnabas a découvert le cadavre de la noyée qu'il « conservait » dans un placard qu'il s'est suicidé :

> — Ben quoi, petit ? Fais pas l'enfant !... Elle a été belle… je t'en réponds, elle ne l'est plus… mais c'est que tu n'as pas connu son corps… Aucune autre créature n'a été si bonne pour moi, le pauvre bougre abandonné… elle est venue comme un ange quand je me rongeais les sangs attendant la marée montante. Elle est venue suivant une barque chavirée… morte à peine depuis deux jours, pas enflée, pas verdie, toute jeune la pauvre garce… et vierge… une demoiselle riche. Elle était accrochée par ses cheveux au gouvernail de la barque… des cheveux plus blonds, plus épais… (je lui en ai pris deux touffes près des oreilles, je les aimais tant…) Ils avaient encore un parfum de fleur… des fleurs de la terre… je l'ai gardée une lune… puis j'ai coupé la tête… *pour mon dessert d'amour.* Oui, bien bonne, bien douce, bien complaisante ! […] Cependant, elle m'a fait tuer quelqu'un, celui d'avant toi, un garçon sensible qui, rien que de l'avoir aperçue, s'est suicidé. *Il s'est guéri*, quoi [144]!

Le vieil homme raconte sa « découverte » comme s'il faisait le récit d'une rencontre amoureuse tout à fait classique. La pratique nécrophile et le suicide du jeune homme sont rapportés comme des

142 *Ibid.*, pp. 69-70.
143 RACHILDE, *La Tour d'amour*, *op. cit.*, pp. 118-119.
144 *Ibid*., pp. 145-146.

événements banals (le premier commis était juste « trop sensible ») pour choquer d'autant plus le lecteur. Enfin, il serait possible de mentionner la fin de *La Marquise de Sade*, au moment où Mary, qui ignore le cadavre de sa tante Tulotte, morte ivre, qui jonche le sol de son appartement, se rend dans un abattoir parisien pour boire du sang de bœuf :

> Toute pâlie, dans ses fourrures de martre, moitié la petite fille qui veut du fruit défendu, moitié la lionne qui cède à l'instinct, elle se glissa parmi ces gens, tendit son gobelet comme eux, but avec jouissance délicate qu'elle dissimula sous des aspects de poitrinaire. […]
>
> Un brouillard froid tombait du ciel qu'on ne voyait pas ; le coupé, revenant, la roulait au travers d'une vapeur étrange sortie des porches béants. La file interminable des bêtes condamnées serpentait avec, de temps en temps, des râles sourds. Les senteurs vivifiantes de ces chairs qu'on abattait lui montaient au cerveau, l'enivrant d'une volupté encore mystique. Et elle songeait à la joie prochaine du meurtre, fait devant tous, si l'envie la prenait trop forte, du meurtre d'un de ces mâles déchus qu'elle accomplirait le cœur tranquille, haut le poignard[145] !

Le roman se clôt sur une image choquante et particulièrement évocatrice (celle d'une meurtrière sanguinaire et vampirique). En fait, on voit bien que la pornographie et les représentations licencieuses du corps humain sont omniprésentes dans le discours social des années 1880-1900. Malgré les paniques morales dans la presse et les menaces de procès, comme celle de Francisque Sarcey qui appelle au procès des « pornographes » qui selon lui « méritent 100 fois de passer en police correctionnelle[146] », il y a une sorte d'accoutumance à la représentation de la perversion en littérature. La preuve : Rachilde publie *La Tour d'amour* quinze ans après *Monsieur Vénus.* Puisqu'il dépasse la limite de la nécrophilie, le récit des deux habitants de la tour d'*Ar-men* est beaucoup plus violent et obscène que celui de Raoule de Vénérande et Jacques Silvert, pourtant la parution de *La Tour d'amour* a visiblement provoqué beaucoup moins de réactions outrées dans la presse[147]. En quelque sorte, c'est la preuve que les lecteurs et la critique littéraire se sont peu à peu habitués à ce genre de récit. Le modèle naturaliste nous apprend que l'écriture pornographique n'est pas restée confinée au même groupe d'écrivains, mais s'est au contraire étendue au reste du champ littéraire, ce qui s'explique bien sûr pour la visibilité médiatique qu'accordent de pareils projets éditoriaux, mais aussi parce que Rachilde et Lorrain ont fréquenté les romanciers de la troisième génération naturaliste, avec lesquels ils partageaient parfois une estime mutuelle. Par exemple, Paul Adam était un très bon ami de Lorrain, au point d'être l'un des témoins de celui-ci au moment de son duel avec Marcel Proust en 1897. Mais au contact de Rachilde, l'écriture « pornographique »

145 RACHILDE, *La Marquise de Sade*, *op. cit.*, pp. 296-297.
146 SARCEY, Francisque, « La littérature pornographique », *Le XIX^e siècle*, 8 août 1880.
147 Cela dit, rappelons que la misogynie banalisée de l'époque peut expliquer (en partie) les réactions virulentes des journalistes au moment de la parution de *Monsieur Vénus*, notamment dans la mesure où l'auteure détourne le modèle conventionnel de l'hétérosexualité pour exposer ses propres limites.

telle que défendue par Zola est dévoyée de son dessein initial. En 1881, il écrivait pour le *Figaro*, sur les « récits de filles » :

> On s'est beaucoup occupé des filles dans ces derniers temps. J'ai moi-même fait un article, et à ce propos on m'a écrit un grand nombre de lettres. De toutes les questions qu'on m'a posées il est ressorti pour moi que peu de gens savent dans quel fumier spécial pousse la fille à Paris. Je risquerai donc, si l'on veut bien me le permettre, une étude d'observateur et de moraliste sur ce chancre de la prostitution qui nous dévore[148].

Au moins, Zola soutenait livrer une étude sociologique au lecteur, ce à quoi Rachilde et Lorrain n'ont jamais prétendu. En réalité, ils se servent des expériences de parution des écrivains naturalistes pour se garantir une visibilité médiatique, qu'elle soit positive ou non. D'une certaine manière, représenter le corps de la manière la plus licencieuse possible constitue le projet éditorial d'un bon nombre d'auteur·e·s de la fin du XIX^e^ siècle. Pour étendre nos remarques au reste de notre propos, on peut dire que l'on comprend désormais pourquoi le corps est au centre de l'attention des écrivain·e·s des années 1880-1900. En fait, c'est le discours social de l'époque que sature la représentation du corps, en premier lieu. On l'a vu, le corps n'est plus le même objet d'étude qu'aux siècles précédents. Les artistes ne lui portent plus le même regard, ce qu'expliquent dans un premier temps les progrès scientifiques de l'époque, puisque les discours médicaux gagnent la littérature et poussent les auteur·e·s à signaler leurs positions idéologiques par rapport au progrès scientifique. Comprendre qu'au même moment le XIX^e^ siècle voit fleurir une culture de l'image qui s'affiche dans des formes particulièrement inédites permet de mieux saisir ces évolutions du regard, comme en témoignent l'apparition de genres figuratifs nouveaux comme la photographie ou le dessin de presse, qui bousculent la manière dont les contemporains se figurent le corps et révèlent un rapport conflictualisé au réel, qui n'est pas le même selon ses conditions matérielles de représentation. Enfin, les écrivain·e·s ont compris qu'outrer leurs représentations textuelles du corps humain pouvait servir leur stratégie d'autopromotion pour se distinguer du reste du champ littéraire. Tous ces éléments expliquent l'omniprésence de la question corporelle dans le discours social de la « Belle Époque » et l'importance qu'elle peut avoir aux yeux d'auteur·e·s qui entrent en littérature dans les années 1880.

148 ZOLA, Émile, « Comment elles poussent », *Le Figaro*, 21 février 1881.

PARTIE 2. COMPOSER ET RECOMPOSER LE CORPS : « AUDACE[S] CONTRÔLÉE[S] ET ESTHÉTISÉE[S][149] »

Nous venons de voir pourquoi l'écrivain des années 1880-1900 ne peut écarter l'écriture du corps de son travail de fiction. Il s'agit désormais de saisir la portée du travail sur les corps que Rachilde et Lorrain mettent en œuvre dans leurs récits. À l'évidence, le corps se dévoile de nouveau comme le support d'un discours conflictualisé au réel. Détourné de ses normes genrées de l'époque, corrigé par l'idéalisme pictural à l'heure où le roman d'art est un genre apprécié des écrivain·e·s ou « carnavalisé » pour qu'il puisse textuellement s'approcher au mieux d'une performance théâtralisée, le corps est un espace que l'auteur·e compose et recompose ses selon positions idéologiques et esthétiques. Les limites des conventions sociales de la « Belle Époque » sont dépassées, celles de la littérature aussi, pour prétendre livrer au lecteur un texte qui se rapprocherait le plus précisément d'une œuvre d'art picturale et en figurant des corps que la véritable anatomie humaine ne pourrait pas permettre. Autrement dit, aucune injonction normative ni devoir de vraisemblance ne semblent contraindre Rachilde et Lorrain dans leur·s écriture·s du corps.

I. Le corps à l'épreuve de ses injonctions normatives : « transgressions » de genre

Visiblement, la critique universitaire a toujours été attentive aux questions de genre dans le travail de Rachilde et Lorrain, ce qui est bel et bien la preuve de leur importance au sein de leurs espaces fictionnels. Effectivement, les textes sont tous traversés de manière plus ou moins évidente par une déconstruction, voire une reconfiguration, des catégories normatives de genre. Naturellement, ces « subversions » identitaires pour l'époque ont des répercussions radicales sur les mises en scène textuelles des corps.

Quelques mots sur le contexte : les années 1880-1900 sont marquées par une crise culturelle générale, qui s'accompagne d'une angoisse particulièrement soutenue des contemporains au regard du bouleversement réel ou soupçonné des normes de genre. En mai 1889, pour *Le Courrier français*, Émile Yvon écrivait un article au titre significatif, « La fin d'un sexe » :

149 ANGENOT, Marc, *Le cru et le faisandé : sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, p. 163.

> Abandonnant le côté grave et pratique de la question, je veux en terminant l'envisager au seul point de vue du roman, de la poésie […] je songe malgré moi aux belles amantes du temps passé : à Héloïse, si douce et si passionnée […]. Je revois en rêve l'amoureuse légende : Faust et Marguerite, Manon et Des Grieux, Paul et Virginie […].
>
> Mais pourquoi remuer les souvenirs du passé ? […] Aujourd'hui la reine c'est Nana, et le monde se découvre devant cette puissance sans esprit, sans talent, sans cœur, sans beauté.
>
> Vous avez lu les contes d'Hoffmann. Le fantastique conteur allemand connaît des docteurs savants aux fronts chauves, aux joues de parchemin, qui avec des mannequins font des femmes ; les contes d'Hoffmann sont démodés […] ; avec des femmes, ils font des mannequins, c'est-à-dire des êtres sans expression, sans esprit, dénués de sentiments, qui ne ne sont plus que des éventaires ambulants de formes appétissantes étalées pour exciter et assouvir les passions les plus grossières de l'homme, du mâle devrais-je dire, car la courtisane de nos jours n'est plus que la femelle de l'homme. […]
>
> Et comprenez-vous la femme sans amour ? Pas plus, n'est-ce pas, que vous ne comprenez le parfum sans fleurs, la rose sans parfum, la vie sans plaisirs, la terre sans le ciel !
>
> ..... Donc la femme n'existe plus[150] !

Au-delà de la formule particulièrement alarmiste qui clôt l'article, il est important de relever que l'argumentaire du journaliste s'articule en partie autour des nouveaux modèles de féminité introduits en littérature. Il regrette la disparition du schéma du couple hétérosexuel et exclusif traditionnel (« Faust et Marguerite, Manon[151] et Des Grieux, Paul et Virginie ») et la substitution de l'Héloïse de Rousseau à la Nana de Zola. Encore une fois, l'antinaturalisme propre aux années 1880 parcourt tous les discours. On voit bien de quelle manière les modèles de féminité romanesques structurent les imaginaires des catégories de genre de l'époque. Pour Yvon, les métamorphoses en littérature accompagnent celles du discours social. Comme le remarque Marc Angenot, « la "vraie" femme disparaît et cette évolution est l'intersigne d'une décadence générale[152]. » D'une certaine manière, une partie du champ littéraire met à mal « l'illusion d'un soi genré durable[153] » (Judith Butler). En tout cas, il faut croire que certain·e·s le craignent, comme en témoigne cet article. Bien sûr, il ne s'agit que d'une tendance qu'il ne faudrait pas surestimer, puisque la majorité des textes publiés à l'époque restent « convenus », c'est-à-dire que « la sémiologie genrée des personnages n'y déplace jamais les lignes qui, dans la *doxa* du temps, séparent le masculin du féminin[154]. » En

150 YVON, Émile, « La fin d'un sexe », *Le Courrier français*, 19 mai 1889, p. 9.
151 Prendre l'exemple de *Manon Lescaut* est surprenant. Rappelons qu'il s'agit de l'histoire d'une prostituée, constamment infidèle à son amant le chevalier des Grieux, par esprit de libertinage ou parce que la jeune femme a besoin d'argent. Certes, sa mort particulièrement tragique lui accorde le salut aux yeux du lecteur, ce qui n'en fait pas à proprement parler une sœur de Nana, mais la voir mentionner aux côtés de Marguerite et Virginie, imaginées comme des modèles d'innocence et de vertu par leurs auteurs, amuse.
152 ANGENOT, Marc, *1889. Un état du discours social*, « Chapitre 22. La "fin d'un sexe" : détraquées et émancipées », *Médias 19*, publications, mis à jour le 01/09/2013. Disponible en ligne sur le site de Médias 19 : <http://www.medias19.org/index.php?id=12301>.
153 BUTLER, Judith (trad. Cynthia Kraus), *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion* [*Gender Trouble. Feminism and the Politics of Subversion*, 1990], Paris, La Découverte, 2005, p. 265.
154 GOUGELMANN, Stéphane, « "En littérature, ils ont le sexe changeant." Jean Lorrain et l'émancipation des catégories de genre », *Romantisme*, vol. 179, n° 1, 2018, pp. 70-84.

revanche, on ne s'étonnera pas des « inversions » de genre chez Rachilde et Lorrain, dont la mouvance décadentiste à laquelle on les associe refuse de « marcher dans les pas de son époque, mais bien tout "à rebours", pour s'insurger contre […] les platitudes et les turpitudes, littéraires et autres, ambiantes […][155] », comme le remarque Verlaine.

Par exemple, la valorisation de la figure d'Antinoüs dans *Monsieur Vénus* érige un autre modèle de masculinité : celui de l'androgyne, particulièrement apprécié par les romantiques (pensons à *Mademoiselle de Maupin*) et qui reparaît à la fin du siècle dans ce contexte d'ordre social « troublé ». Dans un premier temps, l'androgynie traduit l'élection d'une beauté idéale, infléchie à un discours symbolique, qui célèbre son angélisme (en l'occurrence, les textes de Péladan sur « l'androgyne » participent à cette représentation idéalisée). Naturellement, c'est Jacques Silvert qui retient d'abord l'attention. Encore une fois, la première description du physique du jeune homme est particulièrement frappante :

> Il regardait, cet homme, comme implorent les chiens souffrants, avec une vague humidité sur les prunelles. Ces larmes d'animal poignent toujours d'une manière atroce. Sa bouche avait le ferme contour des bouches saines que la fumée, en les saturant de son parfum viril, n'a pas encore flétries. Par instant, ses dents s'y montraient si blanches à côté de ses lèvres si pourpres qu'on se demandait pourquoi ces gouttes de lait ne séchaient point entre ces deux tisons. Le menton, à fossette, d'une chair unie et enfantine, était adorable. Le cou avait un petit pli, le pli du nouveau-né qui engraisse. La main assez large, la voix boudeuse et les cheveux plantés drus étaient en lui les seuls indices révélateurs du sexe[156].

L'écart avec les stéréotypes conventionnels de virilité est posé. Jacques est visiblement prépubère, puisque toutes ses qualités physiques sont celles d'un enfant (« gouttes de lait », « chair unie et enfantine »), voire celle d'un « nouveau-né » ! Seules sa main, sa voix et sa coiffure révèlent son « sexe », ou son genre dirions-nous un peu plus correctement aujourd'hui. D'une certaine manière, dans la mesure où son corps n'a pas véritablement dépassé la puberté, il entretient une sorte d'indifférenciation genrée propre à l'androgyne. Au contraire, au premier chapitre de *Monsieur de Phocas*, quand Fréneuse vient livrer son journal à « l'éditeur », sa main n'est pas tout à fait celle d'un « homme » :

> Délicieusement pâle et transparente, *main de princesse et de courtisane*, ce jour-là, la main dégantée du duc de Fréneuse (car je me rappelais aussi son vrai nom maintenant), ce jour-là, la main dégantée du duc de Fréneuse planait avec d'infinies lenteurs au-dessus d'un tas de pierres dures, lapis-lazulis, sardoines, onyx et cornalines, piquées ça et là de topazines, d'améthystes et de rubacelles […][157].

155 VERLAINE, Paul, « Lettre au Décadent », *Le Décadent*, 1er janvier 1888, p. 2
156 RACHILDE, *Monsieur Vénus*, *op. cit*., p. 15.
157 LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, p. 51. Nous soulignons.

Pour Catherine Ouellet, la figure du dandy, dont le duc de Fréneuse est l'une des plus franches expressions, contribue « à préparer les revendications des minorités sexuelles qui s'intensifient dans les deux dernières décennies du siècle[158]. » Le goût des « décadents » pour le dévoiement donne lieu à une inversion des identités genrées et conduit des représentations de masculinités « contrariées », des « contretypes » de l'idéal masculin, qui servent le portrait de jeunes hommes « efféminés », voire « dévirilisés ». En 1845, d'Aurevilly, particulièrement apprécié par Lorrain, écrivait déjà, dans *Du dandysme et de George Brummell*, que le poète britannique appartenait à ces êtres de

> natures doubles et multiples, d'un sexe intellectuel indécis, où la grâce est plus grâce encore dans la force, et où la force se retrouve encore dans la grâce ; Androgynes de l'Histoire, non plus de la Fable, et dont Alcibiade fut le plus beau type chez la plus belle des nations[159].

D'une certaine manière, c'est bien la preuve que la « culture du dandy » s'est depuis longtemps nourrie d'un « jeu » sur le genre, dont l'ambiguïté « sexuelle » concourt à l'idéalité du personnage du dandy. D'ailleurs, dans toute une partie de l'un de ses autres romans, *Les Hors-Nature* (Mercure de France, 1897), Rachilde travaille la figure du dandy efféminé — un modèle qu'il faut aussi aller chercher chez le des Esseintes de Huysmans —, à travers le personnage de Paul-Éric de Fertzen, qui, au milieu du récit, après avoir pris goût au « travestissement », finit par se confondre avec une femme. Il devient

> un être singulièrement idéal […] ne se déguis[e] plus en femme et [a] l'air d'une femme déguisée […] exag[ère] les modes anglaises, se coupant les cheveux ras, pour dénuder surtout la nuque, gard[e] en la stuart blonde, les deux ondulations naturelles de ses cheveux, un diadème surnaturel où l'on [peut] deviner les naissantes protubérances du démoniaque, se transformant en celui-ci après avoir tellement été celle-là. Et tous les deux, les êtres charmeurs se mêl[ent] de plus en plus indissolublement dans un terrible hermaphrodisme[160].

En fait, comme l'atteste l'exemple de la « main de princesse et de courtisane » de Fréneuse, le corps est scruté pour trouver des indices qui témoigneraient de la vraie nature de son genre. Un

158 OUELLET, Catherine, « Androgynes de corps et d'esprit : un idéal fin de siècle », *Le jeune homme en France au XIX^e siècle : contours et mutations d'une figure*, *Cahier ReMix*, n° 6 (11/2016), Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain : <http://oic.uqam.ca/fr/remix/androgynes-de-corps-et-desprit-un-ideal-fin-de-siecle>.
159 AUREVILLY, Barbey (D'), *Du dandysme et de George Brummell*, Alphonse Lemerre, Paris, 1879, p. 94.
160 RACHILDE, *Les Hors-Nature. Mœurs contemporaines*, Mercure de France, Paris, 1897, p. 194.

seul détail permet la catégorisation, qui n'est jamais véritablement durable. Il peut aussi s'agir d'un attribut. Par exemple, le « flacon d'essence de rose » qui parfume Jacques peut être à la fois le signe de sa féminité ou de son homosexualité, puisque selon Sophie-Valentine Borloz, en littérature, le parfum participe à

> la sémiologie du personnage homosexuel, au point que l'historienne de la parfumerie Eugénie Briot le considère comme « l'instrument premier du jeu sur le genre[161] » dans le roman du XIX^e^ siècle[162].

En tout cas, homosexuel, Jacques ne l'est visiblement pas — en tout cas le récit ne jette jamais le soupçon sur son hétérosexualité —, puisque le travail de Rachilde sur l'identité de son personnage se situe bel et bien au niveau de son genre. On remarque davantage une déconstruction — ou plutôt une inversion — des rôles genrés traditionnels du couple hétérosexuel. Raoule a l'ascendant sur son mari et se masculinise peu à peu, tandis que le jeune homme poursuit sa féminisation. C'est de cette façon que Raoule se présente à ses noces :

> M^me^ Silvert portait une longue robe de damas blanc argenté et une sorte de pourpoint de cygne. Son voile avait été enlevé au moment du bal et l'on voyait la coiffure de fleurs d'oranger naturelles reposer en diadème sur des boucles pressées comme dans la chevelure d'un garçon ; sa physionomie hardie s'harmonisait admirablement avec ces boucles courtes, mais ne rappelait en rien la pudique épousée, prête à baisser les yeux sous ses tresses parfumées qu'allaient bientôt défaire les vives impatiences de l'époux.
>
> — Je vous assure, réitérait la duchesse, que Raoule a fait couper ses cheveux.
>
> — Une mode récente que j'adopte définitivement, chère duchesse, répondit Raoule, qui venait d'entendre et sortait de sa rêverie.
>
> De Raittolbe eut un applaudissement muet. Il frappa la paume de sa main du bout de ses ongles. Mme d'Armonville se mordit la lèvre pour ne pas rire. Cette pauvre Raoule, à force de se masculiniser, finirait par compromettre son mari[163] !

En se « masculinisant », Raoule trahit son genre et « compromet » son mari. Elle ne suit pas le « bon » modèle d'hétérosexualité. En fait, Raoule et Jacques projettent de « détruire » leurs catégories de genre :

> Ils riaient tous les deux, mais ils s'unissaient de plus en plus dans une pensée commune : la destruction de leur sexe.

161 BRIOT, Eugénie, *La Fabrique des Parfums : naissance d'une industrie de luxe*, Paris, Vendémiaire, 2015, p. 234.
162 BORLOZ, Sophie-Valentine, « Le parfum de l'inverti », *Littératures*, n° 81, 2019, mis en ligne le 19 octobre 2020. Disponible en ligne sur le site OpenEdition Journals : http://journals.openedition.org.ezpupv.biu-montpellier.fr/litteratures/2458.
163 RACHILDE, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, p. 194.

Il serait audacieux — voire carrément maladroit — de lire *Monsieur Vénus* comme un « proto-manifeste » de la transidentité ou de la non-binarité, dans la mesure où les « audaces » de genre (pour l'époque), mises en scène par l'auteure dans son récit, pourraient répondre, en partie, à son entreprise éditoriale et à une stratégie promotionnelle pour se distinguer dans le champ littéraire (nous l'avons vu), mais aussi puisque les positions idéologiques de Rachilde ne correspondent pas tout à fait à cette hypothèse. De la même manière, il ne sera pas question de projeter dans Jacques et Raoule, ou tout autre personnage du corpus, une « dysphorie de genre » soupçonnée, puisqu'aucun indice textuel ne pourrait confirmer cette approche, d'autant plus que l'expression est de plus en plus interrogée par une partie des militant·e·s trans[164]. Ce sont d'autres extraits du roman qui portent à croire que Rachilde a avant tout à l'esprit le projet de représenter deux amants androgynes lorsqu'elle écrit *Monsieur Vénus*. En effet, au moment d'une valse dansée par le couple, les deux amants semblent se confondre :

> De Raittolbe les regardait valser d'un œil rêveur. [Jacques] 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[165].

De nouveau, les qualités physiques de Jacques sont féminines (« son corps souple, aux ondulations féminines ») et les rapports de genre entre lui et Raoule ne sont pas « conventionnels ». Il ne « sout[ient] » pas sa partenaire, mais ne « form[e] avec elle qu'une taille, qu'un buste, qu'un être. » Cet extrait pourrait presque donner l'illusion d'une horizontalité des rapports de force de leur couple, très vite contrariée par la suite du récit. En tout cas, le corps de Raoule ne se distingue plus de celui de Jacques, ce qui donne à voir une sorte d'amas de « chairs » qui efface les identités (personnelles et de genre). De quel œil Rachilde voit cette « divinité de l'amour en deux personnes » ? Difficile de le savoir. Cela dit, la description de la « valse » est particulièrement peu esthétisée, le terme repoussant « chairs » est répété deux fois et, à terme, le couple forme un « monstre. » En fait, leur « danse » pourrait presque se confondre avec un coït (« fondus dans une

164 En effet, la terminologie « dysphorie de genre » est avant tout une expression définie par des institutions psychiatriques cismasculines (voir PRECIADO, Paul B. « Prénoms : Paul Beatriz, requête 34/2016 », *Un appartement sur* Uranus, Paris, Grasset, pp. 223-230, par exemple). Naturellement, ce paragraphe — comme tout le reste de cette sous-partie — n'échappe pas aux biais de son auteur, qui prend compte de son imperfection et des maladresses qui s'y trouvent très probablement. De la même manière, la bibliographie de ce travail à propos des questions de genre est sans doute beaucoup trop lacunaire.

165 RACHILDE, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, p. 177.

étreinte où les chairs […] se collaient »). L'auteure joue sans doute sur cette ambiguïté pour choquer davantage son lecteur. Comme le rappelle Frédéric Monneyron, il ne faut pas prendre l'androgyne pour un modèle asexué, étranger « aux choses de l'amour ». Au contraire, « c'est bien souvent leur sexualité — ou pour le moins leur sensualité — qui constitue le ressort […] des romans dans lesquels ils apparaissent. Leurs désirs ou les désirs qu'ils suscitent les entraînent vers des abîmes opposés à ceux auxquels leur perfection formelle ou leur pureté initiale semblaient les destiner[166]. » En ce sens, il ne faut pas voir — en tout cas chez les personnages androgynes de Rachilde —, l'idéal d'une humanité débarrassée de la sexualité, puisque la romancière utilise justement cet écart entre la nature « idéale » du corps de Jacques Silvert et la réalité des jeux sadiques auxquels Raoule le soumet pour susciter le malaise. Un autre indice de la « sexualisation » de Jacques se trouve dans la scène du bain, au chapitre III, dans laquelle le jeune homme est présenté nu, alors qu'on ne voit que très rarement, si ce n'est jamais, la nudité d'un homme, dans un roman du XIX^e^ siècle, rappelle Ouellet. Seule sa pilosité, presque « déplacée », venant rompre sa caractérisation féminine, rappelle son « sexe » et jette d'autant plus le trouble dans le portrait physique que l'auteure dresse de lui :

> Digne de la Vénus Callipyge, cette chute de reins […] se redressait, ferme, grasse, en deux contours adorables […] Les cuisses, un peu moins fortes que des cuisses de femme, possédaient pourtant une rondeur solide qui effaçait leur sexe. […] Entre la coupure de l'aisselle, et beaucoup plus bas que cette coupure, dépassaient quelques frisons d'or s'ébouriffant. Jacques Silvert disait vrai, il en avait partout. Il se serait trompé, par exemple, en jurant que cela seul témoignait de sa virilité[167].

Ce qu'on remarque, c'est que toute description physique d'androgyne fonctionne sur un modèle « en négatif », traversé par des séries d'oppositions paradoxalement complémentaires. Un peu comme Raoule et Jacques inversent leur genre et se confondent pendant leur danse, Maud White et son frère, que Fréneuse rencontre à l'occasion d'une soirée mondaine dans l'atelier d'Ethal, se « désexuent » quand l'un·e est à côté de l'autre, dans *Monsieur de Phocas* :

> Décor équivoque en vérité, mais plus équivoque compagnie que cette Maud White et son frère ; elle, souple, grasse et blanche, jaillie dans sa nudité laiteuse hors d'une graine de velours noir, les bras et les seins outrageusement offerts ; lui, comme corseté dans un habit à revers de moire et un gilet brochet de noir, tous deux d'un blond pâle, presque argenté, du blond des Infants d'Espagne dans les portraits de Vélasquez et d'une ressemblance aussi gênante pour l'homme que pour la femme, tant cette ressemblance de l'un et de l'autre les désexuait[168].

166 MONNEYRON, Frédéric, *L'androgyne décadent. Mythe, figure, fantasmes*, Uga, Grenoble, 1996, p. 17.
167 *Ibid*., pp. 46-47.
168 LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 141.

Outre le caractère particulièrement misogyne du portrait de Maud White (« nudité laiteuse », « les bras et les seins *outrageusement offerts* »), au terme de la description elle ne se distingue plus de son frère. Maud et Réginald White apparaissent alors comme un seul et même être asexué (donc androgyne), dont l'un est la répétition de l'autre. Remarquons aussi que la culture iconographique du narrateur (en l'occurrence, sa connaissance des peintures de Vélasquez) lui permet une fois encore de retrouver de la familiarité dans leur physique. Mais ce qui prouve d'autant plus que Maud White n'est pas une « vraie femme » à proprement parler, c'est le fait qu'elle ne livre pas son « corps » facilement aux hommes :

> La tête est lourde, me chuchotait tout bas Ethal, mais elle a une peau divine… et un corps !... mais rien à faire. Maud est chaste et répugne au contact de l'homme : une vocation ou un vice[169] ?...

De la même manière, l'aubergiste Marie, « plus *garçon* que *garce* » ne répond pas aux avances de Jean Maleux, sans doute pour mettre la patience du jeune homme à l'épreuve, mais aussi, une fois de plus parce qu'elle n'est pas tout à fait « femme » (puisque trop jeune et pas suffisamment féminine). Il est possible de se demander si, comme pour Maud White, ce n'est pas sa ressemblance physique avec « un garçon » qui provoque son caractère « antiféminin » (c'est-à-dire ne pas être à la disposition des hommes) et déçoit l'expérience amoureuse du narrateur :

> Nous demeurâmes silencieux, les mains dans les mains. Elle me regardait fixement, d'un regard de garçon effronté, — elle était vraiment plus *garçon* que *garce,* — [*sic*] mais elle acceptait le premier défi d'amour, parce que, depuis que son amie, la petite Tréguenec, de deux ans plus âgée qu'elle, avait fauté, elle grillait d'envie de résister à quelqu'un. Une drôle de petite idée d'enfant libre, ou vicieuse[170].

L'androgyne est désirable, le fait qu'il se refuse à ceux à qui il plaît alimente davantage le fantasme dont il est sujet, produit par l'écart entre son assignation de genre qui ne correspond pas tout à fait à ses qualités physiques et sa « performance de genre » (Butler). En fait, on voit bien que le corps androgyne est constamment le sujet d'un regard fétichisant auquel il est soumis malgré lui (il ne s'agit pas d'essayer d'écrire la réalité de son expérience). Il appelle au désir… Ou provoque, au contraire, le malaise. C'est notamment le cas dans *La Tour d'amour.* Une fois encore, la première description de Barnabas signale la nature profondément étrange du personnage, puisque le Maleux le confond avec une « vieille femme ». Ses qualités physiques sont peu flatteuses :

169 *Ibid*., p. 142.
170 RACHILDE, *La Tour d'amour*, *op. cit.*, p. 88.

> …Et voilà que je me relève. Je me trouve, maintenant, à quinze mètres au-dessus des vagues. Je vois une figure de vieille femme qui s'avance vers moi, une horrible figure femme aux paupières rouges. Qu'est-ce que c'est que cette vieille-là[171] ?

Le narrateur ne prend pas Barnabas pour une « vieille » seulement à cause du traumatisme provoqué sa chute, en réalité, cette analogie parcourt tout le récit. Si l'androgynie du vieil homme n'est pas célébrée ou idéalisée et ne provoque pas de désir au Maleux, c'est sans doute en raison de l'âge avancé de son supérieur et de son hétérosexualité qu'il défend tout au long du roman, mais peut-être aussi parce que le jeune homme, lui, n'arrive pas à définir distinctement le genre de Barnabas et refuse cette confusion, qui le dérange particulièrement :

> Il se coiffait soigneusement, rabattant ses oreilles de chien noir, ses oreilles de loup, sur ses oreilles humaines, il paraissait ainsi plus vieux et plus jeune, mêlant à sa figure nue de vieille soularde un air de coquette qui marche pour un bal, s'encapuchonnant d'une capeline très ridicule afin de ne pas gâcher l'édifice que lui a bâti le coiffeur. Ça me rappelait également une négresse d'Alger courant les rues malpropres avec un bandeau, parce qu'elle venait de se faire arracher les dents, et, chose étonnante, il me rappelait cette figure à cause de ses cheveux noirs sur ses joues blafardes, tandis qu'elle c'était un mouchoir bien blanc sur des joues noires. Je devenais maboul rien qu'à le contempler, ce maboul ! Il y avait sans doute quelque sortilège dans l'atmosphère de la salle basse[172].

Puisqu'il est à la fois homme et femme, animal et humain, jeune et vieux, « soularde » et « coquette » (la description est construite comme un jeu d'images en négatif), Barnabas échappe à toute catégorisation corporelle durable, le regard du narrateur échoue à cerner la véritable nature du vieux gardien de phare, ce qui provoque un véritable malaise chez lui. De cette manière, le corps androgyne (ou en tout cas le corps dont le genre est indécis) trouble celui qui l'observe. Par exemple, le bohémien du « Conte du bohémien » (*Sensations et souvenirs*) trouble l'hétérosexualité des hommes :

> À la troisième aurore la petite troupe atteignit Metz et le palais ducal.
>
> L'étrange musicien y vécut deux mois, muré dans un silence farouche, presque libre sous la surveillance de trois gardes, le regard morne, absent, déroutant toutes les conjectures et troublant les hommes et les femmes par une beauté quasiment divine.
>
> C'était un jeune et svelte garçon de dix-sept ans au plus, aux bras graciles et aux jambes musclées, imposant avec sa démarche souple et ses mouvements agiles, l'idée d'un fier et dangereux animal ; une longue chevelure blonde lui flottait sur les reins et comme un rictus retroussait par moments sa lèvre un

171 *Ibid*., p. 16.
172 *Ibid*., p. 100.

peu bestiale, mais l'abîme de ses yeux étonnait[173].

Une nouvelle fois, toutes les qualités propres à l'androgyne « désirable » interviennent dans la description du bohémien (beauté « quasiment divine », juvénilité, grâce, coiffure féminine), partagée entre qualités physiques masculines (« jambes musclées », « l'idée d'un fier et dangereux animal ») et féminines (« bras gracile », « démarche souple et mouvements agiles »). De la même manière, dans « Nuit de veille », le narrateur est terrifié par une présence fantomatique menaçante, dont il n'arrive pas à distinguer le genre, alors qu'il surveille sa mère malade à son chevet :

> Nous n'étions plus seuls dans la chambre. Quelqu'un était là, un inconnu dont je ne pouvais voir le visage et dont la présence m'avait cloué la voix dans le gosier. Homme ou femme, je n'en ai jamais rien su.

Il la compare très vite à une vieille femme…

> […] dans le clair-obscur de la chambre, je distinguais parfaitement ses deux mains qu'elle tendait à la flamme ; elle se détachaient en noir sur les braises du foyer et, dans la pose familière aux vieilles femmes accroupies devant leur feu, elle se tenait immobile et muette, comme dans l'attente […].

Avant de se convaincre, paradoxalement, qu'il s'agit assurément d'un femme :

> […] c'était une femme, mais une femme très grande, et, quand le feu se ravivait, je voyais très bien son petit chignon de cheveux gris tordus sur sa maigre nuque et je ne pouvais ni appeler ni crier tant mon épouvante allait grandissant, tant la conviction s'affirmait en moi que cette étrange présence ne pouvait être que malfaisante pour la malade que je gardais[174].

La « forme » peut-elle changer de « sexe » à son gré ou s'agit-il tout simplement d'une maladresse d'écriture ? Peu importe : l'androgynie n'est pas loin d'être une menace pour l'ordre social. On voit bien que les androgynes des œuvres du corpus perturbent constamment le récit. Dans *Monsieur Vénus* et *La Tour d'amour*, les choses ne rentrent dans l'ordre qu'après leur mort (celle de Barnabas) ou leur assassinat (celui de Jacques). Du reste, cet extrait de « Nuit de veille » nous fait voir les limites du regard de Lorrain sur les corps androgynes, dont il faut forcément identifier genre. Visiblement, il est impossible de sortir d'un regard « genré ». Enfin, l'exemple de Mary Barbe

173 LORRAIN, Jean, *Sensations et souvenirs*, *op. cit.*, p. 264.
174 *Ibid*., pp. 20-21.

révèle aussi le danger que peut représenter l'androgyne pour le reste du corps social. Si la jeune femme n'est jamais véritablement comparée à un homme, le lecteur apprend très tôt que ses parents eussent préféré un garçon :

> — Non !... rien… elle rêve !... Quel malheur que ce ne soit pas un garçon.
>
> Le colonel fit un geste de dépit. Oh ! c'était un vrai désespoir, cela… Un garçon, il l'aurait élevé à lui tout seul, d'une manière solide, la cravache à la main. Certes, il aimait tendrement sa petite fille… cependant[175]…

Cette culpabilité imposée à la petite Mary quant à son genre qu'on regrette, mais qu'elle n'a pourtant pas choisi, explique peut-être son refus, adulte, de se marier… Donc de devenir mère et de soumettre son corps à une logique reproductive. Au terme du récit, Mary est devenue une meurtrière assoiffée de sang, une figure ouvertement vampirique qui constitue un vrai « danger public » pour les Parisiens. Les « hommes efféminés » sont carrément les cibles privilégiées de la jeune femme :

> Celui-là, fardé discrètement comme une femme du monde qui imite une fille publique, laissant deviner des bracelets sous sa manchette masculine, s'affichait dans la compagnie de ces traînées de barrière, riant de leur rire soumis, grasseyant de leurs accents ridicules, marchant de leur démarche alanguie de chien dont on vient de casser les reins. Tout fier d'une beauté qui lui donnait le droit d'être lâche, il ne se défendait pas des injures voisines, ne relevait jamais une allusion, intéressant par sa recherche même de l'ignominie.
>
> […]
>
> Mary était gaie parce qu'elle se sentait un but. Quand ses terribles désirs de meurtre la reprendraient, sa conscience ne lui reprocherait rien, si le choisi se trouvait un de ceux-là !
>
> […] Ce serait une idéale volupté que lui fournirait l'agonie d'un de ces hommes, peu capables de se défendre d'une femme[176].

Encore une fois, l'auteure procède à un dévoiement. Mary, une jeune femme, prend l'*ascendant* sur de jeunes hommes « dévirilisés », à la « démarche alanguie de chien », dont la beauté leur donne « le droit d'être lâches ». Leur portrait n'est pas esthétisé cette fois non plus, ils sont ridicules. D'une certaine manière, les hommes ont tout à perdre dans cette inversion du rapport de force, puisqu'ils se trouvent désormais à la merci d'une femme « fatale », Mary Barbe. En ce sens, les positions « féministes » de Rachilde sont difficiles à identifier. Certes, cet extrait, en l'occurrence, participe d'une certaine manière à une homophobie grossièrement banalisée au moment où la romancière écrit (et qui l'est toujours, d'ailleurs). De la même manière, dans *Monsieur Vénus*, elle

175 RACHILDE, *La Marquise de Sade*, *op. cit.*, p. 28.
176 *Ibid*., p. 294.

ne propose pas un modèle d'hétérosexualité désirable, puisque Jacques, en se « féminisant », devient l'instrument de la très masculine Raoule, à laquelle il se soumet. Il reste que Rachilde signale la réalité d'un rapport de force dans lequel la masculinité prend toujours l'ascendant, peu importe le rôle de genre que chaque individu·e prend en charge. Il est un peu plus difficile de savoir si elle en prend le parti et défend la « masculinisation » des femmes.

On a eu tendance à voir dans le travail de Rachilde et Lorrain une annonce de la culture *queer*, porteuse d'un propos émancipateur réfléchi par l'auteur·e[177]. Pourtant, c'est plus tard, ou chez des auteur·es que le corpus écarte, que d'autres discours participent à une prise de recul, plus ouvertement politique et militante sur la question du genre. Ainsi Rachilde célèbre sa posture d'intellectuelle individualiste, fière de son talent et de sa volonté (ou plutôt de sa chance permise par son capital culturel et économique) qui lui ont offert un succès dans le domaine des lettres, majoritairement dominé par des hommes, alors qu'elle nie par ailleurs les réalités sociales qui empêchent ses contemporaines de connaître la même réussite. L'article « Questions brûlantes » (sur l'affaire Lord Alfred Douglas et la condamnation d'Oscar Wilde qui passionnent alors la France), publié en septembre 1896 dans *La Revue blanche*, et son célèbre pamphlet *Pourquoi je ne suis pas féministe* (sans doute pour s'écarter le plus possible de ce qu'elle devait percevoir comme une nouvelle tendance), écrit en 1928[178], illustrent à ce titre son « antiféminisme » ambigu, puisqu'elle défend dans la presse des positions qui ne sont pas aussi tranchées dans son travail de fiction. En tout cas, ces textes témoignent de son mépris affiché pour les professions de foi sociales. La démarche de Jean Lorrain est sensiblement la même. Dans ses romans, l'homosexualité est souvent représentée avec suffisamment de pudeur, ou plutôt d'ambiguïté, pour que sa force évocatrice résonne davantage, mais aussi et surtout pour refuser sa réalité sociale, sinon la cacher. La mise en scène de rapports homosexuels est un outil « décadent » et misogyne qui, au moyen de la célébration d'un amour idéal entre deux artistes, qui ne s'accomplit et n'est légitime que par l'esprit (autrement dit, s'il n'est pas consommé), permet à l'auteur·e d'afficher son mépris de la chair et de

177 C'est ce que les études universitaires sur les auteur·es du corpus s'autorisent à faire bien souvent. Ainsi Raoult avance : « Dans l'histoire littéraire de l'homosexualité, le mouvement décadent ouvre de nouvelles voies à l'écriture du corps, de la sexualité et du bizarre — autrement dit le "queer". Ainsi les œuvres de Rachilde donnent le la aux futures gender studies. » (RAOULT, Marie-Gersande, *Perversion et Subversion dans les romans de Rachilde et de Jean Lorrain (1884-1906) : une esthétique de la Décadence*, thèse de doctorat en littérature française sous la direction de Jacques Migozzi, Limoges, Université de Limoges, 2011, p. 499) De la même manière, l'article de Lisa Downing, « Notes on a proto-queer Rachilde : Decadence, deviance and (reverse) discourse in *La Marquise de Sade* » (dans *Sexualities*, 2012, n° 15 (1), pp. 16-27), révèle cette intuition de bonne foi que défend une partie de la critique littéraire… Elle est pourtant incorrecte, dans la mesure où c'est non seulement commettre un anachronisme au regard des luttes sociales de l'époque et de celles qui suivent — qui ne travaillent pas avec les textes rachildiens — et confondre le discours politique de la culture queer, si tant est qu'on puisse l'identifier clairement puisqu'il est traversé par différentes tendances, avec celui de l'auteure. C'est aussi surestimer l'héritage et la portée de l'œuvre de Rachilde au sein de l'histoire littéraire et de la culture des idées.

178 Ou encore son compte rendu de *Clo* de Simone Bodève (« Les Romans », *Mercure de France*, 1er décembre 1908) et de *La Flamme* de Paul Margueritte (« Les Romans », *Mercure de France*, 16 septembre 1909).

la femme, infléchi à la morale misogyne de l'époque… Puisque sa réalité charnelle, donc corporelle, est écartée. En ce sens, si l'on poursuit nos hypothèses développées dans notre première partie, on peut penser qu'il est avant tout question de procédés qui accordent à l'auteur·e un statut excentrique et anticonformiste au sein du champ littéraire et médiatique, et lui permettent de revendiquer sa marginalité, à rebours des normes et des conventions sociales bourgeoises de l'époque.

Enfin, ce qu'il faut comprendre à partir de ces remarques, c'est que la recomposition des corps genrés chez Rachilde et Lorrain n'a pas véritablement de prétentions politiques. Elle intéresse l'écrivain·e avant tout pour ses qualités esthétiques. L'androgyne fascine à la fois pour sa beauté idéale et angélique et parce qu'il bouscule nos *a priori* sur la binarité de genre. En fait, il est évident que les représentations du corps androgyne ou « désexué » dans le corpus ont des limites. Elles n'échappent pas au cadre du modèle hétéronormé de la société dans laquelle elles sont écrites, et reproduisent, en quelque sorte, une hétéronormativité dans laquelle le rôle de genre masculin prend toujours le dessus. Seulement, s'il est discutable de lire le corpus comme un témoignage « proto-*queer* » des années 1880-1900, il ne faut pas tomber dans le travers inverse et refuser à Lorrain — qui affichait ouvertement son homosexualité — et à Rachilde — soumise malgré elle à la domination masculine — toute prétention légitime à réfléchir sur le genre et la place que les corps « féminins » ou « masculins » tiennent dans une société patriarcale et homophobe. Leurs intuitions révèlent l'importance que prennent déjà, à l'aube du XX^e^ siècle, les questions de la sexualité, du genre et de sa hiérarchisation.

En tout cas, le travail de composition et de recomposition du corps humain dans le corpus entend se dévoiler comme une porte de sortie du réel. En effet, lorsque l'auteur·e le met à l'épreuve des injonctions de genre de la société de la III^e^ République, c'est pour révéler leurs limites, paradoxalement reproduites puisqu'il n'est pas question d'une littérature militante qui aurait pour objectif d'ouvrir des pistes de réflexions ouvertement politiques. Rachilde et Lorrain composent le corps dans le cadre d'un système qu'ils prétendent d'abord esthétique. Il s'agit avant tout d'écrire les corps les plus « hors du commun » possibles.

II. Récuser le réel, embellir les corps par l'idéalisme pictural

Ainsi pour échapper d'autant plus à la représentation du réel dans leur écriture du corps, les auteur·e·s du corpus travaillent à s'affranchir de l'esthétique réaliste. C'est en opérant un

déplacement du modèle réaliste au modèle pictural qu'ils trouvent la solution. Le XIX^e siècle voit naître — ou en tout cas fleurir — le roman d'art (qui marque par exemple une grande partie de la production de Péladan), qui se signale par sa prétention à la « picturalisation » de l'écriture et des formes romanesques. L'ambition picturale est alors au cœur de plusieurs projets littéraires, comme en témoignent les recueils de poèmes en prose *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand, sous-titré « Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Caillot » et les *Croquis parisiens* de Huysmans. Associé chez les Goncourt au réalisme, le picturalisme devient très tôt « le signe de reconnaissance d'une littérature qui *récuse le réel*[179]. » En fait, la question de la représentation du réel est centrale dans les disputes esthétiques des années 1850. D'abord étroitement liées chez les Goncourt, l'écriture artiste et la peinture du réel finissent pas se séparer, cette dissociation engageant le roman pictural dans une direction double : la novation, c'est-à-dire la quête de formes nouvelles pour échapper au carcan du modèle réaliste, et, à l'opposé, ce que Marie Melmoux François-Montaubin appelle « une sclérose, pour laquelle la référence picturale supporte un "idéalisme"[180] », un idéalisme bien entendu à rebours des vulgarités des esthétiques réalistes et naturalistes. C'est cette seconde voie que choisit Lorrain. Les choix référentiels de l'auteur permettent d'identifier son idéologie. En ce sens, les impressionnistes sont abandonnés puisque leurs principes esthétiques ne se sont pas suffisamment écartés du réel[181]. Lorrain leur préfère l'art de la Renaissance et de la pré-Renaissance remis au goût du jour par les préraphaélites anglais (qu'il appréciait particulièrement), puis les peintres symbolistes.

À plusieurs reprises dans *Monsieur de Phocas*, le duc de Fréneuse emploie des références iconographiques pour *saisir* le physique des passant·e·s qu'il croise ou des ami·e·s d'Ethal qu'il rencontre. Ainsi au chapitre « L'envoûtement », alors que le narrateur observe un rameur assis en face de lui, au moment d'une promenade en bateau :

179 MELMOUX-MONTAUBIN, *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle,* Paris, Klincksieck, 1999, p. 51. Nous soulignons.

180 *Ibid*., p. 57.

181 En vérité, Lorrain, qui de toute évidence ne pouvait ignorer les innovations menées par Seurat, par exemple, ni même les textes de Féneon, qui consacraient alors l'avènement de la « méthode néo-impressionniste » (« Les Impressionnistes en 1886 », *La Vogue*, décembre 1886), ne consacrera que très peu d'articles dans la presse aux peintres impressionnistes. Pourtant, c'est peu dire que sa production de critique d'art est riche ! Il n'écrit que deux articles sur Monet, en 1898 (« Pall-Mall Semaine », *Le Journal*, 7 juin 1898) et en 1900 (« Poussières de Paris. Féeries peintes », *Le Journal*, 10 décembre 1900) et un seul (très court) sur le groupe des Nabis, en 1892 (« Fleurs de rêve », *L'Écho de Paris*, 26 novembre 1892). La même année, dans un autre article pour *L'Écho de Paris*, il fait tenir à la comtesse Simonne d'Héfleurons, personnage fictif de mondaine que Lorrain met régulièrement en scène dans ses chroniques dialoguées, à propos des toiles qu'expose Antoine de La Rochefoucauld : « C'est encore plus compliqué que les Monet et les Signac. » (« Fleurs de Nice. Déplacement », *L'Écho de Paris*, 23 mars 1892) Cet amalgame entre les deux artistes est révélateur de la méconnaissance de Lorrain de leur travail. Certes, les toiles de Monet et Signet se caractérisent par une démarche construite sur le rôle de la couleur dans la restitution picturale de la sensation objective, mais elles sont toutefois profondément différentes sur le plan technique.

> Ces yeux de marinier, c'étaient aussi les yeux d'enfants de certains portraits de Bastien-Lepage, des yeux déjà rencontrés à Bâle dans les Holbein et les Albert Dürer. […]
>
> Les yeux de l'homme étaient redevenus bleus, du bleu vivace et frais des yeux de Willie et Daniah ; la barque avait traversé un pan d'ombre, et, dans la clarté verte des saules, le reflet des feuilles avait allumé le regard.
>
> Ce n'est pas la première fois que je canote en Seine, et je n'avais encore jamais rencontré la dolente émeraude endormie dans les yeux des statues de Pompéi, les liquides prunelles de l'Antinoüs[182].

En fait, la description se réduit d'abord à la seule mention d'un modèle pictural, le mode de lecture des corps de Fréneuse est intellectualisé, la « découverte » physique d'autrui passe par un imaginaire iconographique, puisque le rapport au réel du narrateur est constamment confus. Détourné de l'intrigue, le lecteur est contraint de s'intéresser aux formes, aux couleurs et à la matérialité de la langue (en l'occurrence, dans cet extrait, l'attention est portée sur le « bleu » des yeux du rameur et le « vert » des saules), mais encore faut-il qu'il partage l'imaginaire de l'auteur. La lecture devient de fait exigeante, le « jeu » mis en place par le romancier étant particulièrement élitiste. Dans *La Marquise de Sade*, Rachilde participe aussi à cet effort de picturalisation de la langue. La première description de la petite Mary Barbe en témoigne :

> Elle était jolie, mais un peu bizarre. Ses yeux clos étaient si rapprochés l'un de l'autre que la ligne des sourcils semblait se rejoindre comme un trait d'encre. Le front étroit avait une harmonieuse courbe, la bouche mince avançait légèrement la lèvre inférieure dans un rictus de dédain déjà trop accentué ; le nez, d'une arête droite, était fin du bout, aux ailes battantes. Les cheveux, d'un noir intense, avaient des reflets luisants et ils se collaient plats autour des joues. Tout le corps était merveilleux de forme, souple, maigre, sans les fossettes ridicules et bien portantes des bébés, les mains ouvertes se dessinaient dans un ovale exquis, le pouce était long, rejoignant la première phalange de l'index.
>
> Puis quand, saturée de vinaigre, elle releva les paupières, on vit briller des yeux bleus, des yeux de blonde qui surprenaient. Ils étaient doux, très vagues, très chercheurs pourtant ; ils la faisaient femme, malgré sa petitesse de gamine et ils rendaient nerveux ceux qui frôlaient sa peau d'une pâleur à peine rosée[183].

Encore une fois, la narration est attachée à rendre compte de la variété, parfois contradictoire, de la palette de couleurs du physique de l'enfant (« noir intense », « yeux bleus », « une pâleur à peine rosée »), mais la description est semblable aussi à l'exercice d'un croquis ou d'un dessin. En effet, « la *ligne* des sourcils sembl[e] se rejoindre comme un *trait d'encre* », le « front étroit » se distingue par « une harmonieuse *courbe* », « l'*arête* » du nez est droite et « les mains ouvertes se *dessin[ent]* dans un *ovale* exquis ». D'ailleurs, l'étrangeté du pouce de la jeune femme est déjà révélée, et annonce son échange avec son oncle à ce sujet. En fait, la description est semblable à un espace de symboles dans lequel l'identité du personnage se dévoile. La beauté de Mary est déjà précise,

182 LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, pp. 86-87.
183 RACHILDE, *La Marquise de Sade*, *op. cit.*, p. 16.

malgré son très jeune âge, elle est pareille à celle d'une adulte : l'enfant n'a pas les « fossettes ridicules et bien portantes » propres aux bébés, elle est déjà « femme ». Ses qualités corporelles attirantes (« merveilleu[se] de forme, souple, maigre ») participent au sentiment de malaise signalé au début de la description. Le portrait physique de Mary est trouble et difficile à saisir, comme l'est la nature de son caractère et de ses intentions.

Dans *La Tour d'amour*, les descriptions de Zuléma se distinguent aussi par leur sens de la polychromie, sans doute un peu « orientalisante » :

> Elle était maigre, mince de hanches, très amenuisée du bas de sa personne, se terminant en fuseau qui tourne. Ses cheveux, coupés courts sur le front, lui formaient une casquette de voyou ; elle était brune, de peau jaune et grise comme celle d'un citron très mur, avec des yeux allumés de chat sauvage, des yeux de toutes les couleurs, comme ceux des chats[184].

Ou encore :

> Sa tête fit un plongeon d'abord sous l'eau bleue, puis sous l'herbe verte ; enfin elle apparut, ses cheveux courts collés en casquette de soie dans du sable jaune couleur de farine de maïs, où elle se sécha et éternua, murmurant :
>
> — Tiens ! Comme les chats !
>
> Elle demeura là, étendue, les paupières battantes, un peu dégrisée tout de même, très heureuse[185].

On remarque l'attention portée, encore une fois, sur les formes de la silhouette de la jeune femme, avec une analogie féline particulièrement appréciée par Rachilde[186], mais surtout la saturation d'adjectifs qualificatifs épithètes (« l'eau bleue », « l'herbe verte », le « sable jaune »), comme si le lecteur aurait pu se figurer par réflexe que l'eau n'est pas bleue et que l'herbe n'est pas verte… L'objectif est bel et bien de représenter une « explosion » de couleurs, difficile à représenter, puisque le genre romanesque présente des limites (l'impasse de la formule très vague « des yeux de toutes les couleurs » en témoigne) par rapport à la peinture, puisque le texte littéraire ne peut que suggérer ce qu'il veut faire voir au lecteur, tandis qu'au moyen d'innovations techniques, le peintre peut sans cesse réinventer la visualité de son œuvre. Mais le référent pictural permet précisément à l'auteur·e de situer son texte dans la continuité d'une œuvre d'art (antérieure ou non). Ainsi le statut de son travail se négocie déjà avant sa parution et l'écrivain·e procède à un premier commentaire

184 RACHILDE, *La Tour d'amour*, *op. cit.*, p. 36.
185 *Ibid*., p. 38-39.
186 Dans *L'Animale* (Mercure de France, 1893), Laure Lordès se transfigure peu à peu en félin au fil du récit, à l'image de son chat, Lion.

sur son texte, comme s'il était un critique d'art spectateur d'une toile.

Cependant, les modèles peuvent aussi être sculpturaux. Décrire un corps à la manière d'une sculpture permet d'insister sur le relief et justement sur la matérialité (donc la corporalité) du personnage que la description prend pour objet, ce dont ne peuvent pas profiter Rachilde et Lorrain avec le modèle pictural. Les références de Fréneuse aux yeux de l'Antinoüs du Louvre (sans doute l'*Antinoüs Mondragone*, du II[e] siècle de notre ère), qui l'obsède depuis le début du récit, traversent tout son journal et prennent constamment l'ascendant dans les descriptions qu'il fait des physiques qui le frappent[187]. Fréneuse, qui ne trouve « vraiment beaux que les visages des statues[188] » est pris au piège de son goût pour l'art, puisqu'il n'arrive pas à corriger la laideur de la « vie moderne » qui l'effraie tant, mais l'entraîne à terme vers d'autres terreurs obsessionnelles. D'ailleurs, Raoule de Vénérande possède chez elle le « buste d'un Antinoüs couronné de pampres, ayant des yeux d'émail luisants de désirs[189]. » Jacques Silvert n'est jamais comparé de manière explicite à l'Antinoüs, mais le buste est évoqué à plusieurs reprises dans le récit, quand il est fait mention du jeune homme :

> — Raoule, dit le baron de Raittolbe avec effusion, je suis persuadé, certainement, que vous êtes folle. Mais j'espère vous guérir. Racontez-moi le reste, et apprenez-moi comment, sans imiter Sapho, vous êtes amoureux d'une jolie fille quelconque ?
>
> Le visage pâle de Raoule s'enflamma.
>
> — Je suis amoureux d'un homme et non pas d'une femme ! répliqua-t-elle, tandis que ses yeux assombris se détournaient des yeux brillants de l'Antinoüs[190].

La référence à l'Antinoüs intervient lorsque l'hétérosexualité de Raoule est compromise par la remarque de Raittolbe, mais si d'abord elle assure son goût pour les hommes, puisqu'Antinoüs est avant tout une figure masculine, elle le rend en réalité d'autant plus ambigu, dans la mesure où il s'agit en réalité d'une masculinité androgyne, le favori de l'empereur Hadrien étant du reste notoirement homosexuel. Les « yeux brillants de l'Antinoüs » rappellent donc, en quelque sorte, par association d'idées, ceux de Jacques. Plus tard, la transformation de Jacques en « idole sculpturale » sera d'autant plus explicite :

> Les lueurs de la veilleuse glissaient sur les épaules rondes du dormeur et allaient, dans une coulée

187 À Venise, dans le regard d'une malade de l'*Ospedale*, il croit « voir resplendir l'expression d'infinie lassitude et d'extase enivrée des yeux d'Antinoüs et de l'ancien pastel ! », dans LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 135.
188 *Ibid*., p. 61.
189 RACHILDE, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, p. 76.
190 *Ibid*., p. 82.

caressante, jusqu'à l'extrémité de ses pieds.

Il était retombé nu, brisé de fatigue sur la courtine chiffonnée dont le satin bleu rendait plus éblouissant son épiderme de roux. Sa tête s'enfouissait dans son bras replié, si blanc qu'il en avait des teintes de nacre. Au creux des reins, une ombre d'or faisait ressortir resplendissante la souplesse de la croupe, et l'une de ses jambes, un peu écartée de l'autre, avait une crispation comme en ressentent les femmes nerveuses, après une surexcitation trop prolongée de leurs sens. À ses poignets deux cercles d'or, constellés de brillants, mettaient des éclairs sous les draperies azurées qui s'abaissaient sur lui, et un flacon d'essence de rose, gisant dans un trou de l'oreiller, répandait une odeur capiteuse comme toutes les amours de l'Orient.

Le baron de Raittolbe, debout devant cette couche en désordre, eut une étrange hallucination. […]

— Mille millions de tonnerres, grommela-t-il, si ce n'est pas Éros lui-même, je consens à le voir décorer pour utilité publique.

Et, en amateur qu'une révision militaire a quelquefois intéressé, il suivait des yeux les lignes sculpturales de ces chairs épandant de chaudes émanations de volupté[191].

Il est possible de signaler deux temps dans cette description. D'abord, un imaginaire orientaliste tout à fait stéréotypé pilote la représentation de Jacques allongé sur sa couche, semblable à n'importe quelle odalisque peinte du XIX^e^ siècle. La narration accentue le caractère érotique de l'extrait (« Il était retombé nu, brisé de fatigue […] ses jambes, un peu écartée de l'autre, avait une crispation comme en ressentent les femmes nerveuses, après surexcitation trop prolongée de leurs sens »), le luxe du textile et de ses bijoux (« la courtine chiffonnée dont le satin bleu rendait plus éblouissant son épiderme roux », « une ombre d'or faisait ressortir resplendissante la souplesse de la croupe », « À ses poignets deux cercles d'or ») et les odeurs exotiques qu'il dégage (« un flacon d'essence rose […] répandait une odeur capiteuse comme toutes les amours de l'Orient. »). Ensuite, Jacques est comparé sans détour à Éros, et de Raittolbe est particulièrement attentif aux « lignes sculpturales de ces chairs épandant de chaudes émanations de volupté. » Le jeune homme est pris pour un objet de collection, une statue capable d'être exposée dans un musée[192]. Plus tôt, sa peau présente des « teintes de nacre. » D'ailleurs, juste après, quand de Raittolbe essaie d'arracher à Jacques la promesse qu'il n'épousera pas Raoule, l'ex-officier des hussards qui lui prend le bras remarque :

Il s'empara du bras de Jacques. Celui-ci eut un rapide mouvement de recul et sa manche flottante s'écartant, de Raittolbe sentit la chair nacrée sous ses doigts[193].

Ces références à la « chair nacrée » de Jacques interviennent à un moment du récit où l'emprise de

191 *Ibid*., pp. 129-130.
192 Nous y reviendrons.
193 RACHILDE, *Monsieur Vénus*, *op. cit*., p. 135.

Raoule sur le jeune homme est assurée et qu'aucun retour n'est possible. C'est d'ailleurs sous l'égide du buste d'Antinoüs et de différents tableaux qu'elle dispose dans son atelier, que Jacques apprend le goût de la beauté ; les œuvres d'art déteignent sur lui, comme par « acculturation ». En fait, Catherine Ouellet remarque :

> Dans *Monsieur Vénus*, comme dans *Monsieur de Phocas*, l'éducation des jeunes hommes participe d'un culte artistique ; la beauté, en effet, se trouve avant tout dans l'art, mais pas tant dans les représentations de guerriers ou d'athlètes grecs que dans celles des androgynes ou d'Hermaphrodite[194].

L'art propose un idéal de beauté qu'il est possible d'atteindre au contact d'œuvres picturales et sculpturales. En 1996, George L. Mosse, dans *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, remarquait que l'idéal de masculinité de l'Europe du XIX^e^ siècle est fortement influencé par le canon esthétique établi au siècle précédent, notamment marqué par la redécouverte de la statuaire grecque (donc d'êtres idéaux) :

> The abstract ideal of human beauty was based upon a newly-found consciousness of the beauty of Greek sculpture, which could be seen in famous collectionsand, more important, was made available through descriptions and engravings[195].

D'autres références picturales — cette fois-ci un peu plus précises et référencées — parcourent également le récit de *Monsieur Vénus*. Encore une fois, elles servent la description du physique de Jacques :

> De Raittolbe, abasourdi par l'aplomb subit de ce dépravé de bas étage, s'avouait pourtant que cela le raccommodait presque avec lui. Des femmes se rapprochèrent de Jacques, la duchesse d'Armonville, contemplant les traits merveilleux de ce roux que la blancheur sidérale de l'illumination rendait blond comme une Vénus du Titien, décida les hésitantes par une exclamation garçonnière qui lui allait à ravir, car elle avait les cheveux courts et frisés[196].

En l'occurrence, l'analogie à « une Vénus du Titien » permet d'inscrire la beauté du jeune homme dans la continuité d'un imaginaire pictural classique et la rend tout à fait légitime au titre d'œuvre d'art. Les qualités physiques de Jacques sont celles d'un autre temps, mais aussi celles d'un autre

194 OUELLET, Catherine, *op. cit*.
195 MOOSE, George L., *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, Oxford University Press, New York Oxford, 1996, p. 28.
196 RACHILDE, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, pp. 174-175.

« genre » que le sien (encore une fois), puisqu'elles sont associées à la déesse romaine de la beauté féminine. On pourrait également mentionner cette description de Mary Barbe, dans *La Marquise de Sade* :

> Mary, ravissante en ses printemps de neige, réellement vierge, était une coupe pleine du plus grisant breuvage. Elle n'eut avec lui [le baron] ni les pudeurs des jeunes filles, ni les goûts des prostituées, mais une nonchalance indifférente, tolérant beaucoup, jointe à la beauté d'une statue grecque[197].

Le motif est récurrent dans le corpus. Ce que l'on voit avec ces différentes analogies picturales et sculpturales, dont le modèle est toujours celui d'artistes ou d'œuvres d'art qu'on peut associer à un temps ou un univers étrangers au cadre des récits de Rachilde et Lorrain — et même étrangers au cadre du réel —, c'est que les auteur·e·s du corpus envisagent une sortie de l'esthétique réaliste, c'est-à-dire échapper de nouveau à la réalité sociale de leur époque. Enfin, défendre un substrat intellectuel à l'œuvre d'art permet leur de manifester leur opposition idéaliste au naturalisme dominant.

Mais en plus de mettre en œuvre un cadre descriptif iconographique et scriptural qui a pour fonction de sortir le texte de sa simple littérarité pour lui faire atteindre la visualité la plus parfaite, le récit tend parfois à se confondre avec le genre du « roman critique », dont l'essor doit aux progrès de l'activité critique, dont Diderot a ouvert la voie, précisée ensuite par Baudelaire (voir, par exemple, leurs comptes rendus des *Salons*). Lorrain s'est prêté très tôt à l'exercice de la chronique d'art, ce que la critique littéraire a eu tendance à oublier, prêtant parfois une autonomie de sens aux passages de *Monsieur de Phocas* qui dépendent d'œuvres picturales étrangères au roman et se laissent envahir par le propos critique. Pour Melmoux-Montaubin, « l'inscription de la critique dans le roman est synonyme de modernité[198]. » Autrement dit, si le choix des modèles picturaux qui servent les descriptions physiques des personnages dans le roman traduit une position idéologique, le choix du modèle générique aussi. La comparaison des yeux du canotier de la Seine, qu'observe Fréneuse, à « des yeux déjà rencontrés à Bâle dans les Holbein et les Albert Dürer » n'est pas banale, puisqu'elle peut évoquer trois contes de la section « Bâle » de *Sensations et souvenirs*, « Un Holbein », « Un primitif allemand » et « Un Manuel Deutsch ». « Trois contes », ou pas tout à fait puisqu'il s'agit avant tout de trois articles parus dans *L'Écho de Paris*, le 20 octobre, le 10 novembre et le 5 décembre 1893, dans lesquels Lorrain rend compte des toiles des maîtres allemands de la Renaissance qu'il a pu observer dans les musées bâlois. Les trois chroniques sont

197 RACHILDE, *La Marquise de Sade*, *op. cit.*, p. 219.
198 MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, *op. cit.*, p. 73.

les dernières du « chapitre » « Bâle », qui lui-même clôt le recueil… En ce sens, si l'on envisage *Sensations et souvenirs* comme la synthèse des différents genres littéraires pratiqués par Lorrain pendant sa carrière, c'est-à-dire le conte fantastique (« L'âme des ruines », « Le mauvais gîte », « La main gantée », *etc*), le récit mondain (« Chez Artonia », « Propos de vernissage ») et la chronique d'art, on voit que celle-ci est placée en surplomb du reste du recueil — puisqu'elle le conclut — et se distingue par son « actualité », dans la mesure où la section « Bâle » succède aux autres, « Enfance », « Jeunesse » et « Souvenirs ». La pénétration de ses articles dans le recueil peut donc s'entendre comme une entreprise promotionnelle de son travail de journaliste. De la même manière, « Un étrange Jongleur » (sur Odilon Redon) est d'abord paru en avril 1884 dans *L'Écho de Paris*, tandis que la troisième partie du recueil, « Les artistes mystérieux », reprend trois autres articles publiés eux aussi dans le même périodique en 1893, « Trois têtes » le 5 mai, « Venezzia Bella » le 2 juin et « La Dame en vert », le 30 juin. Dans ceux-ci, Lorrain dévoile déjà son obsession pour les yeux des toiles de Jeanne Jacquemin, Gustave Moreau et Antonio de La Gandara. Par exemple, à propos de *La Dame en vert* de La Gandara, Lorrain remarque :

> Oh ! la Dame en vert [*sic*] ! Dans quel conte d'Edgar Poe avais-je déjà rencontré cette jolie tête expressive et si pâle sous l'or soyeux de ses cheveux ? Et ces beaux yeux douloureux d'un bleu transparent et humide, ces yeux d'eau ces deux larges prunelles égarées, comme plaintives dans la supplication d'un éternel adieux[199] ?

Sous l'effet de « trois pastels de madame Jeanne Jacquemin », il est aussi pris d'une « délicieuse et lassante rêverie », qui vire à une « espèce d'hallucination », avant de remarquer :

> Tout cela pour avoir vu le regard de trois têtes[200].

Ces extraits, en plus d'annoncer l'idée fixe de Lorrain pour le regard, signalent aussi son besoin de distinguer constamment un référent ou un modèle antérieur au visage qu'il observe et qui lui est paradoxalement étranger (« Dans quel conte d'Edgar Poe avais-je déjà rencontré cette jolie tête expressive et si pâle sous l'or soyeux de ses cheveux ? »), puis les crises de « folie » que lui provoque le contact trop fort aux œuvres d'art.

De la même manière, l'influence de l'exercice journalistique auquel s'est essayé Lorrain en tant que critique d'art à partir de la fin des années 1880 n'est pas à écarter non plus de notre analyse

199 LORRAIN, Jean, *Sensations et souvenirs*, *op. cit.*, p. 72-73.
200 *Ibid*., p. 89.

de *Monsieur de Phocas*. Son travail de journaliste et sa production de romancier ont partie liée. Lorrain reprend le modèle des « Pall-Mall Semaine » (qu'il publie dans *Le Journal* et *L'Écho de Paris* à partir de mai 1894) pour structurer son récit et y mettre en œuvre une esthétique du reportage, ce que Marie-Ève Thérenty a précisément remarqué à propos des articles de Lorrain : « à travers les "Pall Mall", le lecteur suit au jour le jour Jean Lorrain dans ses pérégrinations mondaines et marginales à travers la ville[201]. » Ainsi chaque chapitre du roman est subdivisé en entrées datées, qui n'ont pas forcément de liens avec les précédentes. En ce sens, certains « Pall-Mall Semaine » annoncent des péripéties du duc de Fréneuse. En février 1900, Lorrain écrit dans *Le Journal* :

> *Lundi 5 février.* — […] Besoin de rêver, de m'arracher à la tristesse et à l'ennui de la réalité. Du rêve, de la féerie : je retourne 14, rue de La Rochefoucauld[202].
>
> Avec Gustave Moreau, je suis sûr de pouvoir m'isoler dans du fabuleux et du grandiose. Une des preuves incontestables du génie du peintre, c'est l'obsession enracinée chez lui, la hantise presque occulte de certains types et de certaines figures […][203].

Forcément, l'expérience personnelle de Lorrain nourrit son récit, puisque dans le chapitre « Le Piège », publié le 4 juillet de la même année dans *Le Journal*, Fréneuse sur les conseils d'Ethal et de Welcôme, se rend aussi au 14, rue de La Rochefoucauld :

> *Paris, 30 avril.* — […]
>
> Ethal ne m'avait pas trompé. C'étaient bien les yeux de mon rêve, les yeux de mon obsession, les yeux d'angoisse et d'épouvante dont il m'avait prédit la rencontre, regards plus beaux que tous les regards d'amour, parce que, devenus décisifs, surnaturels et, enfin, eux-mêmes dans l'affre de la dernière minute à vivre. Et sa théorie m'apparaissait enfin justifiée par le talent et le génie du peintre. Je comprenais enfin la beauté du meurtre, le fard suprême de l'épouvante, l'ineffable empire des yeux qui vont mourir[204].

L'attention du visiteur du 14, rue de La Rochefoucauld se déplace des « figures » (« Pall-Mall Semaine ») aux « yeux » (*Monsieur de Phocas*) des peintures de Moreau. L'obsessionnalité de Moreau (« c'est l'obsession enracinée chez lui ») est partagée par Fréneuse (c'est le regard qui l'obsède), elle était même antérieure à la visite du musée, mais ce sont les toiles du peintre qui la révèlent, puis déclenchent une autre obsession, beaucoup plus morbide. Au chapitre suivant, « Tu n'iras pas plus loin », qui précède à une section près l'avant-dernier, « Le meurtre », Fréneuse est

201 THÉRENTY, Marie-Ève, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 193.
202 L'atelier particulier de Moreau situé dans le 9^e arrondissement de Paris, qu'il lègue à l'État dans son testament, et devient un musée après sa mort.
203 LORRAIN, « Pall-Mall Semaine », *Le Journal*, 12 février 1900.
204 LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, pp. 251-255.

prêt à tuer une prostituée, avant qu'un souteneur ne l'en empêche :

> *Avril 1899*. — Et pour l'obsession de ces yeux, j'ai failli tuer cette fille. Oui, j'en suis là, je vais m'enivrer, m'hypnotiser de beauté devant l'œuvre d'un Gustave Moreau et je rapporte une âme d'assassin, quelle ignominie !

Bien sûr, la tentative d'assassinat de la jeune fille annonce celle d'Ethal et se trouve en quelque sorte contenue dans les peintures de Gustave Moreau. Mais plus important encore, le rapport de Fréneuse au corps est profondément troublé :

> Alors je vis rouge. La pensée que cette petite rouleuse se refusait à moi, moi, le duc de Fréneuse, l'ex-amant des Willie et des Izé Kranile, dont les caprices sont cotés et implorés chez tous les trafiquants de chair de Londres et de Paris, cette pensée m'exaspéra. Les prunelles violettes, devenues immenses, me fascinèrent et m'entraînèrent à la fois. Une chaleur de four m'affolait, suffocante ; j'étranglais de rage et de désir. Ce fut un besoin de saisir ce corps frissonnant et craintif, de forcer son recul, de le broyer et de le pétrir… Et mes deux mains, saisissant la gamine à la gorge, l'étendirent tout de son long sur le lit ; de toutes mes forces je pesais sur elle, lèvre à lèvre et les yeux attachés sur ses yeux[205].

On peut voir — il faut voir — dans cet extrait une expression de la misogynie radicale du narrateur, visiblement très frustré que le corps de la prostituée ne soit pas tout à fait à sa disposition, s'enorgueillissant de ses précédentes conquêtes qui devraient lui permettre toutes les faveurs, et participant de fait à la culture du viol. Cela dit, Fréneuse explique son « passage à l'acte » par le contact de son regard avec les « prunelles violettes » de l'adolescente, qui « [l]'entraînèrent » au meurtre.

Ainsi le jeu avec la référence picturale et l'ampleur de l'argument critique ne conduisent pas à l'abandon explicite du roman, mais simplement à en bousculer les formes. Les modèles picturaux, sculpturaux, et les transferts de genre du journal à la littérature redéfinissent la forme romanesque qui ne fonctionne plus en autonomie, mais au contraire emprunte ses effets à des formes d'art qui lui sont étrangères et se veut la synthèse des différents modèles qu'elle imite. En ce sens, la recomposition des corps accompagne la « recomposition » du roman.

Pour finir, le développement consacré aux œuvres de Moreau dans *Monsieur de Phocas* peut aussi se lire comme une mise à distance du pacte romanesque, d'abord parce que le texte s'inscrit dans un cadre étranger à la fiction, puisqu'il s'agit d'un texte critique au sujet d'une toile réelle, ensuite parce qu'il est question d'une réécriture du chapitre V d'*À rebours*. Par exemple,

205 *Ibid*., p. 259.

> Ici, elle était vraiment fille ; elle obéissait à son tempérament de femme ardente et cruelle ; elle vivait, plus raffinée et plus sauvage, plus exécrable et plus exquise ; elle réveillait plus énergiquement les sens en léthargie de l'homme, ensorcelait, domptait plus sûrement ses volontés, avec son charme de grande fleur vénérienne, poussée dans des couches sacrilèges, élevée dans des serres impies[206].

devient (toujours à propos de *L'Apparition*, 1876)

> C'est extasiantes et extasiées qu'il fait toujours surgir ses princesses dans leur nudité cuirassée d'orfèvrerie ; léthargiques et comme offertes dans un demi-ensommeillement, presque spectrales tant elles sont lointaines, elles ne réveillent que plus énergiquement les sens, ne domptent que plus sûrement la volonté avec leurs charmes de grandes fleurs passives et vénériennes, poussées dans des siècles sacrilèges et jusqu'à nous épanouies par l'occulte pouvoir des damnables souvenirs [207]!

La référence à Moreau plaît à Lorrain, car c'est un peintre qui bouleverse les limites du genre pictural[208] et parce qu'elle lui permet de placer Huysmans en toile de fond du roman, pour s'inscrire évidemment dans sa continuité. Du reste, l'intertextualité du roman n'étant pas suffisamment compliquée, précisons que ce passage du journal de Fréneuse est encore extrait d'un article, publié en novembre 1888, dans *L'Événement*[209].

Il s'agit en tout cas, qu'il soit question d'un récit organisé autour d'une référence picturale, ou d'un roman qui rivalise avec le discours critique, d'évacuer le réel de la représentation des corps, puisque les auteur·e·s ne prennent pour modèle la réalité. Leurs descriptions ne sont plus le fruit de leurs observations « sur le terrain », mais s'inspirent d'un travail antérieur à celui de l'écrivain·e, autrement dit d'un rapport au réel déjà « subjectivisé ». On substitue à la représentation mimétique du réel un goût pour l'idéalisme pictural, très intellectualisé chez Lorrain du fait de sa carrière de chroniqueur d'art pendant de longues années, peut-être moins chez Rachilde, qui écarte presque toujours des références exactes, de ses descriptions. À l'inverse, le référent journalistique n'opère

206 HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Georges Crès, 1922, p. 75.
207 LORRAIN, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, pp. 250-251.
208 Lorrain se souvient sans doute de cet autre passage d'*À rebours*, qui place d'ailleurs Moreau dans le sillage de Baudelaire : « Il y avait dans ses œuvres désespérées et érudites un enchantement singulier, une incantation vous remuant jusqu'au fond des entrailles, comme celle de certains poèmes de Baudelaire, et l'on demeurait ébahi, songeur, déconcerté, par cet art qui franchissait les limites de la peinture, empruntait à l'art d'écrire ses plus subtiles évocations, à l'art du Limosin ses plus merveilleux éclats, à l'art du lapidaire et du graveur ses finesses les plus exquises. », dans HUYSMANS, Joris-Karl, *op. cit.*, p. 77.
209 Les différences sont subtiles : « C'est, extasiantes et extasiées, qu'il fait toujours surgir ses princesses de rêve dans leur nudité cuirassée d'orfèvrerie, léthargiques et comme offertes dans un demi-ensommeillement, et néanmoins si lointaines, elles n'en réveillent que plus énergiquement les sens, n'en domptent et n'en ensorcèlent que plus sûrement la volonté avec leur charme de grandes fleurs passives et vénériennes, poussées dans des siècles sacrilèges et jusqu'à nous écloses par l'occulte pouvoir des damnables incantations. », dans LORRAIN, Jean, « Chronique de Paris. Un maître sorcier », *L'Événement*, 29 novembre 1888.

pas tout à fait une sortie du réel, mais elle permet à l'auteur·e de prétendre que son texte — donc sa subjectivité — en est le reflet honnête. Il est toujours question d'une substitution de réalité à une autre. D'une certaine manière, Rachilde et Lorrain travaillent constamment à brouiller les frontières entre réalité et fiction. En tout cas, la reproduction exacte du réel ennuie l'auteur·e ; c'est pourquoi Rachilde refuse le modèle photographique, inutile, selon elle, à la « réalisation de la Beauté[210] ». Paradoxalement, le réel subsiste, sous la forme de textes critiques, il s'agit d'un autre type de « réalité », étrangère au cadre de la fiction, ce que Melmoux-Montaubin appelle « une manifestation particulière du réalisme[211]. » Ainsi il est facile de comprendre pourquoi les promoteurs du roman critique — comme Huysmans par exemple — ont été, pour la plupart, transfuges du réalisme… Réalistes et esthètes obéissent à la même démarche. La critique ajoute :

> L'illusion romanesque est dénoncée, le romancier place son lecteur dans une situation instable, bien éloignée du confort qu'offraient les fictions. En le projetant ici ou là dans le réel, il lui impose de prendre parti, sans lui en accorder véritablement les moyens, puisque ce réel demeure soumis à son bon vouloir, toujours suspendu à un possible retour au projet fictionnel[212].

Dès lors, on voit en quoi l'intrusion du discours critique, des modèles picturaux et sculpturaux permettent à l'auteur·e de se situer facilement dans une mouvance esthétique ou de prendre position dans le champ littéraire. Quand Lorrain prend Moreau pour modèle, c'est pour défendre des choix esthétiques à rebours de ceux du réalisme et du naturalisme, puis pou associer sa figure d'artiste à la sienne. Cette proximité entre texte et œuvre d'art, texte et discours critique, transgresse et interroge les schémas romanesques traditionnels, elle tend à un renouvellement du genre du roman et se révèle comme un témoignage de l'hégémonie difficile à négocier entre les affirmations de l'époque sans cesse réitérées à propos la crise du roman et les nouvelles voies de l'art pictural qui commencent à s'ouvrir. Melmoux-Montaubin remarque alors :

> Le roman critique, trompe-l'œil de génie, annonce ainsi une entreprise de sacralisation de l'écrivain, qui trouve son accomplissement dans l'invention esthète[213].

En somme, par des moyens détournés, l'écrivain·e prend de plus en plus d'importance dans le cadre de son roman. À l'évidence, la question de la théâtralisation de l'œuvre d'art et de la picturalisation

210 Voir p. 15.
211 MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, *op. cit.*, p. 94.
212 *Ibid*., p. 95.
213 *Ibid.*, p. 104.

des corps concerne des enjeux qui dépassent ceux de la simple représentation.

III. « Modifier la matière du roman[214] » : déplacer l'accent de l'œuvre sur l'être… et le paraître

En règle générale, dans l'imaginaire collectif, les années 1880-1900 sont, en littérature, celles de l'esthétique « fin de siècle » « décadente », celles de la peinture du vice et des névroses dans le roman. C'est oublier pourtant que les artistes et les intellectuels parisiens profitent au même moment de la fièvre des cabarets, à laquelle ils participent, bien évidemment. On ne soulignera pas suffisamment l'importance des réseaux de sociabilité comme le cabaret du Chat noir ou le café du Caveau du Soleil d'or (qu'aurait notamment fréquenté Rachilde), au début de leur carrière littéraire. Non seulement ils leur ont permis de rencontrer d'autres acteurs du champ littéraire et d'acquérir davantage de visibilité publique, mais on peut aussi penser que cette expérience a sans aucun doute éveillé chez eux une sensibilité à un imaginaire « carnavalesque » et burlesque[215]. En effet, la période « fin de siècle », c'est aussi celle du rire, du carnaval costumé et du mardi gras.

Dans un premier temps, cette attraction pour le « carnavalesque » se perçoit dans la fascination de Lorrain pour les masques, inscrite dans le sillage de son obsession pour les visages, bien sûr. En l'occurrence, le conte « Les Trous du masque » (« Contes d'un buveur d'éther ») est un bon exemple du sens que tient le masque dans l'œuvre de Lorrain. Le narrateur, un soir de Mardi gras, attend son ami de Jakels, alors qu'il porte « un masque de velours à barbe de satin assujetti derrière les oreilles ». Depuis son appartement, il entend « les cornets à bouquin et les cris exaspérés d'un soir de carnaval » qui viennent du boulevard. De Jakels — ou ce qu'il croit être de Jakels —, masqué, l'emmène dans ce qui ressemble à une soirée mondaine et se révèle, plus tard, un bal costumé. Le maître de l'établissement, après avoir observé les nouveaux invités, laisse entrer les deux amis. Déjà, le narrateur est troublé par le visage, ou plutôt le masque, du patron :

> […] je m'aperçus, chose bizarre, que lui aussi était masqué, mais d'un grossier cartonnage burlesquement enluminé, imitant un visage humain.
>
> Les deux garçons de service, deux colosses velus aux manches retroussées sur des bras de lutteurs, circulaient en silence, invisibles eux aussi, sous le même affreux masque.
>
> Les rares déguisés, qui buvaient assis autour des tables, étaient masqués de satin et de velours, sauf un énorme cuirassier en uniforme, sorte de brute à la mâchoire lourde et à la moustache fauve attablé auprès

214 MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, *op. cit.*, p.146.
215 On se souvient de l'influence de la caricature, pratiquée par les artistes du *Chat noir*, dans leur travail.

> de deux élégants dominos de soie mauve, et qui buvait à face découverte, les yeux bleus déjà vague, aucun des êtres rencontrés là n'avait de visage humain[216].

Dans l'ordre du recueil, « Les Trous du masque » précède d'un conte « Le Possédé ». On remarque qu'il ne s'agit plus pour le narrateur — qui pourrait être Allitof d'ailleurs — de s'effrayer de visages humains caricaturés, cette fois-ci ce sont des visages humains *caricaturaux* qui provoquent le malaise. La nuance est subtile, mais importante. D'une certaine manière, « Les Trous du masque » peut fonctionner en miroir du « Possédé ». Le visage des invités terrifie le narrateur, puisqu'ils essaient maladroitement d'imiter un visage humain, quand les visages des passant·e·s qu'observe Allitof sont des visages humains qui se dévoilent « inhumains ». L'horreur est provoquée par l'écart entre le masque et la prétention des hommes déguisés à montrer un visage humain… Et donc rassurant. Mais très vite, les visages découverts se révèlent tout aussi étranges que les visages masqués (« aucun des êtres rencontrés là n'avait de visage humain. »). Dans cette ambiance étrange de carnaval, tous les visages se ressemblent et se signalent par la même étrangeté. De Jakels n'apaise pas davantage le narrateur… Quand celui-ci effleure sa main, il s'aperçoit qu'elle est « de cire, de cire comme sa figure rose hérissé de moustaches postiches » :

> et j'eus l'horrible conviction que le seul être dont la présence m'eût rassuré dans ce lieu de mystère était un simple mannequin[217].

En fait, tout semble inanimé, dans ce bal costumé. Personne ne danse et il n'y a pas d'orchestre. Le narrateur comprend qu'il est pris au piège.

> [Les invités] se tenaient là muets, sans un geste […] il n'y avait plus ni dominos, ni blouses de soie bleue, ni Arlequins ni Colombines, ni déguisements grotesques, mais tous ces masques étaient semblables, gainés dans la même robe verte d'un vert blême comme soufré d'or, à grandes manches noires, et tous encapuchonnés de vert sombre avec, dans le vide du capuchon, les deux trous d'yeux de leur cagoule d'argent.
>
> On eût dit des faces crayeuses de lépreux, et leurs mains gantées de noir érigeaient une longue tige de lys noir à feuillages verts pâle et leurs capuchons, comme celui du Dante, étaient couronnés de lys noirs.
>
> Et toutes ces cagoules se taisaient dans une immobilité de spectres et, au-dessus de leurs couronnes funèbres, l'ogive des fenêtres, se découpant en clair sur le ciel blanc de lune, les coiffait comme une mitre d'évêque[218].

216 LORRAIN, Jean, *Sensations et souvenirs*, *op. cit*., pp. 146-147.
217 *Ibid*., p. 147.
218 *Ibid*., pp. 148-149.

L'ambiance festive du carnaval a laissé place à une atmosphère pesante et à l'évidence horrifique. Aux attributs joyeux de la fête (costumes d'Arlequin et Colombine, « déguisements grotesques ») ont été substituées des visions de cauchemar (« faces crayeuses de lépreux », « immobilité de spectres », « mitre d'évêque »). Angoissé, le narrateur essaie de découvrir les cagoules pour voir les vrais visages des invités :

> Horreur ! Il n'y avait rien, rien. Mes yeux hagards ne rencontraient que le creux du capuchon ; la robe, le camail, étaient vides. Cet être qui vivait n'était qu'ombre et néant.
>
> Fou de terreur, j'arrachai la cagoule du masque assis dans la stalle voisine, le capuchon de velours était vide, vide le capuchon des autres masques assis le long des murs. Tous avaient des faces d'ombre, tous étaient du néant.
>
> […] alors une horreur me prenait au milieu de tous ces êtres creux aux vaines apparences, un doute affreux m'étreignait le cœur devant tous ces masques vides.
>
> Si moi aussi j'étais semblable à eux, si moi aussi j'avais cessé d'exister et si sous mon masque il n'y avait rien, rien que du néant ! Je me précipitai vers une des glaces. Un être de songe s'y dressait devant moi, encapuchonné de vert sombre, masqué d'argent, couronné de lys noir.
>
> Et ce masque était moi, car je reconnus mon geste dans la main qui soulevait la cagoule et, béant d'effroi, je poussai un cri, car il n'y avait rien sous le masque de toile argentée, rien dans l'ovale du capuchon que le creux de l'étoffe arrondi sur le vide, j'étais mort et je[219]…

Et le narrateur se réveille de ses hallucinations provoquées par l'éther. On voit bien comment, en l'occurrence, le narrateur est d'abord terrifié à l'idée de ne pas rencontrer un regard humain (« Horreur ! Il n'y avait rien, rien. Mes yeux hagards ne rencontraient que le creux du capuchon […] », de se trouver en présence d'êtres « de néant », puis de leur ressembler par association, donc la peur de la néantisation du « moi » sous le masque. Il faut sans doute voir dans « Les Trous du masque » un récit sur la dualité entre le « moi social » et le « moi profond », auquel tiendrait assurément le narrateur. Ce qu'il faut aussi retenir, c'est que c'est le cadre carnavalesque du conte déclenche la série d'horreurs qui terrifient le narrateur. De la même manière, dans « La Main gantée », c'est un soir de Mardi gras que Sargine est pris de panique dans son fiacre :

> — Et tout cela pour avoir pris un soir de mardi gras, sans m'en être aperçu, un cocher à faux nez, un pauvre hère inoffensif qui pour fêter le carnaval s'était collé sur la trogne le traditionnel cartonnage. […] je sommeillais à demi, j'ouvre les yeux et je vois devant moi ce masque, cet épouvantable postiche, à une heure du matin, dans l'avenue de Villars, derrière les Invalides, un bal où j'avais promis d'aller retrouver pour le cotillon une femme de mes amies. […] j'ai cru à une attaque et suis tombé sur l'homme à bras raccourcis[220].

219 *Ibid*., pp. 149-150.
220 *Ibid*., p. 172.

Dans l'univers lorrainien, le carnaval révèle les pires horreurs du genre humain, ou en tout cas trompe les habitués des soirées mondaines, qui sont malgré eux pris d'angoisse. C'est que le soir de Mardi gras, il n'est pas possible d'avoir une « prise » sur le corps d'autrui, c'est-à-dire qu'il n'est pas possible d'avoir la garantie que sous le masque, le visage soit bienveillant. Le masque vient troubler l'assurance des personnages. Du reste, la dédicace à Marcel Schwob, l'auteur du *Roi au masque d'or* (1893) et du conte « Les Faulx-Visaiges », mais aussi l'épigraphe d'un vers modifié de Baudelaire, du poème « Danse macabre » (« Le charme de l'horreur ne tente que les forts. ») situent d'autant plus le conte dans un imaginaire horrifique, médiéval et carnavalesque.

Semblablement, Fréneuse est fasciné par les masques :

> Je suis maintenant les bals masqués, j'ai la fascination du masque. L'énigme du visage que je ne vois pas m'attire, c'est le vertige au bord du gouffre ; et dans la cohue des bals de l'Opéra, comme dans le promenoir bruyant et triste des music-halls, les yeux entrevus par les trous du loup ou sous la dentelle des mantilles ont pour moi un charme, une volupté de mystère qui me surexcite et me grise d'une fièvre d'inconnu. Cela tient de l'aléa du jeu et de la furie de la chasse ; il me semble toujours que sous ces masques luisent et me regardent les liquides yeux verts du pastel que j'aime, le regard lointain de l'*Antinoüs*[221].

On voit de quelle manière le mystère du masque, c'est-à-dire l'impossible identification ou catégorisation distincte du visage observé, excite le narrateur, pris d'obsession pour les quelques détails qu'il arrive à signaler (« les yeux entrevus par les trous du loup »). L'obsession de Fréneuse pour les masques participe à son obsession pour les visages, qui elle-même alimente sa fascination pour les yeux, qui n'en est finalement qu'une autre pour le détail. D'ailleurs, les « yeux entrevus » à travers les masques lui rappellent « le regard lointain de l'*Antinoüs* », puisqu'on l'a compris, le narrateur à la recherche de traits familiers dans les visages inconnus, associe toujours les physiques qui le fascinent à un imaginaire qui lui est accessible. En l'occurrence, la référence à l'*Antinoüs* est une véritable monomanie de Fréneuse, persuadé qu'il est poursuivi sans cesse par son regard. Enfin, la récurrence de la couleur verte, tout au long du récit, c'est celle des yeux de l'*Antinoüs*, mais aussi celle des yeux « glauques et désirants » de la vénérienne de Venise (« La moribonde de l'*Ospedale* avait, je me le rappelle, dans toute sa face exsangue, la transparence verte du buste d'Angelotto, de l'obsédante cire. »), ce qui porte à croire, comme l'avance Micheline Besnard, que la couleur verte fonctionne dans le roman comme une catégorie morale : « associée au sexe, à la luxure et à la mort.[222] »

221 LORRAIN, Jean Lorrain, *op. cit.*, p. 89.
222 BESNARD, Micheline, « Le masque de la mort verte : Jean Lorrain et l'abject », *Romantisme*, 1993, n° 79, « Masques, » p. 64.

En ce qui concerne, Mary Barbe, les soirs où elle décide de tuer ont une ambiance de carnaval :

> Et la nuit ramenait ses dévergondages de curiosités bestiales, ses courses dans les ruelles empestées d'odeurs vicieuses, sous le domino, en carnaval, ou dans la jupe d'une grisette, aux saisons moins compliquées, s'appuyant à la hanche du dernier vainqueur, qui était bien plus un vaincu, et qu elle choisissait à la fraîcheur du teint sans lui demander son avis, sans lui permettre de la questionner ; elle allait, infatigable, se grisant de ce mauvais vin qu'on appelle l'émotion forte et qui n'atteignait, en elle, que la moitié de sa raison. Parfois, une plaie nouvelle sortait hideuse des brumes, et elle la touchait de son index rageur, la fouillant avec un plaisir éclatant en traits d'ironie[223].

La jeune femme est masquée elle aussi, même carrément déguisée, et le portrait que Rachilde dresse d'elle à la fin du récit est particulièrement troublant :

> Et ils se poussaient du coude, la regardant se pencher sur la balustrade, ses mains gantées de gants paille jointes dans une attitude méditative, ses yeux étincelants derrière le masque, la longue traîne de son domino loutre tournée autour d'elle comme la queue monstrueuse d'une hydre. Les dentelles ne cachaient pas la bouche fine et rose, d'une étroitesse de blessure qu'on ne pourrait jamais cicatriser ; par instants les dents saillaient, lividement blanches[224].

À l'évidence, le costume de meurtrière de Mary est un costume de carnaval (gants, domino, masque), en tout cas c'est bien dans ce cadre carnavalesque propice au crime qu'elle répond à ses désirs assassins. Forcément, le carnaval comprend un changement de paradigme, une lecture ratée des corps, qui se confondent tous et déguisent les personnalités. Le masque et le déguisement sont en quelque sorte une « couche » qui empêche le narrateur d'accéder véritablement au réel. Dans le corpus, le costume corporalise parfois l'hypocrisie et l'imposture des personnages déguisés. Le masque devient une extension corporelle du caractère de celui ou celle qui le porte.

De la même manière, Raoule de Vénérande « détourne » son corps, lorsqu'elle se déguise la nuit en homme, pour aller rejoindre Jacques dans son atelier. Bien sûr, cette pratique du déguisement masculin de Raoule travaille davantage la question du genre dans le récit, mais c'est justement parce que le costume est un accessoire qui autorise la jeune femme à changer de rôle (de genre) qu'il acquiert une portée carnavalesque. En ce sens, conformément à la position de chacun dans le couple — selon un modèle patriarcal et hétéronormé —, Jacques porte des chemises « de femme » (« Essoufflé, il essaya de s'asseoir sur son séant, ce qui fit que Raoule s'aperçut d'une

223 RACHILDE, *La Marquise de Sade*, *op. cit.*, pp. 289-290.
224 *Ibid*., p. 291.

chose étrange : il avait une chemise de femme, une chemise garnie d'un feston[225] »), quand Raoule est habillée d'un « costume presque masculin » et porte des chevalières :

> Elle envoya son manteau sur un fauteuil et apparut, svelte, le chignon tordu, très relevé, vêtue d'un fourreau de drap noir à queue tortueuse, tout passementé de brandebourgs. Aucun bijou, cette fois, ne scintillait pour égayer ce costume presque masculin. Elle portait seulement à l'annulaire gauche une chevalière en camée, sertie de deux griffes de lion[226].

D'une certaine manière, dans *Monsieur Vénus*, c'est moins le corps que l'habit qui signale le rôle du personnage dans le récit. Jacques s'en satisfait d'ailleurs très bien :

> Il s'habitua au déguisement nocturne, ne pensant pas qu'une robe fût indispensable à Raoule de Vénérande[227].

Au contraire, la sœur du jeune homme, Marie Silvert, est sensible à ce jeu d'inversion, qu'elle remarque et reproche, ivre, au couple :

> — Voilà ! mon petit. Cette catin que tu aimes à l'envers m'a fichu une volée, sous prétexte que je raccroche à sa porte, nous ne sommes pas chez nous ici, faut croire !... Rien que pour elle ce serait un carnaval toutes les nuits, vois-tu ça[228] !

Les rapports de genre entre Raoule et Jacques, dévoyés en partie par l'habit, portent Marie à croire qu'elle se trouve en plein carnaval. Dans *La Tour d'amour*, le physique de Barnabas, mi-homme mi-femme, mi-pieuvre mi-chien, trouble aussi le narrateur, qui répète plus ou moins la remarque de Marie :

> Je le contemplais du haut de notre échelle de fer. Ce n'était bien sûr plus le même homme. Ses yeux, aux lueurs vertes, n'étaient plus des yeux de poisson crevé, ils enveloppaient la casquette mouillée d'une chaude caresse et ses mains, ses poignes de pieuvre, l'essuyaient avec des tremblements passionnés.
>
> Il remonta vers la grue en nouant précieusement son mouchoir sur ses oreilles de chien brun.
>
> — Vous tenez à ce… carnaval, père Mathurin ? que je lui demandai, m'efforçant de rigoler, car l'occasion était rare chez nous.
>
> — Quel carnaval ?

225 RACHILDE, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, p. 65.
226 *Ibid*., pp. 42-43.
227 *Ibid*., p. 111.
228 *Ibid*., p. 117.

— Dame ! Vos oreilles de chien, sauf le respect que je vous dois[229].

En l'occurrence, la nature « carnavalesque » du portrait du vieillard confond Jean Maleux, qui s'autorise même à en faire la remarque à son supérieur. En fait, tout au long du récit le narrateur s'applique à ne jamais proposer de description humaine et rassurante de Barnabas, qui n'est jamais véritablement présenté comme « humain ». D'ailleurs, quelques pages plus loin, c'est un autre portrait grotesque que le Maleux fait du vieil homme :

> Nous montâmes nos lampes ; un vent furieux nous balayait la figure et fouettait le patron du fouet de soie de ses cheveux. Il ressemblait à un grand *pitre de foire*. Sa bouche rentrée, si mince, si rouge, avait des contorsions singulières et ses yeux brillants pleuraient des larmes roses, ses regards brûlés rendaient la lumière en gouttes de sang. Si ce n'était un pauvre bougre de fou… il incarnait probablement le diable[230].

La description se distingue par son caractère théâtral, le narrateur signale en particulier la grimace du vieillard, particulièrement troublante (« Sa bouche rentrée, si mince, si rouge, avait des contorsions singulières »), il semble presque maquillé, et le Maleux le compare sans détour à un « grand pitre de foire ».

Une partie de toutes les descriptions étudiées jusqu'ici pourraient correspondre à ce que le formaliste russe Mikhaïl Bakhtine appelle, dans son travail sur l'œuvre de François Rabelais, « le corps grotesque », c'est-à-dire « un *corps en mouvement*. Il n'est jamais *prêt* ni *achevé : il est toujours en état de construction*, *de création et lui-même construit sur un autre corps ;* de plus ce corps *absorbe le monde et est absorbé par ce dernier*[231]. » Pour Bakhtine, la logique artistique de l'image du « corps grotesque » ignore la surface du corps pour ne s'attacher qu'aux éléments qui franchissent les limites du corps, comme les saillies, les anomalies : « yeux de poisson crevé », « poignes de pieuvre » pour Barnabas, « faces crayeuses de lépreux » dans « Les Trous du masque »), les événements principaux qui affectent le corps grotesque étant les « actes du drame corporel » (besoins naturels, maladies, mort, déchiquetage, etc.). L'image grotesque montrant d'ailleurs aussi la physionomie interne du corps (en l'occurrence, les « gouttes de sang » du vieillard ou la « bouche fine et rose, d'une étroitesse de blessure qu'on ne pourrait jamais cicatriser », semblable à une blessure.

Un autre exemple de la mise en scène du « corps grotesque » dans le corpus serait cette

229 RACHILDE, *La Tour d'amour*, *op. cit.*, p. 96.
230 *Ibid*., p. 103. Nous soulignons.
231 BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 315.

description d'une eau-forte du peintre belge James Ensor, *La Luxure*, que Fréneuse découvre au chapitre « Série d'eaux-fortes » de *Monsieur de Phocas* :

> Une scène, on dirait, à première vue, d'hôtel garni : les quatre murs d'une triste chambre de joie ; là le fauteuil de velours apitonné ; ici, la commode d'acajou : un décor de vice banal et bourgeois. Dans le fauteuil, les mains étalées sur le ventre, un affreux bonhomme à lunettes se prélasse, une face prognathe, glabre et béate de vieux notaire ou de pharmacien adjoint et marguillier, un bedonnant Homais, dont le cou tendu, le groin et les gros yeux myopes boivent avidement le spectacle du lit : une alcôve de campagne à la couche trop haute sous les rideaux relevés en bonnes grâces, et, sur ce lit, éclairant la pénombre, s'écartent deux grosses jambes nues, s'étale la bouffissure blême d'une prostituée grasse ; d'une gouge à tête de bonne, au ventre énorme, hideusement ballonné et tendu, on dirait gonflé par la semence de toute une caserne.
>
> Auprès de la fille repue, tout contre cette chair saturée et lasse, une maigreur se tasse et se blottit, un triste et long ensoutané qui, rageur, étreint la femme et goulûment lui suce et mordille la nuque ! Ô la face dure et crispée de désir de l'homme et ses yeux blancs chavirés de luxure !
>
> *La Luxure* ! Coiffé d'un bonnet grec, du fond de son fauteuil, le gros homme à lunettes contemple, exulte et flambe ; assez ignoble et bas spectacle si la fantasmagorie des murs ne le haussait soudain à une grandeur farouche ; car la chambre de joie est hantée. Sous le burin de l'artiste le dessin même du papier de la chambre est devenu une sinistre et pullulante tapisserie. Cette chambre, des têtards et des gnomes au corps virgulé et fluant l'habitent ; des grimaces et des rictus, d'aveugles yeux morts et des bouches baveuses flottent sur les murs et dans les rideaux du lit[232].

Pour Fréneuse, les corps des personnages de *La Luxure* dépassent franchement leurs propres limites. L'affreux « bonhomme à lunettes » est *gargantuesque*, le narrateur insiste sur son embonpoint et ses proéminences (« une face prognathe », « un bedonnant Homais, dont le cou tendu, le groin et les grands yeux myopes boivent avidement le spectacle du lit »), que partage d'ailleurs la prostituée à ses côtés (« au ventre énorme, hideusement ballonné et tendu, on dirait gonflé par la semence de toute une caserne »). Comme le remarque Bakhtine,

> en réalité, le corps individuel est totalement absent de l'image grotesque envisagée à la limite, car celle-ci est formée de creux et d'excroissances, qui constituent le nouveau corps commencé ; c'est en quelque sorte le passage à double issue de la vie en perpétuel renouvellement, le vaisseau inépuisable de la mort et de la conception[233].

En effet, on voit bien comment la description de *La Luxure* édifie un « corps bicorporel », dans la mesure où le corps porte en lui la vie (embonpoint, membres larges et étendus, ventre « gonflé » de la prostituée) et la mort (« Cette chambre, des têtards et des gnomes au corps virgulé et fluant l'habitent ; des grimaces et des rictus, d'aveugles yeux morts et des bouches baveuses flottent sur

232 LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 119.
233 *Ibid*., p. 316.

les murs et dans les rideaux du lit. »), ce que prouve d'autant plus la suite de la description :

> La luxure des trois masques représentés là, la luxure impuissante et stérile a peuplé cette chambre d'êtres amorphes et de fœtus : un grouillement de monstres morts-nés a jailli des prunelles en joie du marguillier, comme du baiser glouton du séminariste[234].

D'une certaine manière, on remarque que l'originalité et la difformité du corps chez Lorrain et Rachilde déplacent l'accent de l'œuvre sur l'être, de la création sur le personnage. En ce sens, ce travail des corps et de leur singularité concourt à « modifier la matière du roman[235] », comme le signale Melmoux-Montaubin. Comment expliquer cette attention portée à l'expressivité du corps humain dans le roman des années 1880-1900 ? Peut-être qu'il serait un peu plus exact de parler de « théâtralité » ; il faut sans doute comprendre qu'en l'occurrence, l'écrivain·e est à la recherche d'une écriture qui se rapprocherait le plus possible d'une performance de théâtre, pour garantir au texte littéraire la plus grande visualité possible. Il s'agit dès lors d'envisager tous les excès du corps, ses changements paradigmatiques, le travail du costume et les récurrences obsessionnelles du masque comme des pratiques littéraires performancielles et spectaculaires. Comme on l'a vu avec l'intrusion de l'appareil pictural et critique dans le roman, il s'agit de dépasser les limites des formes romanesques traditionnelles, de présenter le texte littéraire comme une véritable expérience sensorielle et sensuelle. Autrement dit, Rachilde et Lorrain mettent en œuvre dans leurs textes une « esthétique de la performance », dans laquelle le geste et la corporéité des personnages jouent un rôle capital. Le texte doit se rendre visible comme l'auteur·e, ce qui est indice de l'adaptation de la littérature au régime de visualité et au régime médiatique de l'époque.

Encore une fois, l'origine de cette entreprise se trouve sans doute dans l'expérience des auteur·e·s dans les cercles de sociabilité littéraires parisiens (salles de conférence, cafés, bistrots). On sait que Rachilde a lu des chapitres de *Monsieur Vénus* au cabaret du Chat Noir et du club des Hirsutes, au moment de la genèse du roman. Comme le rapporte Nelly Sanchez :

> Tout en divertissant l'auditoire, celle-ci s'assurait non seulement une excellente publicité mais aussi amendait son texte suivant les réactions du public. Cela signifie qu'elle en était l'auteure à part entière et qu'elle n'ignorait pas le scandale que déclencherait la publication de *Monsieur Vénus*[236].

234 LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 120.
235 MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, *op. cit*., p.146.
236 SANCHEZ, Nelly, « Rachilde ou la genèse (possible) de *Monsieur Vénus* », *Nineteenth-Century French Studies*, 2010, vol. 38, n° 3/4, p. 257.

En un sens, la corporalisation du « geste » de l'écriture se trouve aux racines du récit, puisque le texte a été écouté et « vu », avant d'être lu. En tout cas, la lecture publique a été pratiquée dans les lieux qu'ont fréquentés Rachilde et Lorrain à leur arrivée à Paris. C'est ainsi qu'Émile Goudeau (qui fonde le cercle des Hydropathes en 1878) définit son « système » de lecture publique :

> […] faire dire par les poètes eux-mêmes leurs propres œuvres ; trouver une scène, quelconque, et jeter en face du public les chanteurs de rimes, avec leur accent normand ou gascon, leurs gestes incohérents ou leur gaucherie d'allure ; mais avec cette chose particulière, cette saveur de l'auteur produisant lui-même au jour l'expression de sa pensée[237].

La performativité de l'écriture que recherchent Rachilde et Lorrain s'inscrirait d'une certaine manière dans la continuité de leurs expériences des lieux de sociabilité de la capitale, dans un contexte où l'attention est de plus en plus portée sur le corps de l'artiste.

En quelque sorte, les compositions et les recompositions corporelles à l'œuvre dans le corpus sont semblables à ce qu'Angenot appelle des « audace[s] contrôlée[s] et esthétisée[s] » :

> Ce que la littérature de circuit restreint réalise est une *audace contrôlée et esthétisée*, laquelle demeure ambigûment [*sic*] dans la mouvance des représentations dominantes qu'elle « conteste » […][238].

Autrement dit, les représentations transgressives du corps sont « simulacrées » : le picturalisme échoue à sortir le roman du réalisme, la reconfiguration des rapports de genre — forcément limitée par l'époque à laquelle on l'imagine — reproduit un modèle hétéronormé et violent, tandis que les extravagances outrées du « corps grotesque » portent l'attention du lecteur sur le corps des personnages, pour figurer une écriture corporalisée.

237 GOUDEAU, Émile, *Dix ans de bohème*, Seyssel, Champ Vallon, 2000, p. 66.
238 ANGENOT, Marc, *Le cru et le faisandé : sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, *op. cit.* p. 163.

PARTIE 3. L'ÉCRITURE DU CORPS COMME ESPACE « PARATOPIQUE » : NÉGOCIER SON IDENTITÉ AUCTORIALE DANS UN CHAMP LITTÉRAIRE POSTROMANTIQUE

D'une certaine manière, le corps se révèle chez Lorrain et Rachilde comme un outil susceptible de participer à l'édification d'une identité auctoriale, qui s'affiche aussi bien en littérature que dans d'autres médias avec lesquels elle interagit, comme la presse écrite ou la peinture par exemple. Ce rôle que jouent les représentations visuelles des écrivain·e·s dans la promotion de leur production littéraire s'explique notamment par le chemin que prend la littérature au contact du périodique, mais aussi par la contrainte des auteur·e·s de renégocier leur identité en crise et leur place auprès du reste du corps social, après que les premières générations d'artistes romantiques se sont éteintes et que l'échec politique de 1848 a participé à écarter de plus en plus l'écrivain — désormais embourgeoisé — des « masses populaires ». Replié sur lui-même, il ne se consacre plus qu'à son art. Pourtant, Rachilde et Lorrain publient régulièrement dans la presse et s'affichent outrancièrement — surtout Lorrain — dans les médias et fréquentent de nombreux cercles de sociabilité mondains qui ne les isolent pas tout à fait de leurs pairs. Naît de là une écriture *paradoxale*, qui se nourrit d'une dynamique — au fond assez artificielle — « d'impossible inclusion », d'une « négociation entre le lieu et le non-lieu[239] » que Dominique Maingueneau appelle « paratopie ». Autrement dit, il s'agit d'un procédé énonciatif et postural qui situe l'artiste à la frontière entre son inscription parfaite dans l'espace social et son exclusion (illusoire) de celui-ci. Dans les textes du corpus, les représentations corporelles de Lorrain et Rachilde (autrement dit celles qui leur sont associées) se révèlent comme un espace « paratopique », c'est-à-dire un lieu qui sert la réflexion de l'auteur·e sur sa condition d'écrivain·e, contrariée.

I. Le corps de l'écrivain à l'heure de sa médiatisation

Comme le rappellent Dominique Kalifa et Alain Vaillant, le XIX^e^ siècle littéraire est à comprendre au regard de l'histoire de la presse. Dans les années 1830, la littérature rencontre le périodique ; il s'opère une transmutation capitale, c'est-à-dire un changement radical du régime de littérarité. En effet,

239 MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 72.

> jusqu'à la monarchie de Juillet, et malgré quelques aménagements notables au XVIII[e] siècle, la littérature, dans ses cadres formels et ses principes d'écriture, est restée d'essence discursive — ou, si l'on veut, rhétorique — : elle est mise en forme de la parole et prise de conscience esthétique de cette mise en forme. Or, avec le XIX[e] siècle un nouveau modèle, qu'on pourrait dire « textuel », se substitue au vieux (et même antique) modèle discursif. L'œuvre littéraire n'est plus parole donnée à entendre, même par l'entremise de la page écrite, mais livre public et texte à lire, diffusé par les nouvelles structures de communication que sont le journal ou le livre et intégré à un système complexe de consommations culturelles où il apparaît non plus comme une *parole médiatrice*, mais comme un *objet médiatisé*[240].

Bien sûr, il est possible d'étendre cette remarque à la figure de l'écrivain·e, qui est prise en compte davantage pour sa *médiatisation* que pour ses qualités « médiatrices », celles de livrer l'œuvre imaginée puis écrite au lecteur. Cette attention portée sur l'auteur·e se perçoit dans les deux articles que Lorrain a écrits sur Rachilde, d'abord le 12 décembre 1886 dans *Le Courrier français*, puis le 4 décembre 1900, dans *L'Écho de Paris* (dans le cadre de sa chronique « Une femme par jour »), dans lesquels le travail de la romancière est toujours lu à travers le prisme de sa personnalité. Mais avant d'écrire quelques mots sur le succès — et le scandale — de *Monsieur Vénus* dans « La débutante » (*L'Écho de Paris*), Lorrain dresse un portrait physique de son amie :

> Elle aussi, avec sa grande taille longue et souple, telle la haute tige d'un lys monté trop vite, son teint transparent et rosé… mais si peu, comme éclairé en dedans, sa chevelure blonde et crêpelée, une nuée très pâle qui ondoie sur son jeune front ; elle aussi, avec ses yeux limpides aux cils emperlés d'eau, candide, des yeux de fleur ou d'enfant ; elle aussi, gaiement, délibérément, ingénument presque, est descendue dans cette sentine, et de ses mains fines et délicates a remué cette boue, cette pourriture et ces sanguinolences, où se plaisait le marquis de Sade, s'attardant, elle, cette jeune femme de vingt-trois ans à peine, à décrire en une langue urticante et perverse Lesbos, Sodome et toutes îles grecques, et toutes les cités de l'Asie où l'Éros androgyne creuse ses raffinements !... Ça fait de l'argent[241].

Cette description de Rachilde nous renseigne sur la stratégique médiatique de l'auteur à l'œuvre pour promouvoir le travail de son amie. Il s'agit de présenter la romancière comme une jeune femme candide et juvénile (« ses yeux limpides aux cils emperlés d'eau, candide, des yeux de fleur ou d'enfant »), jolie (« son teint transparent et rosé… mais si peu, comme éclairé en dedans, sa chevelure blonde et crêpelée, une nuée très pâle qui ondoie sur son jeune front ») et précieuse (« ses mains fines et délicates »), pour que l'écart entre ses caractéristiques physiques et l'obscénité de ses romans frappe d'autant plus. En 1886, il livrait déjà une description semblable :

240 KALIFA, Dominique, VAILLANT, Alain, « Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX[e] siècle », *Le Temps des médias*, vol. 2, n° 1, 2004, pp. 197-214. Nous soulignons.
241 LORRAIN, Jean, « La débutante », *L'Écho de Paris*, 4 décembre 1890, p. 1.

> Je trouvais une pensionnaire d'allures sobres et réservées, très pâle, il est vrai, mais d'une pâleur de pensionnaire studieuse, une vraie jeune fille, un peu mince, un peu frêle, aux mains inquiétantes de petitesse, au profil grave d'éphèbe grec ou de jeune Français amoureux… et des yeux — oh ! les yeux ! longs, longs, alourdis de cils invraisemblables et d'une clarté d'eau, des yeux qui ignorent tout, à croire que Rachilde ne voit pas avec ces yeux-là, mais qu'elle en a d'autres derrière la tête pour chercher et découvrir les piments enragés dont elle relève ses œuvres[242].

Un portrait que reprend Maurice Barrès dans sa préface de l'édition parisienne de 1889, tandis qu'il participe lui aussi à l'infantilisation de Rachilde :

> 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. […] 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* […][243].

S'agit-il d'un argument misogyne « sincère » pour signaler d'autant plus la singularité de l'auteure ou d'une stratégie de communication mise en œuvre par les journalistes — voire même par Rachilde — pour se distinguer davantage dans le champ littéraire ? Les deux hypothèses sont sans doute valables quand on connaît le goût de Rachilde pour les effets de « surprise » dans ses récits. En tout cas, l'autre chose que nous dévoile l'article de 1890 de Lorrain, c'est que cette stratégie médiatique est comprise par le public, puisqu'un peu cynique il remarque : « Ça fait de l'argent. » Ce qu'il faut surtout retenir de ces exemples, c'est que les descriptions para et épitextuelles du corps de la romancière servent ouvertement la communication publicitaire de ses romans. Le corps de Rachilde est un argument « marketing ».

Quant à Lorrain, c'est un expert des stratégies de communication et de promotion « modernes », que servent ses qualités d'écrivain-journaliste. Sa popularité — sinon sa notoriété — est telle qu'Alexandre Burin rapporte qu'au moment où il rejoint *Le Journal* en 1895, il est « considéré comme le journaliste le mieux payé de la Belle Époque[244]. » D'une certaine manière, l'identité auctoriale qu'il construit dans la presse est semblable à la notion « d'*ethos* préalable » dont parle Ruth Amossy dans *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos* (1999), c'est-à-dire « l'image préexistante » au texte du locuteur. Sa légende est aussi travaillée par d'autres acteurs du champ journaliste. Un peu de la même manière que Lorrain lorsqu'il dresse le portrait de

242 LORRAIN, Jean, « Mademoiselle Salamandre », *Le Courrier français*, 12 décembre 1886, p. 6.
243 BARRÈS, Maurice, « Complications d'amour », dans RACHILDE, *Monsieur Vénus*, n.p.
244 BURIN, Alexandre, « "Monsieur, JE JOUE MON PERSONNAGE" : Jean Lorrain, construire sa propre légende », *Savoirs en Prisme*, n° 12, septembre 2020, p. 237.

Rachilde dans ses articles de 1886 et 1900, en 1891, Jules Bois rapporte au *Courrier français* son entretien avec le romancier :

> … Lorrain a changé de mine en changeant de quartier. Aujourd'hui, reposé et frais, l'œil calme, presque sur l'ébouriffement de cette moustache de beau matou que soulève le sourire d'une morsure toujours prête, morsure qui n'est au fond qu'une caresse exacerbée et plus profonde… il ne ressemble plus à celui d'autrefois, maigri, pâli, défait, comme sortant de quelque terrible veille, et quels nerfs grinçants à fleur de peau[245] !

En l'occurrence, le journaliste fait référence au déménagement de Lorrain du boulevard de Clichy au 7e arrondissement, dans un appartement 8 rue de Courty, que l'auteur décrit dans « Contes d'un buveur d'éther »… Celui qu'habite Serge Allitof, dans « Le mauvais gîte »[246]. Bois insiste sur le visage de Lorrain et son extravagance (« l'ébouriffement de cette moustache de beau matou que soulève le sourire d'une morsure toujours prête […] quels nerfs grinçants à fleur de peau ! »). Il s'agit de livrer un portrait suffisamment évocateur — sans doute un peu stéréotypé et caricatural — pour marquer le lecteur, susceptible de se figurer le romancier comme un produit de son propre univers fictionnel. En effet, le romancier n'est pas si différent d'Allitof, maigre et « extraordinairement pâle[247] », après quelques semaines passées dans son nouvel appartement :

> « Allitof ! — Tu ne m'aurais pas reconnu, hein, vieux ? — Mais, si fait, » et je balbutiais mal mon mensonge, car lui, avec un équivoque sourire, un sourire ironique et navrant : « Je suis changé, hein ! Avoue que tu ne m'aurais pas reconnu si je ne t'avais pas parlé. Ah ! J'ai été très malade, en effet ; je le suis encore, très malade […][248]. »

Quand bien même l'article est paru en 1891, autrement dit quatre ans avant la publication des *Contes d'un buveur d'éther* en recueil autonome et celle de *Sensations et souvenirs*, il est possible de percevoir une continuité entre l'article de Bois et « Le mauvais gîte », dans la mesure où la couverture médiatique du déménagement rue de Courty a sans doute servi la genèse du conte, d'autant plus quand on envisage Allitof (éthéromane notoire, comme l'est Lorrain) comme un

245 BOIS, Jule, « L'âme de Jean Lorrain », *Le Courrier français*, 1er février 1891.
246 Bois le présente de cette manière : « Plus rien dans la nouvelle demeure spacieuse, j'allais dire pompeuse, aux plafonds élevés, aux teintures riches et correctes, aux graves meubles Louis XIV ou Louis XVI, qui ont une grâce familiale dans leur raideur ornementée ; plus rien à ces larges fenêtres où l'on se penche vers une rue discrète, peu populeuse, aux arbres soigneusement alignés, ou vers un parc solitaire… », dans *ibid*. Dans « Le mauvais gîte » : « Il est vrai qu'Allitof avait trouvé là pour un morceau de pain dans un quartier délicieux, à deux pas du pont de la Concorde et de la Chambre, trois grandes pièces étonnamment claires, donnant toutes les trois sur une petite place silencieuse, presque provinciale de calme et de propreté et dominant par-dessus un grand mur, le parc en boulingrins d'un vieil hôtel Louis XVI : et Allitof habitait le premier. », dans LORRAIN, Jean, *Sensations et souvenirs*, *op. cit.*, p. 92.
247 *Ibid*., p. 100.
248 *Ibid*., p. 96.

véritable *alter ego* du romancier. Cette confusion entre Lorrain et ses personnages de fiction est à la fois entretenue et rejetée par l'auteur lui-même. Dans une lettre à la romancière Aurel, il confie :

> Ces imbéciles ont mal lu *Le Vice errant*. Il y a un an, ils me prenaient pour Monsieur de Phocas, maintenant, ils me prennent pour Worousof [*sic*] et me prêtent ses aventures !! Heureusement que je republie, fin courant, *Monsieur de Bougrelon*. Ce nouvel avatar va encore les égarer. Que faire contre la Bêtise, la Bêtise énorme au front de taureau ? L'envelopper de la *Capa* rouge, bleue, verte et multicolore de la mystification et de la fantaisie, et la dérouter pour la laisser foncer dans le vide[249].

On se doute que Lorrain a lu le compte rendu d'Henry Bataille du *Vice errant*, paru en juillet 1902 dans *Le Journal*, qui remarquait, à propos du romancier : « Il a voulu s'incarner dans des types, et c'est à cause d'un narcissisme perpétuel que nous connûmes Bougrelon, Phocas et l'étonnant Vorousof [*sic*]. » D'ailleurs, dans le même article, Bataille s'essaie lui aussi à une description physique de Lorrain :

> Sa figure claire, aux maxillaires assassins, prête pour le casque et le turban, dit nettement les alternatives qu'il a en son âme de raffinements et de bestialité. On y sent renaître, par instants et par bordées, la brute torrentueuse en proie aux poussées de l'instinct, et, d'ailleurs, d'un instinct mal défini où se heurtent chez les êtres primitifs les atomes mâles et femelles de l'obscure origine[250].

Le portrait physique de Lorrain ne se distingue pas de ses qualités morales — au contraire il les révèle —, elles-mêmes empruntées aux personnages de ses romans. De plus, Bataille signale l'androgynie particulière de Lorrain, sans doute pour insister l'homosexualité du romancier. Bois propose une description semblable :

> […] et dans la flamme de l'œil saillant, flamme humide du poète esthétiste qui parfois dans un rêve intérieur recule, j'aperçus le mystère de cette âme double, aux désirs néroniens, d'une brutalité peut-être sadique et aussi aux naïvetés gazouillantes de jeune fille, une jeune fille de Crane, qui cueille des fleurs vivantes dans un jardin enchanté[251].

D'une certaine manière, le physique de Lorrain est « narrativisé », il raconte une histoire au lecteur qui relève d'un imaginaire propre à l'auteur, comme pour effacer à chaque fois un peu plus la frontière entre l'univers de fiction et la réalité.

249 Lettre de Jean Lorrain à Aurel, dans NORMANDY, Georges, *Jean Lorrain (1855-1906) son enfance, sa vie, son œuvre*, Paris, Bibliothèque générale d'édition, 1907, p. 244.
250 BATAILLE, Henry, « Jean Lorrain », *Le Journal*, 29 juillet 1902.
251 BOIS, Jules, « L'âme de Jean Lorrain », *op. cit*.

En tout cas, le romancier n'est pas constamment agacé par ces associations d'idées. Au contraire, il s'amuse à semer des indices sur la réalité de ses avatars fictionnels dans ses récits. En pleine « portraitomanie », Antonio de La Gandara réalise différents portraits de Lorrain. Sur celui conservé au musée Carnavalet et peint vers 1900, le romancier semble pris dans un processus de métamorphose qui contracte son visage (fig. 3).



Fig. 3. LA GANDARA, Antonio (DE), *Jean Lorrain*, vers 1900, huile sur toile, 53,8×47,5 cm, Musée Carnavalet, Paris, P1818, domaine public.

L'association entre Lorrain et le personnage d'Oscar Wilde, Dorian Gray, se fait par réflexe. Pourtant, la critique de l'époque n'a visiblement pas été attentive à ce détail. Lorrain écrit, dans une lettre à Louis Vauxcelles :

> M. de Phocas vous remercie, mais Jean Lorrain vous abomine pour la sensualité bestiale, bien que fine… toutefois, dont vous voulez décorer son visage. […] une chose m'étonne, c'est que mes chers confrères n'aient pas encore évoqué le portrait de Dorian Gray à propos de La Gandara[252].

En l'occurrence, l'auteur insiste sur l'aspect pluriel de son identité, articulée à la fois autour de son

252 Lettre du 16 avril 1904 à Louis Vauxcelles, dans LORRAIN, Jean, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 195.

univers de fiction (Phocas), son nom de plume (Lorrain), donc sa figure auctoriale, puis d'un imaginaire littéraire qui lui sert de modèle (Dorian Gray). D'une certaine manière, c'est une stratégie mystificatrice que l'auteur met en œuvre, pour participer à la construction de sa propre légende. Bien sûr, on peut penser aussi qu'en adressant cette remarque à Vauxcelles, Lorrain espère que le critique d'art s'en fasse le relais dans la presse.

En fait, le portrait de La Gandara participe à une performance extralittéraire du romancier, une mise en scène entretenue par Lorrain lui-même, qu'il s'amuse à reconnaître puis refuser, pour jeter à chaque fois d'autant plus le flou entre les frontières de la fiction et de la réalité. Une fois encore, c'est son corps (le visage) qui sert cette stratégie de communication. Mais quoiqu'en dit Lorrain, cette confusion entre auteur·e et personnage·s de fiction lui plaît, puisqu'il la perçoit aussi chez son amie. Dans « Mademoiselle Salamandre », il écrit :

> Je n'analyserai pas ici ce volume, et cela d'autant moins, que pour moi qui ai le bonheur et l'honneur d'être maintenant des amis de Rachilde, ce roman m'a tout l'air d'une autobiographie intellectuelle, sinon la clef même de l'énigme. Dès le lendemain de la mise en vente, la question était posée dans tous les bureaux de rédaction : « Rachilde est-elle oui ou non la marquise de Sade ? » À cela je répondrai *oui* et non[253].

Forcément, la nature du récit de *La Marquise de Sade* prête à confusion, dans la mesure où l'enfance de Mary Barbe est en quelque sorte semblable à celle de Rachilde, que l'auteure rapporte dans *Quand j'étais jeune*, en 1947 : les deux femmes ont grandi à la campagne, le père de la romancière était lui aussi officier dans l'armée, d'ailleurs il aurait reproché à sa fille d'être « née femme », comme le regrette le colonel Barbe (« J'avais été élevée comme un garçon. Puisque le malheur voulait que je fusse une fille, on m'avait formé le caractère en me faisant risquer tous les dangers que l'on cherche généralement à éviter aux êtres faibles[254] ») Ce n'est pas par hasard que cette anecdote sur la jeunesse de Rachilde et son rapport conflictuel à sa « condition » de femme est rapportée dès les premières pages de son autobiographie. Il est au contraire possible de penser que l'auteure entend justement poursuivre cette « tradition » médiatique qui consiste à entretenir l'amalgame entre réalité et fiction. D'ailleurs, elle s'amuse à remarquer, à propos de son père : « Cet homme-là était un héros de roman[255] ! » Cette autobiographie de la fin de vie Rachilde — le dernier texte qu'elle publie de son vivant —, comme les articles des années 1880-1900, participe à une entreprise mystificatrice, qui entend fictionnaliser toujours plus l'auteure.

253 LORRAIN, Jean, « Mademoiselle Salamandre », *op. cit.*
254 RACHILDE, *Quand j'étais jeune*, Mercure de France, Paris, 1947, p. 15.
255 *Ibid*., p. 66.

De la même manière, Paul Devaux, lorsqu'il écrit son pamphlet homophobe, *Les Fellatores. Mœurs de la décadence*, en 1888, confond sciemment l'auteure avec l'un de ses personnages de fiction :

> Une romancière qui nous vient en droite ligne du pays des truffes ; une romancière qui, même par le scandale, veut parvenir à la célébrité comme ces friands tubercules qu'elle doit avoir contribué à mettre au jour. C'est une fleur fanée, une enfant pâle, fluette, sans jeunesse. Un petit visage contrarié, avec un nez songeur, des cheveux coupés court ; une frimousse de gamin vicieux. Vêtue constamment d'un rouge peignoir, elle se tient d'habitude dans une chambre tendue de noir, au milieu de laquelle est un grand lit drapé de noir et dont le fond parsemé d'étoiles blanches rappelle à s'y méprendre les draperies des pompes funèbres. Un chat noir aussi, au regard méphistophélique, se joue dans la traîne ponceau de son peignoir. Ainsi elle ressemble à un enfant de chœur, avant ou après la messe. Cette individualité, semi-femme, semi-garçon (on ne sait pas au juste), devint subitement le champion du fellatorisme par un livre que Titine et Clapotis considéraient comme le catéchisme du parfait biberon. Le livre de cet être dévoyé, d'un sexe incertain, a pour titre : *Monsieur Vénus*[256].

Cette description réunit à peu près toutes les qualités physiques — mélioratives et dépréciatives — associées à Rachilde jusqu'ici. D'abord, sa juvénilité : c'est une « enfant » (« pâle », comme dans le portrait que Lorrain dresse d'elle en 1886), mais elle est paradoxalement « sans jeunesse », c'est une « fleur fanée ». Ce portrait est doublement misogyne, dans la mesure où Rachilde est non seulement infantilisée, comme l'est toute femme dans une société patriarcale, mais c'est aussi une femme « ratée », puisque « fanée » (l'imaginaire de la femme-fleur ne finit pas de nous surprendre). Pire encore, la romancière est associée à la mort (« […] le fond parsemé d'étoiles blanches rappelle à s'y méprendre les draperies des pompes funèbres ») ! Vêtue de rouge, elle habite une chambre noire, suivie d'un « chat noir » au regard « méphistophélique ».

Devaux essaie de faire de Rachilde une personnalité diabolique, mais c'est surtout à une sorcière qu'il l'associe, répétant une fois de plus un stéréotype misogyne. Cette analogie témoigne de la réalité subversive des textes de Rachilde, l'association à la figure de la sorcière participant à signaler une altérité dangereuse pour l'ordre social, puisqu'elle défend un principe de féminité à rebours de celui qu'impose le « regard masculin » (ou *male gaze*). En l'occurrence, c'est encore une fois son androgynie réelle ou imaginée qui est problématique. Devaux y insiste quatre fois (« une frimousse de gamin vicieux », « elle ressemble à un enfant de chœur », « cette individualité, semi-femme, semi-garçon », « cet être dévoyé, d'un sexe incertain »). C'est sans doute la nature du récit de *Monsieur Vénus* (cité juste après) qui oriente de pareilles réflexions : si Rachilde présente des personnages androgynes dans ses romans, c'est qu'elle l'est forcément elle aussi (elle se confond

256 DEVAUX, Paul (Dr Luiz), *Les Fellatores. Mœurs de la décadence*, Union des Bibliophiles, Paris, 1888, pp. 201-204.

avec eux), ce qui pour l'auteur constitue une véritable trahison à sa féminité. En tout cas, ce chapitre des *Fellatores* sur Rachilde est à peine plus long que l'extrait choisi. En réalité, si Devaux commente à peine le roman et prend pour titre de cette partie de son livre « Rachildisme », c'est parce que l'attention du public et de la critique est portée avant tout sur l'auteure, bien davantage que sur son récit, dont le polémiste dit à peine : « Le piquant du volume, pour les adeptes, consiste dans ce fait : d'une femme devenue par amour la fellatrix d'un pignouf[257] ! » Rachilde (et la tendance qu'elle imposerait en littérature, le « rachildisme ») est un « danger public », pas seulement le contenu de ses romans.

On pourrait encore commenter le très court article de Frédéric-Auguste Cazals, qu'il signe « A. des Candezals », le 3 juillet 1886 dans *Le Décadent littéraire & artistique*, preuve de cette « portraitomanie », cette fois-ci littéraire. D'ailleurs, la chronique dans laquelle est publié le texte s'appelle « Croquis littéraire », Verlaine la tient de juin à septembre 1886. Ainsi le 5 juin il tire par exemple le portrait de Paul Alexis, le 17 juillet celui de Paul Moréas et le 4 septembre celui de Paul Verlaine. En tout cas, derrière cette rubrique il y a bel et bien la volonté de figurer au lecteur le physique de la personnalité médiatique choisie par le journaliste, le cadre de la description s'articulant autour d'un modèle pictural (le croquis) pour assurer sa visualité :

> Un Raphaël, un Rubens, un Creuze… un Grévin !
>
> Les prunelles, étrangement pâles, se noient sous le tremblotement des cils.
>
> Sous les bords baissés d'un Paille endeuillé, le cheveux saillent, fauves, et se bouclent ; les prunelles, étrangement pâles, s'estompent de gris.
>
> Et l'ovalité de la figurine, le retroussé du nez et la gracilité de la bouche, l'idéalisent presque.
>
> L'impression du trottin cependant ; ou d'une maîtresse de piano, très jeune.
>
> Et de la rue des Écoles à la rue des Vosges, de la Butteaux Cailles à la Butte Montmartre, elle va, quelqu'oiselet au Paille endeuillé, minuscule et svelte, minuscule et Grande.
>
> De cette fille d'Ève, Adam ne fut jamais que l'Ami ; et se retrouve dans *Monsieur Vénus* — le premier fils que l'Art lui donna — cette héréditaire précocité : un brûlant désir du fruit défendu !
>
> Signe particulier : n'aime pas les cabotins ratés[258].

D'une certaine manière, cette énième description de Rachilde est « protocolaire », comme les précédentes. Il semble difficile de la présenter sans insister sur la pâleur de sa peau (signalée à chaque fois). Mais encore une fois, il est difficile de savoir si ce trait physique est réel ou imaginaire. Sans doute les différents portraitistes de la romancière ont lu les descriptions de leurs

257 *Ibid*.
258 CADENZALS, A. (DE) [CAZALS, Frédéric-Auguste], « Croquis littéraires IV. Rachilde », *Le Décadent littéraire et artistique*, 3 juillet 1886.

confrères parues auparavant dans la presse. Même si elle n'a participé au jeu de la caricature ou du portrait peint, au contraire de Lorrain dont la « légende » se distingue des autres par une « figuralité » excessive avec laquelle il s'amuse, Rachilde n'échappe pas à un bagage de caractéristiques qu'elle traîne dans toutes les descriptions qu'on fait d'elle. Certes, Cazals (à la différence des autres) ne met pas particulièrement l'accent sur l'androgynie de la jeune femme, mais il semble que le poète soupçonne chez elle un goût pour l'homosexualité (« De cette fille d'Ève, Adam ne fut jamais que l'Ami »), puis se plaît à l'imaginer lubrique (« un brûlant désir du fruit défendu »), comme s'il était impossible de présenter Rachilde autrement que par sa sexualité. Sa juvénilité est encore une caractéristique physique qui permet de l'identifier (« une maîtresse de piano, très jeune »), paradoxalement la romancière est à la fois « minuscule et Grande » (minuscule puisque femme et « Grande » *pour* une femme ?). Cette fois-ci le journaliste idéalise Rachilde (« le retroussé du nez et la gracilité de la bouche l'idéalisent presque »), semblable à « un Raphaël, un Rubens, un Creuze… un Grévin », puisqu'en littérature — on l'aura compris — le référent pictural parasite toutes les descriptions physiques des années 1880-1900. On voit encore qu'un seul roman de l'auteure est mentionné (*Monsieur Vénus*, forcément), seulement parce que le journaliste identifie un transfert de personnalité de Rachilde vers son récit.

Pour reprendre l'expression de Kalifa et Vaillant, le champ littéraire de cette fin de siècle est marqué par une métamorphose de l'auctorialité. Celle-ci passe d'agent médiateur (une « parole médiatrice ») à un « objet médiatisé », puisque la personnalité de l'écrivain·e devient un argument « marketing » pour servir la promotion de son travail de fiction. Bien sûr, la représentation du corps joue un rôle capital dans ces représentations de Lorrain et Rachilde. « Narrativisé » par le journaliste, il permet de raconter une histoire au lecteur, parfois identique à celles racontées par les auteur·e·s portraituré·e·s, dans leurs univers de fiction. Cette intuition peut être confirmée par l'hypothèse de Corinne Saminadayar-Perrin :

> Rien d'étonnant à ce que la presse ait découvert et cartographié des domaines jusque-là négligés, aujourd'hui emblématiques de l'histoire littéraire renouvelée. Si les journalistes s'intéressent à la fabrique de l'écrivain (scénographie, postures….), s'ils analysent les nouvelles formes de sociabilité littéraire nées avec la modernité, s'ils étudient volontiers les trajectoires en termes de stratégie et de conquête, c'est parce qu'eux-mêmes éprouvent et pratiquent, au sein de l'espace médiatique, ces modes de fonctionnement spécifiques au champ. […] l'écrivain journaliste, plus que tout autre, est conscient, par expérience professionnelle, des contraintes économiques et institutionnelles qui déterminent l'exercice et la définition de la littérature. Le journal fabrique, en direct, l'histoire littéraire du monde contemporain : creuset impur, atelier décrié dont les ouvriers connaissent, mieux que personne, les mystères, les indignités — et le paradoxal pouvoir de sacralisation[259].

259 SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « L'atelier médiatique de l'histoire littéraire », *Médias 19*, Problématiques et perspectives, Publications, L'Atelier médiatique de l'histoire littéraire, mis à jour le : 15/02/2014, disponible en ligne sur le site de Médias 19 : http://www.medias19.org/index.php?id=16000.

C’est justement la condition d’écrivain-journaliste de Lorrain — qui n’est décidément plus à négliger lorsqu’il s’agit de commenter sa production romanesque —, mais aussi celle de Rachilde (grande collaboratrice au *Mercure de France*, ce qui n’a pas suffisamment été signalé ici) qui explique leur connaissance et leur contrôle des stratégies de promotion et de communication médiatiques modernes. Lorrain sature l’espace médiatique de son image lorsqu’il se laisse caricaturé par Sem (fig. 4), Ferdinand Bac, Maurice Delcourt ou Félix Vallotton, peindre par La Gandara ou Angelo Marino, photographier costumé ou dans son appartement, avant d’envoyer ses clichés à ses correspondants, même ceux avec qui il n’était pas familier. Rachilde, quand bien même elle ne joue pas tout à fait au jeu du culte de l’image, laisse volontiers Lorrain écrire ses articles de 1886 et 1900 et ne semble pas particulièrement regretter sa médiatisation à l’époque, en 1947 non plus puisqu’elle récupère des éléments de sa « légende » construite par les discours de presse présentés ici, pour écrire son autobiographie. En tout cas, Rachilde et Lorrain ont très tôt compris l’importance des enjeux de la « corporalisation » de leur image publique, susceptible d’accentuer leur visibilité dans le champ littéraire et de participer à rendre leur *ethos* d’écrivain d’autant plus familier au lecteur.



Fig. 4. SEM [COURSAT, Georges], *Jean Lorrain*, collection particulière, domaine public.

II. **Indices corporels de l'auteur·e en fiction**

En effet, grâce à leur exposition dans les médias, quasi quotidienne pour l'un et au moins mensuelle pour l'autre, Lorrain et Rachilde s'assurent une véritable visibilité auprès du public et « récupèrent » leurs « corps médiatiques » pour les réinvestir en fiction et garantir une continuité entre leur espace romanesque et leurs personnalités publiques. Selon Guillaume Pinson,

> la presse incarne le règne de l'apparence mondaine, publicisée à outrance, éclatée, étalée. Contre cette réalité de surface, morcelée, la « réalité » du roman, ce n'est peut-être pas tant l'au-delà que l'en-dessous de la représentation médiatique[260].

Autrement dit, le discours social de la « Belle Époque » baigne dans le romanesque (Marc Angenot parle de « romanesque généralisé »). C'est pour cela que les frontières entre information et invention sont si poreuses, ce dont profitent des écrivains-journalistes comme Rachilde et Lorrain. Leur identité auctoriale participe donc au récit et le pilote.

Bien sûr, il semble évident que le duc de Fréneuse est un avatar textuel parmi tant d'autres de Lorrain. Sans même aller voir du côté de sa correspondance privée ou des discours de presse, la reprise du modèle des « Pall Mall Semaine » pour structurer le récit nous permet de le dire, mais aussi les descriptions physiques du narrateur. On se souvient de celle-ci :

> Délicieusement pâle et transparente, main de princesse et de courtisane ce jour-là, la main dégantée du duc de Fréneuse planait avec d'infinies lenteurs au-dessus d'un tas de pierres dures, lapis-lazulis, sardoines, onyx et cornalines, piquées ça et là de topazines, d'améthystes et de rubacelles ; et la main parfois se posait, tel un oiseau de cire, désignant du doigt la gemme choisie… La gemme choisie… et, mes souvenirs se précisant, voilà que j'évoquais aussi le son de la voix, le ton du duc prenant congé de Barruchini et disant d'un timbre bref à l'orfèvre : « Il me faudrait cet objet dans dix jours. Vous n'avez, en somme, que les incrustations à faire. Je compte sur vous, Barruchini, comme vous pouvez compter sur moi[261]. »

En l'occurrence, l'androgynie de Fréneuse et sa apparence de courtisane résonnent avec le portrait de 1891 de Bois dans *Le Courrier français* (« j'aperçus le mystère de cette âme double, aux désirs néroniens, d'une brutalité peut-être sadique et aussi aux naïvetés gazouillantes de jeune fille, une jeune fille de Crane, qui cueille des fleurs vivantes dans un jardin enchanté »), tandis que son goût

260 PINSON, Guillaume, *Fiction du monde. De la presse mondaine à Marcel Proust*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008, p. 197.
261 LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, *op. cit*., p. 51.

pour l'orfèvrerie fait écho à celui de Bataille, quoiqu'écrit un an après la parution du roman : « Du barbare, il a, en effet, le goût des bijoux et des gemmes, des parfums forts, des teintures, des matières adornées, des poisons, des éthers, l'irrésistible attraction vers les chatoiements de turquerie, l'amour du bazar et le fétichisme superstitieux des choses[262]. »

D'ailleurs, son ami le critique d'art Gustave Coquiot écrit en 1903, lui aussi dans *Le Journal*, que « du bout de ses doigts orfévris, Jean Lorrain effleure tout chose sage, et, preste, retire tout aussitôt sa main pour qu'on ne le voie pas en telle posture[263]. » Enfin, la pâleur du duc, c'est aussi celle que remarque Bataille quand il parle de la « figure claire » de Lorrain, qu'il a visiblement après avoir déménagé rue de Courty, même si Bois semblait penser le contraire (« … Lorrain a changé de mine en changeant de quartier […] il ne ressemble plus à celui d'autrefois, maigri, pâli, défait, comme sortant de quelque terrible veille, et quels nerfs grinçants à fleur de peau ! »). Toutes ces remarques sont d'autant plus amusantes que l'éditeur du roman remarque :

> Mieux, le personnage, l'homme même avait une légende qu'il avait créée inconsciemment d'abord et qu'il s'était pris depuis à aimer et à entretenir. Quelles fables n'avait-on pas chuchotées sur ce jeune homme cinq fois millionnaire, qui, de grande race et des mieux apparentés, n'allait pas dans le monde, vivait sans amis, n'affichait pas de maîtresse et quittait régulièrement Paris fin novembre, pour aller passer ses hivers en Orient[264].

Ce commentaire du premier narrateur du récit, qu'il est tout à fait possible d'associer à Lorrain d'ailleurs, puisqu'il n'est pas nommé, peut fonctionner comme une prise de recul du romancier par rapport à son image publique. D'ailleurs, les différents avatars fictionnels de l'auteur se confondent parfois et interagissent souvent entre eux. Ainsi le buveur d'éther des « Contes d'un buveur d'éther » peut être Allitof (protagoniste du « Mauvais gîte », du « Possédé » et de « La Main gantée) ou le narrateur du reste des contes, un autre éthéromane notoire que le récit ne nomme pas… C'est la même chose pour Fréneuse, Ethal et le premier narrateur de *Monsieur de Phocas*. Celui-ci remarque justement, à propos du duc :

> Étroitement moulé dans un complet de drap vert myrte, cravaté très haut d'une soie de vert pâle et comme sablée d'or, M. de Phocas était un frêle et long jeune homme de vingt-huit ans à peine, à la face exsangue et extraordinairement vieille, sous des cheveux bruns crespelés et courts.
>
> Ce profil précis et fin, la raideur voulue de ce corps fluet, l'arabesque (si je puis m'exprimer ainsi), l'arabesque tourmentée de cette ligne et de cette élégance, *j'avais déjà vu tout cela quelque part*[265].

262 BATAILLE, Henry, *op. cit*.
263 COQUIOT, Gustave, « Médaillon », *Le Journal*, 9 septembre 1903.
264 LORRAIN, Jean, *op. cit.*
265 *Ibid.*, p. 49. Nous soulignons.

On retrouve les caractéristiques orientalisantes relevées par Bataille (« moulé dans un complet de drap vert », « l'arabesque tourmentée de cette ligne »). Fréneuse est jeune (vingt-huit ans), mais paraît paradoxalement très vieux, comme pour correspondre davantage à Lorrain. Mais surtout, le narrateur croit avoir « déjà vu cela quelque part ». D'une certaine manière, l'image du duc est antérieure à son apparition, Fréneuse (devenu Phocas) est un personnage « médiatisé », voire médiatique. Il a changé d'identité après le meurtre d'Ethal, comme Lorrain jongle avec les pseudonymes dans la presse. Le choix d'une description du physique de Fréneuse par une subjectivité qui lui est étrangère — mais qui est paradoxalement la même puisqu'elle constitue elle aussi une projection de Lorrain dans le récit — permet à l'auteur d'œuvrer à sa propre mise en scène, dont il est lui-même le spectateur. De cette manière, le narrateur soumet au lecteur l'illusion d'un portrait impartial. En tout cas, cette description de Fréneuse correspond à celle de monsieur de Bougrelon, au début du roman du même nom :

> La redingote était verte et de quel vert râpé ! le pantalon à sous-pieds se tortillait en vis sur une fine botte très cambrée et cirée, mais bâillant l'orteil ; […] mais tel quel, avec son vieux visage de capitan fardé et empâté de plâtre, ses yeux éraillés et noircis au charbon, sa bouche édentée sous la double virgule d'une moustache au cirage, ce loqueteux était un grand seigneur, ce fantoche personnifiait une race, ce maquillé était une âme[266].

Ou encore à ce commentaire sur le physique de Noronsoff, dans *Le Vice errant* : « À vrai dire, le bel Hongrois avait moins ressuscité un mort que galvanisé un cadavre ; car c'était un vrai cadavre vernissé, fardé et peint que charriaient, par les rues, les landaus fermés de la villa[267]. » Lorrain décrit constamment ses avatars comme « fardés » et d'un autre temps, vestiges du passé, d'une « race », comme à la frontière entre la mort et de la vie. En quelque sorte, il s'agit pour le romancier de se rapporter par procuration à un temps qu'il n'a pas connu — rappelons que « Phocas » est au départ le nom d'un empereur byzantin du VII^e^ siècle de notre ère —, un temps dont il serait le dernier témoin. Ce procédé a pour effet de signaler une « forme d'appartenance désancrée[268] », qui constitue un espace de paratopie temporelle, puisqu'il se nourrit de « l'impossible inclusion » du romancier dans l'époque à laquelle il écrit. Les remarques profondément réactionnaires d'Allitof ou Fréneuse, ou tout simplement celles de Lorrain dans la presse (souvenons-nous de son article de juin 1888 sur Wilette), confirment cette intuition et sont peut-être plus politiques qu'on ne le croit.

266 LORRAIN, Jean, *Monsieur de Bougrelon*, Paris, Henri Jonquières, 1928, p. 13.
267 LORRAIN, Jean, *Le Vice errant*, Paris, Albin Michel, 1926, p. 360.
268 MAINGUENEAU, Dominique, *op. cit*., p. 76.

Du reste, mettre en scène des avatars de soi particulièrement épuisés par la vie permet à l'auteur de présenter au lecteur un corps souffrant, qui selon Meizoz participe à la construction d'une singularité d'« intellectuel en rupture[269] », qui disposerait « d'une expérience décentrée des "places" et rangs sociaux[270] » et serait l'actualisation de la figure du Christ. D'une certaine manière, Allitof porte les *stigmates* de sa consommation d'éther sur son corps :

> Et devant la fixité de mon regard : « Oh ! ne vas [*sic*] pas croire à des troubles d'éther ! Je suis guéri, radicalement guéri ; je suis intoxiqué d'ailleurs et le poison, qui, il y a deux ans à peine, rependait dans tous mon être comme une alacrité d'air plus vif avec je ne sais quelle délicieuse sensation d'impondérable, l'éther aujourd'hui me rompt bras et jambes et j'ai gardé pendant trois jours dans tous les membres une véritable courbature, la dernière fois, il y a un an de cela, que j'en ai respiré[271].

Bien sûr, il ne s'agit pas, à l'inverse de Rousseau, de présenter Allitof comme un « guérisseur souffrant » — les réminiscences de la mystique christique s'arrêtent ici —, mais son « *incarnation douloureuse*[272] » de ses expériences d'éthéromane permet une mise en scène spectaculaire de son corps, pathologisé puisque les effets de l'éther sur ses membres sont semblables à ceux d'une maladie (« l'éther aujourd'hui me rompt bras et jambes »), corollaire du génie romantique. Les corps de Lorrain et de ses personnages attestent de la malédiction liée au génie. D'ailleurs, le romancier rapportait régulièrement à ses correspondants l'état de sa santé physique, souvent très mauvaise, l'empêchant de se rendre à ses rendez-vous[273]. De la même manière, à la fin de son journal, le duc de Fréneuse se présente au lecteur sous un jour particulièrement pathétique :

> Comme leur nacre bleuie devait être froide, froide comme les vitres de mes croisées quand déjà adolescent, durant mes nuits de fièvre et de puberté, je me levais de mon lit et courais, pieds nus, appuyer ma tête à leurs parois humides !
>
> Mes désirs alors, à voir l'immense ciel tranquille, s'évaporaient comme des brumes. Qu'étaient, auprès de l'effroyable usure actuelle de ma chair et de mon âme, ces fièvres éphémères de mes jours passés ?
>
> Je suis rentré à l'aube, épuisé de fatigue et trempé de rosée, meurtri, endolori, rempli de lassitude physique et lourd, comme d'une tumeur, de mon indifférence, de ma morne impuissance à pleurer et à

269 MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires II. La fabrique des singularités*, Slatkine, Genève, 2011, p. 32. En l'occurrence, Meizoz reprend la formule de Benoît Mely à propos de Rousseau (Jean-*Jacques Rousseau, un intellectuel en rupture*, Paris, Minerve, 1985, 333 p.).

270 MEIZOZ, Jérôme, « Les usages sociaux du corps naturel : Jean-Jacques Rousseau », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 20, n° 2, 2012.

271 LORRAIN, Jean, *Sensations et souvenirs*, *op. cit*., p. 162.

272 MEIZOZ, Jérôme, *op. cit*.

273 Par exemple, en mars 1894 (probablement), il écrit au romancier Gabriel Mourey : « Il ne faut pas m'en vouloir, mon cher ami, mais je suis toujours souffrant et je deviens égoïste tant ma santé et les soins qu'elle exige m'envahissent et m'absorbent. » (dans LORRAIN, Jean, *Correspondances*, *op. cit*., p. 122) Des messages pareils parcourent toute sa correspondance.

> souffrir !
>
> Qui fera donc crever cet abcès de rancœurs et de tendresses avortées, ce ganglion gonflé de passions étouffées et de douleurs mortes ? Quel forceps, quelle éclampsie atroce et salutaire me délivrera de cet abominable et pesant fœtus d'âme ?

En l'occurrence, le narrateur parle effectivement de son corps, comme s'il était malade (« rempli de lassitude physique et lourd, comme d'une tumeur », « cet abcès de rancœurs et de tendresses avortées, ce ganglion gonflé de passions étouffées et de douleurs mortes »). Fréneuse porte l'attention sur « l'effroyable usure actuelle » de sa chair, quand l'usage nous dicte au contraire de mettre l'accent sur nos qualités physiques désirables. C'est qu'il s'agit bien ici d'une mise en scène littéraire de la souffrance, qui relève d'un choix postural de Lorrain qui entend signaler une lutte contre un mal physique, dont il triompherait ; l'auteur (à travers son personnage) donne l'illusion du mérite d'une écriture conquise en dépit du corps. En outre, le recours à la maladie autorise différents effets pathétiques, comme l'appel à la pitié et au salut (« Quel forceps, quelle éclampsie atroce et salutaire me délivrera de cet abominable et pesant fœtus d'âme ? »). Enfin,

> par leurs résonances mythologiques (Tirésias l'aveugle voyant, Homère aveugle) ou historiques (bègue, l'orateur Démosthène conquit son talent en l'exerçant avec des cailloux en bouche, etc.), l'infirmité et la maladie acquièrent une dimension presque allégorique : elles témoignent d'un destin exceptionnel promis au découvreur souffrant[274].

En définitive, les avatars littéraires de Lorrain participent à spectaculariser sa figure d'écrivain, dont les effets les plus frappants sont servis par une incarnation particulièrement corporalisée du génie artistique.

Les indices textuels qui permettent d'associer Rachilde à ses personnages de fiction sont un peu plus discrets, mais il est bel et bien possible de les distinguer. Bien sûr, on pense au goût de Raoule de Vénérande pour les déguisements d'homme, que la romancière partage puisqu'en 1885, la préfecture de police de Paris lui autorise à circuler dans la ville « habillée en homme », droit dont jouissait aussi Sarah Bernhardt, l'auteure Marc de Montifaud ou encore l'archéologue Jane Dieulafoy, à la même époque. Mais il y a aussi ce portrait de Raoule du chapitre II de *Monsieur Vénus*, semblable à ceux de l'auteure publiés dans la presse :

> Ni belle, ni jolie dans l'acception des mots, Raoule était grande, bien faite, ayant le col souple. Elle possédait de la vraie fille de race les formes délicates, les attaches fines, la démarche un peu altière, avec

274 MEIZOZ, Jérôme, *op. cit.*

> ces ondulations qui, sous les voiles de la femme, révèlent l'annelure féline. Dès l'abord, sa physionomie, à l'expression dure, ne séduisait pas. Merveilleusement tracés, les sourcils avaient une tendance marquée à se rejoindre dans le pli impérieux d'une volonté constante. Les lèvres minces, estompées aux commissures, atténuaient d'une manière désagréable le dessin pur de la bouche. Les cheveux étaient bruns, tordus sur la nuque et concouraient au parfait ovale d'un visage teinté de ce bistre italien qui pâlit aux lumières. Très noirs, avec des reflets métalliques sous de longs cils recourbés, les yeux devenaient deux braises quand la passion les allumait[275].

Cette description semble être le modèle de celle que livre Lorrain en 1890 dans *L'Écho de Paris* : le journaliste lui aussi insiste sur la « grande taille longue et souple » de Rachilde (« Raoule était grande, bien faite »), son « teint transparent et rosé » (« un visage teinté de ce bistre italien qui pâlit aux lumières ») ou encore "sa chevelure […] crêpelée" ("Elle possédait de la vraie fille de race […] les ondulations qui, sous les voiles de la femme, révèlent l'annelure féline"). Encore une fois, il pourrait s'agir d'une coïncidence parmi tant d'autres, mais la préface de Barrès de 1889 trahit cette même volonté de confondre Raoule et son auteure : « Mademoiselle Raoule de Vénérande est une fine jeune fille, très nerveuse, avec des lèvres minces, d'un dessin assez désagréable[276]. » En effet, une fois de plus le préfacier porte l'attention sur la juvénilité de Raoule — qui est bien évidemment celle de Rachilde —, que la romancière ne signale jamais vraiment dans le roman. D'ailleurs, Raoule échappe le plus souvent aux descriptions corporelles de la voix narrative, qui préfère signaler les qualités corporelles de Jacques et leur évolution au fil du récit.

D'une certaine manière, l'association entre les deux femmes est permise par l'incarnation « décorporalisée » du personnage de Raoule, qui n'est pas soumise à un regard chosifiant et possessif qui la désincarnerait, qui serait le même que celui auquel elle contraint Jacques. Au contraire, Raoule n'est pas particulièrement désirable ("Ni belle, ni jolie dans l'acception des mots, Raoule était grande, bien faite, ayant le col souple. […] Dès l'abord, sa physionomie, à l'expression dure, ne séduisait pas."), en somme elle n'est pas « fétichisée » comme l'est malgré elle une femme qui évolue dans une société patriarcale et hétéronormée. En refusant à Raoule tout pouvoir de séduction du lecteur — pas des autres personnages puisque Jacques et de Raittolbe la convoitent —, Rachilde réussit à éviter la sexualisation de son avatar fictionnel, et par la même occasion à s'en dérober elle-même. De cette manière, les deux femmes ne subissent plus un sort de « devenir-bibelot » (Bernard Voilloux) qu'impose la misogynie banalisée de l'époque du fait de leur condition de femme. Cette mise à l'écart de Raoule du regard masculin et sexualisant autorise à penser qu'il est effectivement question d'un avatar fictionnel de l'auteur·e, puisque la jeune femme est toujours plus ou moins en retrait du centre d'attention du récit, dont elle est au fond la véritable machiniste.

275 RACHILDE, *Monsieur Vénus*, *op. cit*., pp. 23-24.
276 BARRÈS, Maurice, « Complications d'amour », *op. cit.*

En ce qui concerne Mary Barbe, on se souvient de sa première description dans *La Marquise de Sade* :

> Puis, quand saturée de vinaigre, elle releva les paupières, on vit briller des yeux bleus, des yeux de blonde qui surprenaient. Ils étaient doux, très vagues, très chercheurs pourtant ; ils la faisaient femme, malgré sa petitesse de gamine et ils rendaient nerveux ceux qui frôlaient sa peau d'une pâleur à peine rosée[277].

Il n'est plus surprenant de remarquer l'obsession des auteur·e·s et des journalistes pour la pâleur de la peau de Lorrain, Rachilde, Fréneuse, Raoule de Vénérande ou Mary Barbe. On remarquera seulement que la romancière signale le teint rosé de la jeune fille, comme Lorrain dans son portrait de 1890. En revanche, ce qui frappe c'est la sexualisation d'une enfant de sept ans, que Rachilde refusait justement à Raoule, une adulte ! Heureusement, la voix narrative ne fait aucun effort pour rendre désirable Mary aux yeux du lecteur, mais celle-ci a des yeux de « femme » qui déstabilisent les adultes qui la croisent. En l'occurrence l'auteur·e annonce la fin du récit : il s'agit de montrer qu'elle porte déjà en elle les qualités d'une « femme fatale » à sept ans. Mais sans doute ce passage est une réponse de Rachilde à cette tendance misogyne d'infantilisation propre à la médiatisation des femmes de l'époque, trois ans après la parution de *Monsieur Vénus*. Autrement dit, Mary est déjà une femme alors qu'elle n'est qu'une enfant, quand Rachilde est constamment ramenée à une prétendue juvénilité, alors qu'il s'agit déjà d'une adulte autonome.

Naturellement, l'association entre Rachilde et Mary ne se dévoile pas qu'à travers les indices des discours de presse ou de son autobiographie. Cet extrait du chapitre V est parcouru d'éléments métalittéraires qui permettent d'identifier la jeune fille comme un autre avatar de la romancière, dans le récit :

> Généralement, à travers les contes qu'elle se faisait à elle-même, Mary mettait un petit esclave, moitié ange, moitié garçon, qui l'aimait beaucoup et supportait en son honneur une foule de tortures grotesques. Les émotions de ces voyages chimériques étaient toujours d'une violence inouïe, en raison inverse du calme glacial de ses actions réelles. […]
>
> Une fureur de bataille échauffait son cerveau sans que ses yeux purs révélassent les conflits de son imagination. Elle finissait par en souffrir à fleur de peau tellement *elle s'identifiait aux personnages de son roman*. Il y a plus qu'on en croit de ces petites filles ou de ces petits garçons se racontant des histoires à eux-mêmes : les uns ont un air idiot qui désole leurs parents, les autres ont l'expression béate des studieux tout pleins de leurs leçons.
>
> […] Et la petite avait fini par s'amuser ainsi malgré les froideurs de sa physionomie : elle jouait à penser. Mystère insondable de l'être humain qui de lui-même tire des joies pouvant le ravir hors de sa prison de

277 RACHILDE, *La Marquise de Sade*, *op. cit.*, p. 16.

chair[278].

Il est surprenant d'apprendre que Mary s'identifie « aux personnages de son roman », alors même qu'il n'est pas précisé que celle-ci écrit. En fait, la jeune fille est atteinte d'une forme particulière de bovarysme, puisqu'elle ne s'imagine pas qu'elle est le personnage du roman d'un·e autre, mais celui du sien. D'ailleurs, il semble presque évident que le « petit esclave, moitié ange, moitié garçon, qui l'aimait beaucoup et supportait en son honneur une foule de tortures grotesques » est une référence à Jacques Silvert, donc de fait à *Monsieur Vénus*. En mettant en scène Mary en plein processus de création artistique, Rachilde commente sa propre relation à l'écriture. De plus, elle dresse une continuité entre ses différents avatars (Mary se projette dans une situation pareille à celle de Raoule de Vénérande dans *Monsieur Vénus*). Une lecture féministe de ce passage nous porte à croire que Mary échappe précisément au destin tragique d'Emma Bovary dans la mesure où elle est maîtresse des récits auxquels elle croit et dans lesquels elle se projette (elle ne consomme pas une littérature exclusivement écrite par des hommes), mais aussi que ce travail d'imagination permet à la jeune fille — et donc à Rachilde par la même occasion — de se « ravir hors de sa prison de chair », donc de son corps de femme (en tout cas perçu de son corps perçu « comme femme »), dont elle sent bien que le regard masculin désincarne. Après tout, les discours antiféministes que Rachilde tient dans la presse ou dans sa production non fictionnelle ne l'empêchent pas de porter un regard particulièrement lucide sur la nature patriarcale de la société dans laquelle elle écrit.

En somme, les projections de Rachilde et Lorrain en fiction sont servies par une véritable culture visuelle et médiatique du corps de l'écrivain, à la fois antérieure et dépendante de leur production littéraire, qui leur permet notamment d'établir une « identité de marque », réinvestie dans différents récits, distinguable par quelques subtilités à chaque fois. Non seulement ces projections jettent davantage le flou sur les frontières entre mystification et réalité et nous autorisent à penser que Lorrain et Rachilde appartiennent à cette catégorie d'auteur·e·s que José-Luis Diaz nomme les écrivain·e·s « kaléidoscopiques[279] » (autrement dit les artistes amateurs des supercheries littéraires et de la mythification de leur figure d'écrivain), mais elles sont aussi consciemment intellectualisées. Elles tiennent lieu de dispositifs posturaux et d'arguments rhétoriques qui accordent à l'auteur·e un espace de réflexion sur leur place dans le champ littéraire et leur condition d'artiste à la fin du XIX^{e} siècle.

278 *Ibid*., p. 139. Nous soulignons.
279 DIAZ, José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme modernité », 2007, p. 560.

III. Le corps au service d'une réflexion sur la condition de l'artiste à la fin du siècle

Pour Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, « le XIX^e siècle se fonde dans la représentation de l'Artiste[280] », il se réclame du « paradigme de l'artiste[281] » remarque Claude Duchet, ce dont témoignent par exemple des projets éditoriaux journalistiques comme la parution hebdomadaire de *L'Artiste*, de 1831 à 1904. Toutefois, si la représentation de l'artiste dans le récit de fiction traverse toute la littérature du XIX^e siècle, elle n'échappe pas à des transformations capitales, articulées autour de l'évolution du regard porté sur la création et des discours sur les arts. En ce sens, le génie créateur célébré par le romantisme est abandonné, notamment au profit de la représentation d'artistes « névrosés », contrariés dans leur geste de création. L'expérience déçue de 1848 a rendu l'artiste hostile au corps social, son rapport au reste de la société est conflictualisé. Il lui reste donc à négocier son inscription dans celle-ci, notamment au moyen du sous-genre narratif du « récit de l'artiste » qui fleurit au XIX^e siècle, dans lequel l'auteur·e se projette dans ses personnages pour discourir sur sa propre condition.

On ne distingue dans le corpus qu'une représentation *affichée* d'un artiste. Bien sûr, il s'agit du peintre Claudius Ethal, dans *Monsieur de Phocas*. Dans le récit de Fréneuse, il apparaît d'abord comme une personnalité amicale, carrément semblable au narrateur :

> Lord Ethal voit aussi des masques ; mieux, il dégage immédiatement le masque de tout visage humain. La ressemblance avec un animal est le premier caractère qui le frappe dans chaque être rencontré… et de cette effroyable clairvoyance il souffre avec une telle acuité, qu'il a dû renoncer à son métier. Lui, le grand peintre de portraits, il ne fera plus désormais que des paysages, lui, Claudius Ethal, l'auteur de la *Jeune fille à la rose* et de la *Dame en vert*[282] !

Ethal partage les mêmes obsessions que Fréneuse : celle des masques, mais aussi sa tendance à confondre chaque visage d'être humain qu'il rencontre avec celui d'un animal, comme Allitof d'ailleurs. C'est un « grand peintre de portraits », l'auteur de la « *Dame en vert* »… Une toile d'Antonio de La Gandara, celle-là même sur laquelle Lorrain écrit dans « La Dame en vert », de la section « Les Artistes mystérieux » de *Sensations et souvenirs*. À l'évidence, Ethal se révèle comme un artiste idéal, selon la définition que Lorrain pourrait en donner. C'est un très bon portraitiste, dont le modèle s'inspire de l'un de ses amis et peintres favoris, mais comme Willette et Grandville, c'est aussi un caricaturiste. Donc un artiste moderne. Mais son « don » l'empêche de continuer à

280 MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, *op. cit.*, p. 141.
281 DUCHET, Claude, « L'artiste en questions », *Être artiste*, *Romantisme*, n° 54, 1986, p. 3.
282 LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 95.

peindre des visages humains. S'il en « souffre » comme Fréneuse et Allitof, le narrateur cette fois-ci ne parle pas de crise de folie. De la même manière, son « acuité » n'est pas provoquée par la consommation d'éther. Au contraire, Ethal est résolument lucide et clairvoyant. Ce premier portrait d'Ethal révèle que ce personnage est écrit comme une série de projections : c'est un alter ego de Fréneuse, qui emprunte des caractéristiques à La Gandara et Willette. Toutes ces projections comprennent elles-mêmes une projection antérieure de Lorrain dans ces figures d'artistes. Fréneuse, puisqu'il s'agit de manière évidente d'un avatar du romancier dans le récit, Antonio de La Gandara quand il essaie de reproduire une toile du portraitiste à l'écrit dans « La Dame en vert » (sans même mentionner son auteur), Willette bien sûr lorsqu'il fait du caricaturiste du Chat noir son « peintre de la vie moderne », dans son article de juin 1888 de la *Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg*. En tout cas, le rapport d'Ethal au réel et au corps social est problématique. Particulièrement paradoxal, si Fréneuse le prend au début pour son « guérisseur », il découvre très tôt que son « ami » est profondément mauvais, et « l'empoisonne » tout au contraire.

Le rendez-vous de Fréneuse chez Claudius, rapporté aux chapitres « L'homme aux poupées » et « L'œil d'Éboli » permet de saisir le sens que porte le personnage d'Ethal dans le récit. Le peintre revient de Leyde, où il a fait l'acquisition d'une poupée qui met le narrateur franchement mal à l'aise :

> L'œil d'Ethal, singulièrement allumé, couve et caresse les transparences livides et les roses ternies de cette chair factice. Moi, cette pâleur jaunie, ces lèvres décomposées et comme durcies, la cernure violacée de ces prunelles vitrifiées m'angoissent et m'épouvantent ; la sécheresse fluide des petites mains, comme fondues, me frappe de stupeur ; cette Poupée sent la mort et l'humidité des cryptes. […]
>
> Ethal et moi, nous gardons le silence ; je sens qu'il m'épie et que mon indifférence lui est une déception. Il s'attendait à de l'extase, à un flot de paroles admiratives et enthousiastes, et ma froideur le déroute, l'inquiète.
>
> « Vous n'êtes point mûr pour cet art-là, conclut-il en rajustant autour de la vitrine les morceaux de serge verte, j'aurais cru que vous auriez aimé la délicatesse de ce modelé et les nuances infinies de décomposition de cette chair. Songez que cette Poupée est un portrait, mieux, une statue, une statue peinte, une délicieuse et précise effigie qui, plus profondément qu'une toile et qu'un marbre, a retenu sous le doigt des modeleurs l'âme exquise et tragique des siècles… Moi, j'ai le culte de la folie de ces cires, je les trouve bien supérieures aux portraits […][283]. »

L'art qu'apprécie Ethal dépasse la picturalité et la sculpturalité ; c'en est même la synthèse (« cette Poupée est un portrait, mieux, une statue, une statue peinte »). Alors que Fréneuse pensait ressembler à Claudius, il découvre ne pas avoir tout à fait les mêmes goûts que le peintre. En fait, ce qui dérange le narrateur dans cette poupée, c'est sa ressemblance étrange avec un cadavre. Le

283 LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, *op. cit*., p. 125.

lecteur se demanderait presque si Ethal n'est pas effectivement en possession d'un macchabée. L'attitude de Claudius est d'autant plus curieuse qu'il regarde la cire avec attention, comme s'il cultivait du désir pour la poupée (« L'œil d'Ethal, singulièrement allumé, couve et caresse les transparences livides et les roses ternies de cette chair factice. »). Ethal est un drôle d'artiste : c'est un portraitiste qui ne peint plus et préfère les cires aux portraits ! Il présente aussi l'une de ses créations au narrateur :

> C'était une tête d'adolescent au nez brusque, le menton creusé d'un coup de pouce, avec une saisissante expression d'énergie dans le bombement du front et la proéminence des arcades sourcilières au-dessus des yeux enfoncés : une face douloureuse et souffrante d'enfant tragique, une tête de mutisme et de défi, belle par le silence de lèvres minces et renflées ; et par la pâleur verdâtre de la face amaigrie et demeurée pourtant carrée accentuait encore l'amertume de la bouche[284].

Ce qui frappe Fréneuse dans ce buste de cire, c'est une fois encore sa proximité avec un cadavre, son visage est marqué d'une expression « douleureuse et souffrante d'enfant tragique », son teint est « verdâtre ». Paradoxalement, la tête paraît vivante, en tout cas animée : elle dégage « une saisissante expression d'énergie », c'est aussi une tête de « défi ». Ethal raconte ensuite la genèse de cette cire :

> « Il y a bien quinze ans de cela, un petit Napolitain de la place Maubert venu mourir, loin du soleil, dans le froid et le noir du ciel parisien. Il toussait à fendre l'âme, le pauvre ! et, tout grelottant sous les haillons de panne de son déguisement de Transtévérin, il restait là à rôder autour des ateliers de peintre, n'osant rentrer chez lui par peur d'être battu […].
>
> « Sa maigreur m'intéressa tout de suite, et puis le *facies sympathica* de la phtisie, cette expression de la langueur ardente dont s'idéalise tout visage de poitrinaire et qui fournit tant à l'artiste. Bref, j'abordai Angelotto, je le confessai à demi et l'emmenai chez moi…
>
> « Pauvre gosse ! J'aurai dû le ménager et ne point lui faire payer mon hospitalité si vite ; mais je le sentais prêt à me filer entre les doigts : dès le lendemain, je le faisais poser… Que voulez-vous, on n'a pas tous les jours l'occasion d'un chef-d'œuvre ; je fus odieux, je le sais, mais j'aimais trop la farouche expression de ses grands yeux souffrants. Angelotto posa de longues heures, résigné, avec toujours dans ses prunelles cette stupeur haineuse où parfois je croyais lire un reproche, et cette bouche donc, cette bouche scellée comme un défi ! Je m'acharnais sur cette cire avec une joie sauvage, une plénitude de volupté que je n'ai jamais retrouvée, car je sentais que j'y 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 enfiévraient radicalement mes doigts. Lui toussait de plus en plus, malgré les tisanes, les fumigations de goudron et le lit bien chaud installé près du poêle ; j'avais fait venir un médecin, je le savais perdu. Je le soignais de mon mieux entre chaque séance ; il ne me remercia jamais, se prêtait sans mot dire à toutes mes volontés et mourut entre mes mains, vingt jours après mon entrée chez moi[285].

284 *Ibid.*, p. 126.
285 *Ibid*., p. 128.

L'association entre le récit d'Ethal et le mythe de Pygmalion et Galatée saute aux yeux. Mais une nuance distingue les deux histoires. En effet, les deux artistes travaillent la matière pour lui donner vie, Claudius « narrativise » la cire, il essaie de lui faire raconter une histoire pour atteindre le « chef-d'œuvre » (« je sentais que j'y 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 enfiévraient radicalement mes doigts »). Pourtant, Pygmalion donne naissance à Galatée à partir de « rien », quand Ethal prend la vie de cette adolescent pour l'insuffler dans son buste. Encore une fois, c'est bel et bien la mort, ou plutôt précisément le moment où le modèle agonise avant d'expirer que le peintre souhaite saisir. Il est même possible de penser que c'est le fait d'avoir posé pour Claudius qui l'a « tué », puisque l'artiste reconnaît l'avoir « ménagé » et le savait déjà « perdu » quand il fait venir un médecin. C'est en tout cas ce que pense Fréneuse :

> Ethal parlait en monologue, singulièrement animé, comme grisé par de ses paroles. Mais, déjà, depuis quelques minutes, je l'entendais et ne l'écoutais plus. Je regardais, tout saisi, l'énorme main aux phalanges velues qu'il crispait, comme une serre, sur la chevelure alourdie du buste ; une serre, en vérité, une serre d'oiseau de proie, dont trois bagues étranges accentuaient encore le caractère féroce et animal, l'une au pouce, l'autre au médius, et la dernière à l'annulaire, trois grosses perles irrégulières et difformes, l'air de pustules de nacre qui, sur la main granuleuse et sèche du peintre, exagéraient encore le côté griffu de ses doigts.
>
> Cette serre de vautour, par une bizarre hallucination rétrospective, je la voyais étreignant l'agonie du modèle italien. C'étaient ses doigts de volonté et de volupté cruelle, qui, certainement, avaient hâté la mort de cette enfant[286].

Claudius Ethal, qui pourtant partageait pourtant la même obsession « zooanthropique » de Fréneuse, est désormais ouvertement comparé à un vautour féroce. L'écart entre les deux hommes se creuse. L'artiste n'utilise plus sa « volonté créatrice » pour donner la vie, mais pour la prendre. Sans doute cet entretien prédispose le narrateur à sa crise de folie et ses obsessions meurtrières lorsqu'il visite le musée de Gustave Moreau. En tout cas, il participe forcément à sa « chute ».

Après tout, Raoule de Vénérande n'est pas si différente d'Ethal. Le récit de *Monsieur Vénus* ne concerne ni plus ni moins que le travail de la jeune femme à faire de son amant une véritable œuvre d'art, à tel point qu'il le devient effectivement à la fin du roman, après avoir perdu son duel à mort contre de Raittolbe :

> Le soir de ce jour funèbre, M^me^ Silvert se penchait sur le lit du temple de l'Amour et, armée d'une pince en vermeil, d'un marteau recouvert de velours et d'un ciseau en argent massif, se livrait à un travail très

286 *Ibid*., p. 129.

minutieux… Par instants, elle essuyait ses doigts effilés avec un mouchoir de dentelle.

[…]

À l'hôtel de Vénérande, dans le pavillon gauche, dont les volets sont toujours clos, il y a une chambre murée.

Cette chambre est toute bleue comme un ciel sans nuage. Sur la couche en forme de conque, gardée par un Éros de marbre, repose un mannequin de cire revêtu d'un épiderme en caoutchouc transparent. Les cheveux roux, les cils blonds, le duvet d'or de la poitrine sont naturels ; les dents qui ornent la bouche, les ongles des mains et des pieds ont été arrachés à un cadavre. Les yeux en émail ont un adorable regard.

La chambre murée possède une porte dissimulée dans la tenture d'un cabinet de toilette.

La nuit, une femme vêtue de deuil, quelquefois un jeune homme en habit noir, ouvrent cette porte.

Ils viennent s'agenouiller près du lit, et, lorsqu'ils ont longtemps contemplé les formes merveilleuses de la statue de cire, ils l'enlacent, la baisent aux lèvres. Un ressort, disposé à l'intérieur des flancs, correspond à la bouche et l'anime.

Ce mannequin, chef-d'œuvre d'anatomie, a été fabriqué par un Allemand[287].

Pendant tout le roman Raoule manipule psychologiquement Jacques. À la fin du récit, c'est son corps qu'elle façonne. Le lecteur la retrouve « armée d'une pince en vermeil, d'un marteau recouvert de velours et d'un ciseau en argent massif », comme si de nouveau la présence du mythe de Pygmalion en filigrane du récit n'était pas suffisamment évidente. Jacques est alors « exposé » dans la chambre de Raoule, il juxtapose un « Éros de marbre » (auquel il était comparé plus tôt dans le roman). Le jeune homme n'est plus que partiellement humain, seuls les « cheveux roux, les cils blonds, le duvet d'or de la poitrine sont naturels ». Chaque soir, Raoule et un « jeune homme en habit noir[288] » viennent s'agenouiller devant lui et lui vouent un culte comme une idole… Ils se livrent à des pratiques ouvertement sexuelles, ce que confirme le texte de l'édition bruxelloise de 1884, dont une partie a été corrigée et effacée dans l'édition parisienne de 1889 : « Un ressort, disposé à l'intérieur des flancs, correspond à la bouche et l'anime *en même temps qu'il fait s'écarter les cuisses*[289]. » De jeune homme androgyne sexualisé, Jacques devient un véritable objet sexuel au terme du récit. L'emprise de Raoule sur son corps est totale. D'ailleurs, on remarque la prise de distance de l'auteure par rapport à son récit, ce dernier chapitre — ici livré dans sa quasi-intégralité — est court, voire carrément expéditif. Aucun prénom n'est mentionné, c'est au lecteur de déduire que Jacques est l'automate et Raoule, la « femme vêtue de deuil ». Le récit est « dépersonnalisé », comme l'est devenu Jacques. Enfin, il faut voir dans la dernière phrase du roman un autre indice d'intertextualité avec les *Contes fantastiques* d'Hoffmann. En effet, le « mannequin, chef-d'œuvre d'anatomie, a été fabriqué par un Allemand. » Il s'agit peut-être

287 RACHILDE, *Monsieur Vénus*, *op. cit*., pp. 235-238.
288 De qui peut-il bien s'agir ? L'auteure ne livre aucun indice dans le récit et ça ne peut pas être le baron, qui a « repris du service en Afrique. »
289 Nous soulignons.

d'ajouter un léger élément de fantastique dans le récit, mais en l'occurrence il est surtout vraisemblable que Rachilde récupère le discours romantique d'Hoffmann sur l'œuvre d'art dans *L'Homme au sable*. L'œuvre conflictualise le rapport de l'artiste au réel, puisqu'elle ne s'inscrit pas tout à fait dans la réalité ni vraiment dans l'imaginaire. Elle paraît à la fois humaine et artificielle.

Notre intuition première serait que Raoule de Vénérande ne correspond pas tout à fait à une projection de la figure de l'artiste dans le récit, pourtant c'est le cas[290]. En effet, cette analogie — on l'a suffisamment vu — fonctionne par association d'idées, le jeune homme concédant, au chapitre VII, se prendre « à être une femme pour le plaisir de l'art[291]. » Cet aveu confirme son statut d'œuvre d'art corporelle, travaillée par Raoule. D'autres personnages du corpus pourraient aussi fonctionner comme des projections de la figure de l'artiste en fiction.

Il y a bien sûr le médecin Célestin Barbe, qui — comme Raoule pour Jacques — a de l'emprise sur sa nièce, qu'il souhaite rendre semblable à sa Vénus anatomique. Pourtant, lorsqu'il rencontre Mary, le scientifique ne sait pas vraiment comment « s'en servir » :

> Ainsi son frère avait eu grand tort de se marier. Maintenant qu'il reposait sur un lointain champ de bataille, pourquoi sa fille, pourquoi ce morceau de sa personne, errait-il autour de son cabinet ? Ce morceau vivant, ni bon à disséquer, ni propre à se conserver en un bocal d'alcool[292] !

Mais très vite, il comprend comment abuser de la jeune fille :

> L'oncle Célestin n'était pas un homme à faux préjugés, le lendemain il risque une épreuve décisive ; il résolut d'aller chercher l'ennemi au lieu de l'attendre, et, posant le majestueux bouquin sur les genoux de sa nièce, il lui ordonna de lui faire tout haut la lecture de ses secrets.
>
> Mary lut de sa voix brève et claire des pages assez brutales, mais valant mieux, de l'avis du docteur, que les romans dédiés aux demoiselles dans les journaux de modes. Lorsque Mary ne saisissait pas, il lui expliquait, choisissant les termes techniques de préférence aux mots voluptueux, et bientôt cette vierge eut l'expérience d'une matrone. Ils discutèrent de ces choses des semaines entières, d'abord tranquillement, puis le docteur finit par s'animer ; il s'emporta contre les jeunes hommes qui font de l'amour physique, platonique, le but de leur vie. Lui, il n'avait jamais ressenti ces ardeurs-là. À la vérité, il existait bien une seconde de plaisir, mais pour cette seconde que de malheurs et de sottises ensuite ! Du côté des femmes, toutes mentaient effrontément la plupart du temps. Les vertueuses concevaient des êtres sans le savoir ; les libertines erraient de passions en passions, dévorées de désirs, souvent d'ulcères

290 Au contraire, Jacques l'est bel et bien. Il est écrit, devant le premier appartement qu'il partage avec sa sœur : « *Marie Silvert, fleuriste, dessinateur.* » Bien sûr, la pancarte concerne le jeune homme, pas sa sœur. Le genre de Jacques est « problématique » dès le début du récit. Alors que Raoule est étonnée de tomber sur le frère de Marie, celui-ci répond : « C'est bien ici, madame, et, pour le moment, Marie Silvert, c'est moi. », dans RACHILDE, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, pp. 11-13.
291 RACHILDE, *Monsieur Vénus*, *op. cit.*, p. 107.
292 RACHILDE, *La Marquise de Sade*, p. 175.

épouvantables. Ah ! l'amour, une fière attrape, sacrebleu[293] !

Le savant essaie de faire de sa nièce une femme « décorporalisée », il l'instruit visiblement des dangers d'une vie sexuelle libérée. Son discours est profondément misogyne, pourtant Mary va en quelque sorte l'écouter, puisqu'elle se refusera carrément à la maternité dans la suite du récit. En fait, elle en montre justement les limites et participe à son échec. Mary, pris dans un « devenir-bibelot », objet fétichisé à la fois du fait de sa condition de femme, puis par le comportement maladroitement paternaliste de son oncle, décide de reprendre en main son corps et d'en faire l'usage qu'elle en souhaite. En quelque sorte, le récit de *La Marquise de Sade* fonctionne comme le miroir de celui de *Monsieur de Vénus*. À la fin du récit, Mary erre aussi « de passions en passions, dévorée de désirs » de meurtre, pas de chair comme l'aurait soupçonné le vieux médecin. En fait, l'échec scientifique de Célestin Barbe (déjà commenté beaucoup plus tôt), lorsqu'il est mis en perspective avec ces nouvelles hypothèses, révèle l'association impossible entre la science ou le discours « rationnel » et l'art.

Il y a encore *La Tour d'amour*, déjà associé par Robert Ziegler à un récit de l'artiste :

> Through a remarkable process of imaginary doubling, Rachilde uses her novel to stage a split in her authorial persona. Casting the helpless novice writer she was at the start of her career as the female corpse exploited by a pseudonymous male writer, she assumes the aggressive role in preying on her status as a victim. She thereby transforms herself into the necrophilic criminal whose violence is creatively reutilized as the shocking subjects of her novels. *La Tour d'amour* may thus be seen as marking a crucial stage in Rachilde's development as a writer, as gender issues are inextricably linked to an emphasis on authorship and creativity[294].

Il est aussi possible d'avancer que Barnabas cache la tête de la noyée derrière une « porte mystérieuse » et ne révèle son existence au Maleux qu'avant de mourir, comme l'artiste qui ne dévoile pas son œuvre au public pour la préserver de la « prostitution », c'est-à-dire la réalité marchande du champ littéraire. Le vieil homme ne dit-il pas s'être « fait cocu[295] » par les vivantes, auparavant ? La description de la « tête » est d'ailleurs particulièrement esthétisée :

> … De la poussière, un peu de sable, de ce sable fin qui pénètre partout, si blanc, si fluide. Pas de femme ! Aucun cadavre, aucun squelette ; seulement, sur l'appui de la fenêtre, juste devant la loupe de verre, voilée d'une buée verte, une étrange plante dans un pot de cristal, un large pot où l'on met des gros fruits

293 *Ibid*., pp. 190-191.
294 ZIEGLER, Robert, « Necrophilia and Authorship in Rachilde's *La Tour d'amour* », *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 34, No. 1/2, p. 135.
295 RACHILDE, *La Tour d'amour*, *op. cit*., p. 144-145.

> à confire… et les poisons, chez les pharmaciens.
>
> Cette plante s'étalait autour du pot en luxuriants rameaux blonds, était onctueuse au toucher, très pareille à des cheveux.
>
> Retournant le bocal, je vis *la tête* osciller légèrement, et ses yeux vides s'emplirent de lueurs, s'irisant à travers l'alcool.
>
> Je jetai ma veste sur elle, pour ne plus rencontrer ses yeux en l'emportant[296].

Avant qu'il ne découvre que la « plante » du pot de cristal est en réalité la tête découpée du cadavre de la noyée récupérée par Barnabas, le narrateur est sensible aux « luxuriants rameaux blonds » de sa chevelure et à son onctuosité « au toucher ». S'il n'était pas question d'un cadavre, peut-être que le Maleux se serait plus à observer le bocal. En tout cas, « la » femme a toujours participé au roman de l'artiste, représentée à partir des Goncourt « en termes de nécessaire dégradation, tant il est vrai que l'artiste ne peut s'affirmer qu'en refusant la société dont la femme est l'incarnation », rappelle Marie-Françoise Melmoux-Montaubin. La critique ajoute :

> Aussi la relation sentimentale peut-elle se lire comme une métaphore de la création, par laquelle s'impose le double motif de l'impuissance de l'artiste et de la puissance acquise, à l'inverse, par la femme. La femme fatale trouve en effet son expression privilégiée dans le transfert de compétence qui défait le créateur de ses prérogatives esthétiques et de sa puissance sexuelle[297].

Ainsi Barnabas ne peut-il pas figurer « l'artiste » dans le récit ? En s'isolant loin du reste du monde, dans la tour d'*Ar-men*, en refusant « la femme » vivante — incarnation de la société —, fier d'être profondément misogyne, et en tombant amoureux de la tête d'un cadavre conservée dans un bocal en cristal, qui au contraire n'a pas les « défauts » d'une femme, il emprunte de nombreuses qualités aux représentations de l'artiste « décadent » des années 1880-1900. *La Tour d'amour* pose aussi la question du couple et de son incompatibilité avec la vie d'artiste.

Enfin, il y a le conte « Réclamation posthume » de la section « Contes d'un buveur d'éther » (*Sensations et souvenirs*), dédié à Oscar Wilde — puisqu'il a beaucoup à voir avec sa pièce *Salomé* —, dans lequel l'invité du narrateur, de Romer, admire avec attention une œuvre d'art exposée dans l'appartement de son ami, un « surmoulage du Louvre décapité pour la circonstance […] la fameuse *Femme inconnue* de Donatello[298] », peut-être celle que reconnaît Fréneuse dans la collection de cires d'Ethal (« […] j'en reconnaissais d'illustres et de classées dans les musées : celle du musée de

296 *Ibid*.
297 MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, *op. cit.*, p. 144.
298 LORRAIN, Jean, *Sensations et souvenirs*, *op. cit.*, p. 122.

Lille, entre autres, et sa douceur résignée, et la *femme inconnue* et le mystère de son mince sourire[299] »). Lorsqu'il apprend l'origine du buste, de Romer est contrarié :

> « Vous avez tout bonnement commis envers Donatello un crime de lèse-pensée et une profanation. C'est son rêve que vous avez décapité en faisant de son buste une tête de martyre ; la *Femme inconnue*, dont vous avez là le chef décollé et sanglant, a vécu, sinon dans la réalité, du moins dans le cerveau de l'artiste, et d'une vie bien supérieure à notre existence humaine, puisque évoquée jadis par des yeux visionnaires depuis longtemps éteins, elle a traversé les révolutions et les siècles et que, dans l'ennui de nos mornes musées, sa forme nous obsède encore, nous autres modernes dénués du don de vision et de foi, et de son sourire de mystère et de son impérissable beauté.
>
> […]
>
> « Je n'ai rien à vous dire de plus, concluait de Romer, que mutiler un chef-d'œuvre est un véritable meurtre et que c'est là un jeu quelquefois dangereux[300]. »

En fait, le narrateur, qu'il n'est pas difficile d'identifier à l'auteur — puisqu'on sait que Lorrain possédait lui aussi un moulage peint de la tête de la *Femme inconnue* dans son appartement rue de Courty —, a commis selon de Romer un véritable sacrilège à l'encontre de Donatello en amputant l'une de ses œuvres d'art... Et peu importe si la *Femme inconnue* n'a jamais vraiment été attribuée à l'artiste italien, il s'agit pour Lorrain de se mettre en scène comme corrigeant une œuvre de Donatello, dans une optique en l'occurrence ouvertement fétichiste. Ce « blasphème » provoque une apparition étrange :

> Toute la pièce était plongée dans une nuit profonde, et comme une chape de plomb pesait sur mes épaules, me rivant au fauteuil où je venais de m'éveiller, et cela juste vis-à-vis le plâtre colorié de la *Femme inconnue*, et je vis, ô terreur ! que la tête coupée brillait étrangement dans l'ombre. Les yeux fixes, elle baignait, nimbée d'or, dans un halo de clarté : une auréole l'irradiait, et ses yeux, ses terribles yeux dont j'avais moi-même enduit d'outre-mer les prunelles aveugles, dardaient deux regards, qui étaient deux rayons, sur la porte condamnée, désormais veuve de la portière que j'avais fait enlever.
>
> Et dans l'embrasure de cette porte, voilà qu'un corps de femme s'érigeait, se dressait : un corps de femme toute nue, un corps bleuâtre et froid de femme décapitée, un cadavre de morte appuyé dans toute sa hauteur conte la porte elle-même, avec une plaie rouge entre les deux épaules et du sang en filets coulait du cou béant.
>
> Et la tête de plâtre pendue à la muraille regardait le cadavre, et dans le cadre obscur de la porte maudite le corps décapité tressaillait longuement ; et sur le tapis sombre les deux pieds se tordaient, convulsés dans une angoisse atroce ; à ce moment la tête darda sur moi son regard d'outre-tombe et je roulai brisé sur le tapis[301].

L'appartement du narrateur est visité par le reste du corps du « cadavre » de la *Femme inconnue*. Il

299 LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, *op. cit*., p. 126.
300 LORRAIN, Jean, *Sensations et souvenirs*, *op. cit*., p. 123-124.
301 *Ibid*., p. 128-129.

vient chercher sa tête, comme s'il répondait à l'appel et aux menaces de Romer. Celle-ci apparaît au narrateur d'autant plus idéale (« Les yeux fixes, elle baignait, nimbée d'or, dans un halo de clarté : une auréole l'irradiait […]. »), d'ailleurs il insiste sur les modifications qu'il a entreprises sur le buste (« ses terribles yeux dont j'avais moi-même enduit d'outre-mer les prunelles aveugles »). En l'occurrence, le corps de la *Femme inconnue* est particulièrement effrayant, puisqu'il s'agit d'un macchabée. Quand bien même il est certainement question d'une hallucination provoquée par l'éther, il est surprenant de voir que la « retouche » du buste de Donatello par le narrateur lui donne en quelque sorte vie sous la forme d'un cadavre, puisque le lecteur a une nouvelle fois affaire à une variation du mythe de Pygmalion. La paternité de l'œuvre semble déplacée du peintre italien au narrateur, qui en la modifiant lui accorde une « nouvelle vie », autrement dit un sens nouveau.

Au fond, se dégagent dans le corpus plusieurs figures de l'artiste qui ne sont pas prises en charge pas des personnages de peintres ou d'écrivain·e·s. En réalité, c'est seulement le cas pour le personnage de Claudius Ethal, puisqu'autrement Rachilde et Lorrain emploient toujours des moyens détournés pour discourir sur leur condition d'artiste. D'une certaine manière, leurs personnages ne sont pas si éloignés de la définition de « l'esthète créateur » que livre Melmoux-Montaubin :

> Il s'agit moins […] de produire […] un « contre-monde » — ce qui pourrait être la vocation de l'artiste, sacrilège dressé contre l'univers et la création — que d'opérer une double métamorphose, du monde réel en univers esthétique et de l'œuvre d'art en élément du réel. […]
>
> Il faut revoir dans cette optique l'entreprise de saturation du réel par l'art à laquelle s'adonne l'esthète, à travers, notamment, le biais de la collection. […] On ne s'étonnera pas qu'elle redouble dans ses choix le refus du réel dont elle est apparemment l'expression. Aussi est-elle composée en principe d'œuvres subversives, qu'elles agressent la morale sociale, ou qu'elles soient ignorées des classifications esthétiques traditionnelles, portant ainsi atteinte à la définition de l'œuvre d'art[302].

Tous les « artistes par procuration » du corpus « collectionnent » effectivement des œuvres d'art qui sortent de l'ordinaire — qui ne « mériteraient » sans doute pas ce statut —, dont les frontières entre le réel et l'imaginaire sont poreuses. Bien sûr, il s'agit pour Lorrain et Rachilde de mettre l'accent sur leur position ambiguë dans le champ littéraire, puisqu'ils proposeraient des œuvres visiblement « d'avant-garde ». Le corps joue ici un rôle capital puisqu'il est constamment le sujet de l'œuvre d'art et que c'est sa « nature » qui est problématique (s'agit-il d'un cadavre ou d'un travail de cire ou de plâtre ?). À l'artiste exceptionnel correspond une œuvre d'art atypique.

Notre hypothèse est que le choix de ne représenter presque des « esthètes créateurs » dans le

302 MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, *op. cit*., p. 206.

corpus — et pas de véritables artistes — signale d'autant plus leur rapport contrarié à la création, mais aussi leur position moyenne dans le champ, puisqu'ils ne créent pas à proprement parler et n'estiment pas jouir de la même notoriété qu'un·e artiste digne de ce nom. D'une certaine manière, leur condition d'artiste est sans cesse négociée et renégociée dans leur espace de fiction. La substitution de l'esthète à la figure de l'artiste permet aussi de rendre compte du sentiment de perte de repères des auteur·e·s de l'époque quant à la définition du statut d'écrivain·e. L'artiste ne se dévoile artiste que par des moyens détournés, c'est à l'écart des conventions qu'il trouve sa voie. Finalement, comme le rappelle Marie-Françoise Melmoux-Montaubin,

> la démarche de l'esthète est la tentation du Rien. En termes plus généraux, elle dit le refus de toute incarnation. L'esthète se situe par là aux antipodes de l'artiste : loin d'en incarner les échecs et les ratages, loin de souligner les apories auxquels l'artiste se heurte, l'esthète s'inscrit dans une logique strictement inverse de celle du créateur. À la tentation de la création, à laquelle il ne peut échapper tout à fait, il oppose l'ambition du vide[303].

C'est bien une crise créatrice et identitaire que traduit le personnage de l'esthète. En effet, si la réalisation est toujours une perte, à quoi bon écrire ? Ainsi on peut comprendre que « l'esthète figure comme personnage essentiel d'une littérature qui s'interroge sur son sens et son existence[304]. »

Ce qu'on remarque, c'est que les projections fictionnelles de Rachilde et Lorrain dans leurs récits se déploient sur trois niveaux, semblablement à ceux que Diaz identifie dans *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales* : il y a l'auteur·e réel·le (celui ou celle des biographies), l'auteur·e textuel·le (« à la fois l'auteur[·e] du livre et le sujet textuel ») et l'écrivain·e (« c'est-à-dire l'auteur tel qu'il se représente, se fait ou se laisse représenter[305] »). La corporalisation de ces « figures » tient une place particulièrement importante, dans la mesure où elle assure toute leur visualité, donc leurs effets de visibilité et de notoriété auprès du public et de leur lectorat. En quelque sorte, le corps de l'artiste est devenu inséparable de sa personnalité dont il serait le reflet. Écrire le corps permet à l'auteur·e de *réfléchir* sa propre image dans les médias, ce qui lui garantit de construite une légende que le lecteur peut réussir à complètement saisir au fur et à mesure qu'il lit ses différents récits. Une fois ce dispositif mis en place, l'écrivain·e discourt sur sa condition et son statut d'artiste, toujours à partir du corps humain, qu'on devine être l'œuvre d'art la plus

303 MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, *op. cit.*, p. 216.
304 *Ibid*.
305 AMOSSY, Ruth et MAINGUENEAU, Dominique, « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009. Disponible en ligne sur le site d'OpenEdition : http://journals.openedition.org/aad/678.

difficile à réaliser. L'écriture du corps chez Rachilde et Lorrain tire sa spécificité de ce traitement singulier de la problématique de la création.

CONCLUSION

Dans les années 1880-1900, le corps est au centre de l'attention. Il interroge les femmes et les hommes de la III^e^ République, artistes et savants redéfinissent la place à lui accorder dans leurs systèmes de représentation. On l'aura compris, les révolutions scientifiques — et leur discours particulièrement misogyne et normatif —, mais surtout les progrès techniques de la presse — qui permettent l'essor d'une véritable culture de l'image saturant le champ médiatique — encouragent les auteur·e·s de l'époque à faire du corps un élément narratif de leur·s récit·s, sinon l'argument promotionnel de leur·s roman·s. Le paradigme visuel est nouveau et le corps peut être le support d'un discours de l'écrivain·e sur ses contemporains, voire dévoiler des positions idéologiques, puisque ses choix de représentation sont l'occasion de soumettre au lecteur ses théories esthétiques. L'effort de typologisation des corps dans le corpus nous a permis de comprendre que leur omniprésence ne s'explique pas seulement par des circonstances qui ont attiré l'attention sur le corps ou par des contingences narratives qui en font le sujet du roman, mais que cette obsession corporelle fait sens pour Rachilde et Jean Lorrain, alors qu'ils écrivent dans une société en pleine mutation sociopolitique, dans laquelle le corps de l'artiste devient récit, est inséparable de son œuvre, et parfois la complète.

Au fond, la question du corps est plus actuelle que jamais. Les stratégies médiatiques de Rachilde et Lorrain pour le mettre en scène ont participé à poser les jalons de notre culture de l'image occidentale et contemporaine, pour le meilleur et pour le pire. Bien sûr, l'apparition de nouveaux supports visuels ou médias, comme le cinéma, la télévision, les réseaux sociaux ou les plateformes d'hébergement de vidéos en ligne ont d'autant plus modifié le rapport des artistes à leur image publique et leurs mises en scène corporelles. D'aucuns partageraient avec enthousiasme leurs remarques profondément réactionnaires à propos de ces évolutions. Nous préférerons signaler qu'à l'heure — entre autres — des luttes féministes, transgenres, *queer*, antiracistes et décoloniales ou encore de celles des personnes en situation de handicap, effectivement la question du corps et de ses représentations normatives tient une place capitale dans nos préoccupations politiques, puisqu'un travail sur nos imaginaires est au pire à entreprendre, au mieux à poursuivre, d'autant plus quand on considère la littérature à la fois comme un espace contestataire et un lieu de normativisation.

Comme le remarque l'historien Alain Corbin,

> le corps est une fiction, un ensemble de représentations mentales, une image inconsciente qui s'élabore, se dissout, se reconstruit au fil de l'histoire du sujet, sous la médiation des discours sociaux et des systèmes symboliques[306].

Autrement dit, rien ne nous porte à croire sérieusement que nos représentations *nos* corps restent figées *ad vitam æternam*.

306 CORBIN, Alain, *Histoire du corps. 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Points, 2005.

TABLES DES ILLUSTRATIONS

PAGE DE COUVERTURE : COHL, Émile, *Portrait de Rachilde*, photographie, vers 1885. DR & Portrait photographique de Jean Lorrain en frontispice de *Théâtre*, Paris, Société d'éditions Littéraires et artistiques, Librairie Paul Ollendorff, 1906. Coll. part.

Fig. 1. LORRAIN, Jean, « Matins d'Armenonville » dans *La Vie de Paris*, s. d. (vers 1900) s. p. Coll. part. …..... 23

Fig. 2. *Jean Lorrain, mimant l'agonie d'un guerrier celte chez Sarah Bernhardt*, vers 1895. Coll. part., domaine public. …..... 31

Fig. 3. LA GANDARA, Antonio (DE), *Jean Lorrain*, vers 1900, huile sur toile, 53,8×47,5 cm, Musée Carnavalet, Paris, P1818, domaine public. …..... 89

Fig. 4. SEM [COURSAT, Georges], *Jean Lorrain*, collection particulière, domaine public. …..... 94

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE :

LORRAIN, Jean, *Sensations et souvenirs*, Paris, Fasquelle, 1895.

LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas* [1901], Paris, Flammarion, 2001

RACHILDE, *La Marquise de Sade* [1881], Paris, Gallimard, 1996.

RACHILDE, *Monsieur Vénus* [1884], Paris, Auguste Brancart, 1885, 238 p.

RACHILDE, *La Tour d'amour* [1899], Paris, Georges Crès et C^{ie}, 1916.

AUTRES ŒUVRES CITÉES :

Des mêmes auteur·e·s :

LORRAIN, Jean, *Monsieur de Bougrelon* [1897], Paris, Henri Jonquières, 1928, 170 p.

LORRAIN, Jean, *La Dame turque*, Paris, Nilsson, 1898, 141 p.

LORRAIN, Jean, *Histoires de masques*, Paris, Ollendorf, 1900, 284 p.

LORRAIN, Jean, *Le Vice errant* [1901], Paris, Albin Michel, 1926, 366 p.

RACHILDE, *L'Animale* [1893], Paris, Mercure de France, 1993, 272 p.

RACHILDE, *Les Hors-Nature. Mœurs contemporaines*, Mercure de France, Paris, 1897, 384 p.

RACHILDE, *Quand j'étais jeune*, Mercure de France, Paris, 1947, 170 p.

Œuvres contemporaines :

ADAM, Paul, *Chair molle, roman naturaliste*, Bruxelles, Auguste Brancart, 1885, 245 p.

AUREVILLY, Barbey (D'), *Du dandysme et de George Brummell*, Alphonse Lemerre, Paris, 1879, 127 p.

BAUDELAIRE, Charles, « Quelques caricaturistes français », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, p. 994-1013.

DEVAUX, Paul (Dr Luiz), *Les Fellatores. Les mœurs de la décadence*, Paris, Union des bibliophiles, 1888, 230 p.

GONCOURT, Edmond (DE) et Jules (DE), *Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire* (t. IV), Paris, Charpentier, 1892, 373 p.

GOUDEAU, Émile, *Dix ans de bohème*, Seyssel, Champ Vallon, 2000, 576 p.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Georges Crès, 1922, 290 p.

MAUPASSANT, Guy (DE), « La dot », *Toine*, Paris, Louis Conard, 1908, pp. 35-44.

SEGALEN, Victor, *René Leys*, Paris, George Crès et C^{ie}, 1922, 257 p.

ZOLA, Émile, *Thérèse Raquin*, Paris, Librairie internationale, 1868, 309 p.

ZOLA, Émile, *Au Bonheur des dames*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1883, 521 p.

ZOLA, Émile, *Germinal*, Paris, Charpentier, 1885, 591 p.

CORRESPONDANCE :

LORRAIN, Jean, HUYSMANS, Joris-Karl, *Correspondance, suivie de poèmes, dédicaces et articles* (édition établie par Éric Walbecq), Tusson, Du Lérot, 2004, 124 p.
LORRAIN, Jean, MOREAU, Gustave, *Correspondance et poèmes*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, 94 p.

LORRAIN, Jean, *Correspondances* (édition établie par Jean de Palacio), Paris, Honoré Champion, 2006, 256 p.

RACHILDE, BARRÈS, Maurice, *Correspondance inédite, 1885 – 1914*, Brest, Université Européenne de Bretagne, 2010, 196 p.

RÉGNIER, Henri (DE), manuscrit autographe signé d'un compte rendu de L'Ombre ardente [1897] ; extrait publié dans *Lettres et manuscrits autographes*. Documents historiques, catalogue de la vente PIASA (expert : Thierry Bodin), Paris, Hôtel Drouot, 6-7 mars 2007, n° 271, p. 74.

ÉTUDES SUR JEAN LORRAIN :

ANTHONAY, Thibaut (D'), *Jean Lorrain : miroir de la Belle Époque*, Paris, Fayard, 2005, 978 p.

BESNARD, Micheline, « Le masque de la mort verte : Jean Lorrain et l'abject », *Romantisme*, 1993, n° 79, « Masques », pp. 53-72.

BURIN, Alexandre, « "Monsieur, JE JOUE MON PERSONNAGE" : Jean Lorrain, construire sa propre légende », *Savoirs en Prisme*, n° 12, septembre 2020, pp. 235-250.

COURAPIED, Romain, « Théories de l'artificiel et artifices rhétoriques en période décadente : une lecture de *Lanterne magique* (1900) de Jean Lorrain », dans LAVEZZI, Élisabeth (dir.), *L'artifice dans les lettres et les arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, pp. 107-122.

GOUGELMANN, Stéphane, « "En littérature, ils ont le sexe changeant." Jean Lorrain et l'émancipation des catégories de genre », *Romantisme*, vol. 179, n° 1, 2018, pp. 70-84.

JUMEAU-LAFOND, Jean-David, « Jean Lorrain et le corps sans tête : la peur comme frisson esthétique », dans *Le Frisson esthétique*, n° 1, printemps 2006.

NORMANDY, Georges, *Jean Lorrain (1855-1906) son enfance, sa vie, son œuvre*, Paris, Bibliothèque générale d'édition, 1907, 341 p.

PARÉ, Sébastien, « Les avatars du Littéraire chez Jean Lorrain », paru dans Loxias, *Loxias 18*, mis en ligne le 15 septembre 2007 : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1924#.

RAPETTI, Thalie, « Introduction », LORRAIN, Jean, *Chroniques d'art. 1887-1904*, Paris, Honoré Champion, 2007, pp. 8-98.

WALBECQ, Éric, PALACIO, Jean (DE) et DAVID-DE PALACIO, Marie-France (dir.), *Jean Lorrain, « produit d'extrême civilisation »*, Nouvelle édition [en ligne]. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2009. Disponible en ligne sur le site d'OpenEdition : <http://books.openedition.org/purh/1221>.

WINN, Phillip, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain : le héros fin de sexe*, Amsterdam, Rodopi, 1997, 303 p.

ÉTUDES SUR RACHILDE :

AURIANT, *Souvenirs sur Madame Rachilde*, Paris, Écart, 1989, 81 p.

BESNARD-COURSODON, Micheline, « Monsieur Vénus et Madame Adonis : sexe et discours. », dans *Littérature*, n° 54, 1984. *Des noms et des corps*. pp. 121-127.

BOLLHALDER MAYER, Régina, *Éros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, Paris, Honoré Champion, 2002, 208 p.

COURAPIED, Romain, « Mensonges de l'intention d'auteur en période décadente. Les difficultés exégétiques dans *Monsieur Vénus* (1884) de Rachilde », dans *Postures*, dossier « En territoire féministe : regards et relectures », n° 15, 2012, p. 69-81.

CRASKE, Helen, « Partners in Crime? Scandalous Complicity Between Rachilde and Jean Lorrain », dans *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 48 n° 3, 2020, p. 326-343.

DAUPHINÉ, Claude, « Rachilde ou de l'acrobatie critique », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 3, octobre 1991, pp. 275-288.

DOWNING, Lisa, « Notes on a proto-queer Rachilde : Decadence, deviance and (reverse) discourse in *La Marquise de Sade* », dans *Sexualities*, 2012, n° 15 (1), pp. 16-27.

FISHER, Dominique D, « À propos du "Rachildisme" ou Rachilde et les lesbiennes », dans *Nineteenth-Century French Studies*, Spring-Summer 2003, Vol. 31, N°3/4, University of Nebraska, pp. 297-310.

HAWTHORNE, Melanie C., *Rachilde and French Women's Authorship: From Decadence to Modernism*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 2001, 304 p.

HAWTHORNE, Melanie C., « To the Lighthouse: Fictions of Masculine Identity in Rachilde's *La Tour d'Amour »*, dans *L'Esprit Créateur*, Winter 1992, Vol. 32, N°4, Fins de siècle, The Johns Hopkins University Press, pp. 41-51.

LAPORTE, Dominique, « La Tour d'amour de Rachilde, ou le discours réaliste en délire. Du lisible au scriptible dans le roman de la décadence », PAGÈS, Alain (dir.), *Les Cahiers naturalistes*, n° 77, Medan, Société littéraire des amis d'Émile Zola, 2003, pp. 105-113.

LAPORTE, Dominique, « Une négociation stratégique du discours littéraire et du discours social : le dévoilement des dessous (in)humains dans l'œuvre romanesque de Rachilde », dans *Nineteenth-Century French Studies*, Fall-Winter, 2008-2009, Vol. 37, N°1/2, University

of Nebraska Press, pp. 108-122.

MCLENDON, Will L., « La signification du masque chez Jean Lorrain », dans *Nineteenth Century French Studies*, Fall-Winter 1978-1979, Vol. 7, N°1/2, University of Nebraska, pp. 104-114.

PLOYE, Catherine, « "Questions brûlantes" : Rachilde, l'affaire Douglas et les mouvements féministes », dans Nineteenth-Century French Studies, Fall-Winter 1993-1994, Vol. 22, N°1/2, (Fall-Winter, 1993-1994), University of Nebraska, pp. 195-207.

RAOULT, Marie-Gersande, *Perversion et Subversion dans les romans de Rachilde et de Jean Lorrain (1884-1906) : une esthétique de la Décadence*, thèse de doctorat en littérature française sous la direction de Jacques Migozzi, Limoges, Université de Limoges, 2011, 582 p.

SANCHEZ, Nelly, « Rachilde ou la genèse (possible) de *Monsieur Vénus* », dans *Nineteenth-Century French Studies*, Spring-Summer, 2010, Vol. 38, n° 3/4, University of Nebraska, pp. 252-263.

ZIEGLER, Robert, « Necrophilia and Authorship in Rachilde's *La Tour d'amour »*, dans *Nineteenth-Century French Studies*, Fall-Winter, 2005-2006, Vol. 34, N°1/2, University of Nebraska, pp. 134-145.

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE FIN DE SIÈCLE :

ANGENOT, Marc, *Le cru et le faisandé : sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, 202 p.

ANGENOT, Marc, « La fin d'un sexe : le discours sur les femmes en 1889 », dans *Romantisme*, 1989, n° 63, « Femmes écrites », pp. 5-22.

ANGENOT, Marc, *1889. Un état du discours social*, « Chapitre 37. Le genre romanesque : le picaresque fin de siècle », *Médias 19*, publications, mis à jour le 01/09/2013. Disponible en ligne sur le site de Médias 19 : <http://www/medias19.org/index.php?id=12320>.

CASTEL, Pierre-Henri, « L'hystérie, des Goncourt à Huysmans, entre littérature et histoire de la médecine », *Dieu, la chair et les livres : une approche de la décadence*, textes réunis par THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, Paris, Honoré Champion, 2000, 668 p.

CITTI, Pierre, *Contre la décadence : Histoire de l'imagination française dans le roman, 1890-1914*, Paris, Presses Universitaires de France, 360 p.

DOTTIN-ORSINI, Mireille, « Pierre Jourde, *L'Alcool du Silence. Sur la décadence*, 1994 », dans *Littératures* 33, automne 1995, pp. 241-242.

DOYON, René-Louis, *La Douloureuse aventure de Péladan*, Paris, La Connaissance, 1946, 317 p.

EDWARDS, Paul, « L'imaginaire photolittéraire des périodiques (1889-1907) », STEAD, Évanghélia, VÉDRINE (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, pp. 67-90.

FOUCAULT-PITON, Émilie, « Fragmentation et détachement des corps dans tous les arts chez Zola et Rodenbach » dans *La chair aperçue. Imaginaire du corps par fragments (1800 — 1918)*. Cahier ReMix, n° 08 (09/2018). Montréal, Université du Québec à Montréal : Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <http://oic.uqam.ca/fr/remix/fragmentation-et detachement-du-corps-dans-lart-de-zola-et-de-rodenbach>.

JOURDE, Pierre, *L'Alcool du Silence. Sur la décadence*, Paris, Honoré Champion, 1994, 328 p.

LAVILLE, Béatrice (dir.). *Champ littéraire, fin de siècle autour de Zola*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004. Disponible sur le site d'OpenEdition : <http://books.openedition.org/pub/6119>.

LIDSKY, Paul, *Les écrivains contre la Commune*, Paris, La Découverte, 2010, 204 p.

MARQUER, Bertrand, *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2008, 424 p.

MARQUER, Bertrand, *Naissance du fantastique clinique*, Paris, Hermann, 2014, 256 p.

MARQUER, Bertrand, Le regard de l'anatomiste : de l'analyse au fétichisme », *La chair aperçue. Imaginaire du corps par fragments (1800-1918)*, *Cahier ReMix*, n° 08 (09/2018), Montréal, Université du Québec à Montréal : Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain : <http://oic.uqam.ca/fr/remix/le-regard-de-lanatomiste-de-lanalyse-au-fetichisme>.

MARQUER, Bertrand, « La norme et l'écart : imaginaire et savoirs du corps au

XIX^e siècle », *Corps dansant et corps bourgeois : la fabrique des normes au XIX^e siècle*, Fondation Maison des Sciences de l'Homme, 15 Novembre 2019. Disponible en ligne : https://www.canalu.tv/video/fmsh/corps_dansant_et_corps_bourgeois_la_fabrique_des_normes_au_xixe_siecle.55535.

MELMOUX-MONTAUBIN, *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 280 p.

MONNEYRON, Frédéric, *L'androgyne décadent — mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, UGA Éditions, 1996, 180 p.

OUELLET, Catherine, « Androgynes de corps et d'esprit : un idéal fin-de-siècle », dans *Le jeune homme en France au XIX^e siècle : contours et mutations d'une figure*. *Cahier ReMix*, n° 6 (11/2016), Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain : <http://oic.uqam.ca/fr/remix/androgynes-de-corps-et-desprit-un-ideal-fin-de-siecle>.

PALACIO, Jean (DE), *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994, 312 p.

VÉRILHAC, Yoan, « Le corps de l'écrivain dans le discours de la jeune critique fin de siècle (1885-1900) », dans *Corps, littérature, société (1789-1900)*, sous la direction de ROULIN, Jean-Marie, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, pp. 273-292.

VÉRILHAC, Yoan, « La pornographie naturaliste des années 1880 : la banalisation du texte comme enjeu narratif », SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne (dir.), *Les Cahiers naturalistes*, n° 94, 2020.

THÉORIE LITTÉRAIRE :

AMOSSY, Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, 216 p.

AMOSSY, Ruth et MAINGUENEAU, Dominique, « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de L'écrivain imaginaire (2007) », Argumentation et Analyse du Discours, 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009. Disponible en ligne sur le site d'OpenEdition : http://journals.openedition.org/aad/678.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge*

et sous la Renaissance, Paris, Gallimard, 1970, 480 p.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Points, 1976, 250 p.

BORLOZ, Sophie-Valentine, « Le parfum de l'inverti », *Littératures*, n° 81, 2019, mis en ligne le 19 octobre 2020. Disponible en ligne sur le site d'OpenEdition : http://journals.openedition.org.ezpupv.biumontpellier.fr/litteratures/2458.

DIAZ, José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007, 700 p.

DUCHET, Claude, « L'artiste en questions », *Romantisme*, n° 54, « Être artiste », 1986.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002, 426 p.

HAMON, Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, 448 p.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* (trad. de l'allemand par Claude Maillard), Gallimard, Paris, 1978, 312 p.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* (trad. de l'allemand par Claude Maillard), Gallimard, Paris, 1978, 312 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, 272 p.

MARIGNY Jean (dir.), *Les Cahiers du Gerf n° 5 : images fantastiques du corps*, Grenoble, Institut des langues et des cultures de l'Europe, 1998, 287 p.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, 210 p.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires II : la fabrique des singularités*, Genève, Slatkine, 2011, 282 p.

MEIZOZ, Jérôme, « Les usages sociaux du corps naturel : Jean-Jacques Rousseau », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 20, n° 2, 2012.

ORTEL, Philipe, *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, 382 p.

PINSON, Guillaume, *Fiction du monde. De la presse mondaine à Marcel Proust*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008, 365 p.

ROULIN, Jean-Marie, « Corps, littérature, société (1789-1900) » dans *Corps, littérature, société (1789-1900)*, sous la direction de ROULIN, Jean-Marie, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, pp. 8-28.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « L'atelier médiatique de l'histoire littéraire », *Médias 19*, Problématiques et perspectives, Publications, L'Atelier médiatique de l'histoire littéraire, mis à jour le : 15/02/2014, disponible en ligne sur le site de Médias 19 : http://www.medias19.org/index.php?id=16000.

THÉRENTY, Marie-Ève, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, 416 p.

TILLIER, Bertrand, « La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », VAILLANT, Alain (dir.), *Esthétique du rire*, Nanterre, Presses universitaires de Paris–Nanterre, 2012. Disponible sur le site d'OpenEdition : <http://books.openedition.org/pupo/2327>.

Vox-poetica. Lettres et sciences humaines, « L'œil sociologue : un point de vue sur la valeur littéraire ? » Entretien avec Jérôme Meizoz par Raphaël Baroni.

http://www.vox poetica.org/entretiens/intMeizoz.html.

ÉTUDES DE GENRE :

BUTLER, Judith (trad. Cynthia Kraus), *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion* [*Gender Trouble. Feminism and the Politics of Subversion*, 1990], Paris, La Découverte, 2005, 281 p.

MOOSE, George L., *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, New Yorkn Oxford, Oxford University Press, 1996, 240 p.

PRECIADO, Paul B., *Un appartement sur Uranus*, Paris, Grasset, 2019, 336 p.

WITTIG, Monique, *La Pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, 160 p.

ÉTUDES SOCIOLOGIQUES :

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 480 p.

BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, 142 p.

FINTZ, Claude (dir.), *Les imaginaires du corps. Pour une approche interdisciplinaire du corps. Arts, sociologie, anthropologie – Tome 1*, Paris, L'Harmattan, 2000, 296 p.

FINTZ, Claude (dir.), *Les imaginaires du corps. Pour une approche interdisciplinaire du corps. Arts, sociologie, anthropologie – Tome 2*, Paris, L'Harmattan, 2000, 393 p.

GOFFMAN, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne, t. 1 — La Présentation de soi* [*The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959] (trad. de l'anglais par Alain Accardo), Paris, Éditions de Minuit, 1973, 256 p.

MASQUELET, Alain-Charles (dir.), *Le corps relégué*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, 176 p.

ÉTUDES HISTORIQUES ET HISTORIOGRAPHIQUES :

BRIOT, Eugénie, *La Fabrique des Parfums : naissance d'une industrie de luxe*, Paris, Vendémiaire, 2015, 416 p.

CHARLE, Christophe, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 1991, 432 p.

CHARLE, Christophe, *Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, 2011, 494 p.

CORBIN, Alain (dir.), *Histoires du corps. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2011, 480 p.

FUREIX, Emmanuel, JARRIGE, François, *La modernité désenchantée. Relire l'histoire du XIX^e siècle français*, Paris, La Découverte, 2015, 392 p.

KALIFA, Dominique, VAILLANT, Alain, « Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle », *Le Temps des médias*, vol. 2, n° 1, 2004, pp. 197-214.

KALIFA, Dominique, *La Véritable Histoire de la « Belle Époque »*, Paris, Fayard, 2017, 296 p.

KALIFA, Dominique, « Dénommer l'Histoire », dans KALIFA, Dominique (dir.), *Les noms d'époque. De « Restauration » à « années de plomb »,* Paris, Gallimard, 2020, 352 p.

VIGARELLO, Georges (dir.), *Histoires du corps. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2016, 624 p.

ÉTUDES PHILOSOPHIQUES :

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité, vol. 1 : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 224 p.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité, vol. 2 : L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, 296 p.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité, vol. 3 : Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1 984, 288 p.

ARTICLES DE PRESSE :

BATAILLE, Henry, « Jean Lorrain », *Le Journal*, 29 juillet 1902.

BLOY, Léon, « Le neveu prodige », *Le Chat noir*, 8 décembre 1883.

BOIS, Jules, « L'âme de Jean Lorrain », *Le Courrier français*, 1er février 1891.

BOISSIÈRE, Jules, « Notices bibliographiques », *La Presse*, 1er août 1884.

BONNETAIN, Paul, DESCAVES, Lucien, GUICHES, Gustave, MARGUERITTE, Paul et ROSNY, J.-H., *Manifeste des Cinq*, *Le Figaro*, 18 août 1887.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Revue littéraire – Les petits naturalistes », *Revue des Deux Mondes*, 3e période, t. 64.

CADENZALS, A. (DE) [CAZALS, Frédéric-Auguste], « Croquis littéraires IV. Rachilde », Le *Décadent littéraire et artistique*, 3 juillet 1886.

COQUIOT, Gustave, « Médaillon », *Le Journal*, 9 septembre 1903.

DELAVILLE, Camille, « Chronique mondaine *», La Presse*, 4 août 1884.

FÉNÉON, Félix, « Les Impressionnistes en 1886 », *La Vogue*, décembre 1886.

IBELS, André, « Enquête sur le roman illustré par la photographie », *Mercure de France*, janvier 1898, p. 111.

LORRAIN, Jean, « Mademoiselle Salamandre », *Le Courrier français*, 12 décembre 1886.

LORRAIN, Jean, « Watteau-Wilette. Les fausses légendes », *Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg*, juin 1888, pp. 99-104.

LORRAIN, Jean, « Chronique de Paris. Un maître sorcier », *L'Événement*, 29 novembre 1888.

LORRAIN, Jean, « Pall-Mall Semaine », *Le Journal*, 7 juin 1898.

LORRAIN, Jean, « Barbey d'Aurevilly », *L'Événement*, 27 avril 1889.

LORRAIN, Jean, « La débutante », *L'Écho de Paris*, 4 décembre 1890.

LORRAIN, Jean, « Contes blancs », *L'Écho de Paris*, 26 décembre 1890.

LORRAIN, Jean, « Fleurs de Nice. Déplacement », *L'Écho de Paris*, 23 mars 1892.

LORRAIN, Jean, « Fleurs de rêve », *L'Écho de Paris*, 26 novembre 1892.

LORRAIN, « Pall-Mall Semaine », *Le Journal*, 12 février 1900.

LORRAIN, Jean « Poussières de Paris. Féeries peintes », *Le Journal*, 10 décembre 1900.

LORRAIN, Jean, « Joies de Paris », *Le Journal*, 27 mai 1901.

RACHILDE, « Les Romans », *Mercure de France*, 1er avril 1898.

RACHILDE, « Les Romans », *Mercure de France*, 1er avril 1903.

RACHILDE, « Les Romans », *Mercure de France*, 1er décembre 1908.

RACHILDE, « Les Romans », *Mercure de France*, 16 septembre 1909.

RAITIF DE LA BRETONNE [LORRAIN, Jean], « Pall-Mall Semaine », *Le Journal*, 15 février 1896.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « Madame Bovary par Gustave Flaubert », Le *Moniteur Universel*, 4 mai 1857.

SARCEY, Francisque, « La littérature pornographique », *Le XIXe siècle*, 8 août 1880.

VERLAINE, Paul, « Lettre au Décadent », *Le Décadent*, 1er janvier 1888

YVON, Émile, « La fin d'un sexe », *Le Courrier français*, 19 mai 1889.

ZOLA, Émile, « Comment elles poussent », *Le Figaro*, 21 février 1881.