

Université de Montréal

**Le personnage queer du dandy décadent dans *Les Hors nature* de Rachilde  
et *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde**

Par  
Émilie St-Martin

Département des Littératures de langue française  
Faculté des Arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.)  
en Littératures de langue française

Août 2021

© Émilie St-Martin, 2021

*Ce mémoire intitulé*

**Le personnage queer du dandy décadent dans *Les Hors nature* de Rachilde  
et *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde**

*Présenté par*  
**Émilie St-Martin**

*A été évalué par un jury composé des personnes suivantes*

**Catherine Mavrikakis**  
Présidente-rapporteuse

**Sophie Ménard**  
Directrice de recherche

**Michael Sinatra**  
Membre du jury

## RÉSUMÉ

---

Avec l'avènement de la sexologie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le discours médico-juridique sur les déviances sexuelles et la psychiatrie s'impose dans les sociétés européennes, devenant ainsi la référence en matière de normalité non seulement sexuelle et identitaire, mais aussi, en parallèle, culturelle et morale. Investiguant le domaine littéraire à la recherche de perversions sexuelles, la discipline médico-légale s'empare des personnages et leurs auteurs, désormais tous analysés et critiqués par ce regard « pathologisant ». Sous cet angle, les dandys décadents Paul-Eric de Fertzen dans *Les Hors nature* (1897) de Rachilde et Dorian Gray dans *Le Portrait de Dorian Gray* (1890) d'Oscar Wilde sont deux « cas » médicaux exemplaires de déviance androgyne, « homosexuelle » et dégénérante, car ils ne performant pas (ou mal) la norme hétéronormative et virile en vigueur à l'époque. À l'aide de la théorie queer envisagée comme processus de « "déterritorialisation" de l'hétérosexualité » (Preciado, 2003), ce mémoire remet en question les présupposés historiographiques du « contrat social » (Wittig, 1992) implicite et décloisonne les personnages (et les auteurs) de leurs multiples diagnostics. En relevant dans les trajectoires narratives des protagonistes les ratés initiatiques qui empêchent leur agrégation à la société, dans une perspective ethnocritique, nous nous intéresserons à ce qui construit une identité à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Une question principale guide ce travail : comment ces dandys, en étant monstrueux, anormaux, marginaux, mal initiés, se posent-ils en figures queer et « liminaires » (Scarpa, 2009) au sein du récit?

**Mots-clés :** théorie queer, dandy décadent, personnage liminaire, Oscar Wilde, Rachilde, XIX<sup>e</sup> siècle, performativité, ethnocritique et anthropologie de la littérature.

## ABSTRACT

---

With the advent of sexology at the end of the 19<sup>th</sup> century, the medico-legal discourse on sexual deviance and psychiatry impose itself in European societies, thus becoming the reference in matters of not only sexual normality and identity, but also, in parallel, in cultural and moral discourse. Investigating the literary field in search of sexual perversions, the forensic discipline seizes the characters and their authors, now all analyzed and criticized by this “pathologizing” gaze. From this angle, the decadent dandies Paul-Eric de Fertzen in *Les Hors nature* (1897) by Rachilde and Dorian Gray in *The Picture of Dorian Gray* (1890) by Oscar Wilde are two exemplary medical “cases” of androgynous, “homosexual” and degenerate deviance, because they do not perform (or poorly) the heteronormative and virile norm in force at the time. Using queer theory seen as a process of “‘deterritorialization’ of heterosexuality” (Preciado, 2003), this thesis questions the historiographical presuppositions of the implicit “social contract” (Wittig, 1992) and decompartmentalizes the characters (and the authors) of their multiple diagnosis. By noting in the narrative trajectories of the protagonists the initiation failures that prevent their aggregation into society, from an ethnocritical perspective, we will be interested in what built an identity at the end of the 19<sup>th</sup> century. A main question guides this work: how these dandies, by being monstrous, abnormal, marginal, poorly initiated, do they pose as queer and “liminary” figures (Scarpa, 2009) within the narrative?

**Keywords:** queer theory, decadent dandy, liminary character, Oscar Wilde, Rachilde, 19<sup>th</sup> century, performativity, ethnocritic and anthropology of literature.

# TABLE DES MATIÈRES

---

|  |           |
|--|-----------|
| RÉSUMÉ .....   | I         |
| ABSTRACT .....   | II        |
| TABLE DES MATIÈRES .....   | III       |
| LISTE DES ABRÉVIATIONS .....   | V         |
| REMERCIEMENTS .....  | VI        |
| <b>INTRODUCTION .....</b>  | <b>1</b>  |
| Le queer : au confluent du « monstre sexuel » et de l’anormal .....  | 2         |
| Une approche performative et ethnocritique .....   | 9         |
| <b>CHAPITRE I. Le dandy, figure queer au XIX<sup>e</sup> siècle .....</b>  | <b>13</b> |
| 1.1. Un esthète en crise .....   | 13        |
| 1.1.1. Marginalité et liminarité du dandy .....  | 14        |
| 1.1.2. Évolution du dandy littéraire au XIX <sup>e</sup> siècle .....  | 18        |
| 1.1.3. Décadence, modernisme et enjeux esthétiques fin-de-siècle .....   | 21        |
| 1.1.4. À la croisée des genres : la mode décadente .....   | 23        |
| 1.1.5. <i>Paraître pour être</i> : la performance identitaire avant le queer .....                                   | 25        |
| 1.2. Des lectures biographiques de la « maladie » auctoriale .....   | 29        |
| 1.2.1. Oscar Wilde, dandy célèbre et indissociable de son œuvre .....  | 29        |
| 1.2.2. Rachilde, reine antiféministe des décadents .....   | 33        |
| <b>CHAPITRE II. « À contre-nature » : des excès de l’identité performative dans<br/><i>Les Hors nature</i> .....</b> | <b>37</b> |
| 2.1. Espace et ritualisation hors norme .....  | 38        |
| 2.2. La névrose, causalité d’une dichotomie fraternelle .....  | 40        |
| 2.3. Des états de marge : le destin liminaire de Paul-Eric de Fertzen .....  | 45        |
| 2.3.1. Une double naissance contre-nature .....  | 45        |
| 2.3.2. La « criminelle origine » .....   | 47        |
| 2.3.3. Des apparences trompeuses : le <i>coming-out</i> de la princesse byzantine .....                              | 50        |
| 2.4. Une trajectoire identitaire entre reconnaissance et expérimentation .....                                       | 52        |

|   |            |
|---|------------|
| 2.5. Le monstrueux, l’anormal et le queer.....  | 55         |
| 2.5.1. Une sexualité problématique .....  | 59         |
| 2.6. Être <i>hors nature</i> , un combat perdu d’avance?.....   | 63         |
| <b>CHAPITRE III. Des envers de la norme victorienne : la démultiplication<br/>identitaire dans <i>Le Portrait de Dorian Gray</i>.....</b> | <b>67</b>  |
| 3.1. L’être et le « devenir » .....   | 68         |
| 3.1.1. Des carences filiales, ou les ratés de la socialisation primaire .....   | 69         |
| 3.2. L’objectification picturale : une dés(-)identification.....  | 74         |
| 3.3. La formation identitaire.....  | 77         |
| 3.3.1. Discours et contre-normativité : l’influence de Lord Henry .....   | 78         |
| 3.3.2. Un modèle pédagogico-pédérastique.....   | 80         |
| 3.4. Dorian Gray, un « bon victorien »? .....   | 86         |
| 3.4.1. Le renversement du « contrat social » hétéronormatif .....   | 89         |
| 3.5. Monstrueusement queer : le portrait.....   | 93         |
| 3.5.1. Une sur-initiation à l’altérité.....   | 97         |
| <b>CONCLUSION .....</b>   | <b>101</b> |
| <b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>  | <b>107</b> |

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

---

*HN* : Rachilde, *Les Hors nature. Mœurs contemporaines*, Paris, Mercure de France, 1897.

*PDG* : Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, trad. de Jean Gattégno, Paris, Gallimard, 1992 [1890]<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Bien que le présent mémoire s'appuie sur une traduction française, le texte original en anglais sera aussi retranscrit en notes de bas de page à partir de l'édition suivante : Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1908 [1890].

## REMERCIEMENTS

---

Je tiens à exprimer ma plus sincère gratitude à ma directrice de recherche, Sophie Ménard, qui m'a prise sous son aile avec enthousiasme dès le premier jour où j'ai mis les pieds dans son bureau avec l'idée de queeriser le XIX<sup>e</sup> siècle. Son incroyable soutien, ses (re)lectures attentives, ainsi que tous les conseils éclairants donnés avec bienveillance sont sans contredit ce qui m'a permis de mener ce projet à terme. C'est un véritable privilège d'évoluer en tant que chercheuse aux côtés d'une professeure aussi investie et passionnée, même quand une pandémie et des écrans nous éloignent. Merci de croire en moi et de me faire voir la vie littéraire avec plus de confiance.

Je remercie bien sûr mes chers parents, André et Lucie, qui, depuis ma jeunesse, me laissent croire en mon rêve de vivre un jour de cette grande passion qu'est la lecture, et me donnent tous les outils nécessaires pour y arriver. Votre positivité sans faille, vos encouragements et votre amour inconditionnel ont fait de moi une femme déterminée à aller au bout des choses.

Merci à Marie-Ève, ma meilleure amie, mon pilier moral, mon roc dans cette mer universitaire et dans les autres. Ton écoute, tes discours de motivation intuitifs et ta présence, toujours réconfortante, ont été essentiels à mon parcours. Ces dernières années passées à nous soutenir malgré le travail acharné, le mode de vie intense, auront bien valu les coups de tête à aller célébrer nos accomplissements un peu partout dans le monde avec comme excuse *pourquoi pas?*

Finalement, je souhaite remercier le DLLF et les ESP qui ont considéré ce mémoire digne de leur appui financier.



# INTRODUCTION

---

Le dandy est une figure, pour ne pas dire un personnage, au summum de sa gloire tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Il fascine non seulement ses pairs et la société de l'époque par son extravagance, mais aussi la critique d'aujourd'hui (littéraire, esthétique, historique, sociale) et les théories des identités sexuelles. Succédant, en Angleterre, à la figure du *beau* ou du *buck* et, en France, à celles du muscadin, du petit-maître, mais également au roué et au mondain<sup>1</sup>, le dandy connaît différentes formes au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et, plus avant, différents traits caractéristiques et façons de voir le monde, alors qu'il choisit d'y participer ou de s'en dissocier selon les décennies. S'il est, au sens large, caractérisé par « un individualisme radical, la performance de la distinction (grâce, fantaisie et de la conversation) et la collusion savamment orchestrée, au sein de la même personne, de l'artiste et de l'œuvre d'art<sup>2</sup> », son humeur paraît s'assombrir et son dédain de la société s'exacerber à partir de la Belle Époque et de la Décadence. C'est à cette constitution de l'*être* du dandy au sein des sociétés française et anglaise de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'aux paramètres sociohistoriques qui régissent sa performance identitaire que se consacre tout le premier chapitre du présent mémoire. Notre intérêt envers le dandy décadent est porté par la pensée postmoderne de la théorie queer, qui envisage ses comportements comme les indices d'une identité complexe et hétérogène. La lecture des romans de Rachilde, *Les Hors nature*<sup>3</sup> (1897), et d'Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*<sup>4</sup> (1890), nous a permis de relever une tendance commune aux deux protagonistes, Paul-Eric de Fertzen et Dorian Gray : celle d'une grande méfiance envers les diverses tentatives de fixer leur Moi sur un spectre (politique, social, identitaire) les obligeant à

---

<sup>1</sup> John C. Prevost, *Le dandysme en France (1817-1839)*, Genève et Paris, Slatkine, 1982 [1957], p. 163. Le *beau* ou le *buck* est un jeune aristocrate extravagant, *fashionable* et « mis avec soins et élégance » (*ibid.*, p. 25) de la Régence britannique : Georges le « Beau » Brummell, reconnu comme le premier « vrai » dandy, est le plus connu. Le muscadin incarne « la jeunesse dorée » issue de la basoche, c'est un jeune royaliste qui affecte une mise excentrique, reconnu pour « [son] impertinence, [son] insolence, voire [sa] lâcheté » (*ibid.*, p. 59); le petit-maître fréquente la Cour, il a un air distingué et des manières libres, il est « ivre de l'amour de soi-même » (*ibid.*, p. 55); le roué « se fait remarquer surtout par la corruption de ses mœurs, et, sans nuire au bon ton, applique son intelligence à la satisfaction de ses instincts » (*ibid.*, p. 55) tandis que le mondain est reconnu pour « "le luxe... et la mollesse", les plaisir et le superflu » (*ibid.*, p. 57).

<sup>2</sup> Maxime Foerster, « De l'androgynie au transgenre : le dandysme ou l'échappée belle », *L'Esprit Créateur*, vol. 53, n° 1, 2013, p. 132.

<sup>3</sup> Rachilde, *Les Hors nature. Mœurs contemporaines*, Paris, Mercure de France, 1897.

<sup>4</sup> Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, trad. de Jean Gattégno, Paris, Gallimard, 1992 [1890].

choisir – ou même à nommer – leur identité de manière univoque et irréversible. C'est à partir de ce refus de fixation et, causalement, de catégorisation, que s'est enclenchée notre réflexion à l'égard de ce qui *construit* une identité au XIX<sup>e</sup> siècle, des conséquences qui en découlent, des discours qui interviennent et entrent en ligne de compte lorsqu'un individu *résiste* au processus de normalisation. Au XXI<sup>e</sup> siècle, ces concepts – de fixation, de catégorisation, de normalisation – et leur prétention universalisante sont précisément ce contre quoi s'érige la pensée queer. Dans cette optique, notre mémoire se propose de déconstruire, dans les textes, les idéologies fin-de-siècle, de décroiser les personnages des œuvres de Wilde et de Rachilde et, ainsi, de leur redonner une liberté d'*être* en-dehors de la norme à son sens le plus large, à une époque où la théorie queer n'existe pas encore.

## **Le queer : au confluent du « monstre sexuel » et de l'anormal**

Or que représente concrètement le « queer », ce mot anglais auquel le français ne semble pas trouver d'équivalent juste, qui resterait fidèle à son bagage sémantique? Au XIX<sup>e</sup> siècle, « *queer* », sous forme nominale ou adjectivale, était d'abord un synonyme de termes péjoratifs, destinés à relever l'étrangeté et, éventuellement, à définir la communauté homosexuelle, tels que « “*strange*”, “*odd*”, “*unusual*”, “*abnormal*” or “*sick*”<sup>5</sup> », pour sous-entendre la déviance de ses pratiques. Vers la fin du XX<sup>e</sup> siècle s'opère une réappropriation du sens injurieux : le mot est récupéré par la théoricienne Teresa De Lauretis dans une conférence en 1990 pour « rouvrir la question des relations entre le sexe et le genre<sup>6</sup> ». Selon le sociologue Sam Bourcier, le terme est « une injure, une interpellation qui produit les positions du sujet abject dans un certain type de discours homophobe. “*Queer*” désigne alors l'autre, le dehors de la normalité hétérosexuelle<sup>7</sup>. » Le queer se définit donc en quelque sorte par ce qu'il n'est *pas*, car il a une dimension complexe, insaisissable et sans cesse en mouvement qui empêche qu'on le réduise à une (ou des) catégorie(s) tout en étant, selon David Halperin, « une acceptation impressionnante [*a shocking embrace*] de

---

David Halperin retrace l'histoire du mot « queer » et l'avènement de la théorie dans son article « The Normalization of Queer Theory », *Journal of Homosexuality*, vol. 45, n<sup>os</sup> 2-4, 2003, p. 339-343, ici, p. 339.

<sup>6</sup> « *Queer theory has effectively re-opened the question of the relations between sexuality and gender* » (nous traduisons), cité par D. Halperin, *ibid.*, p. 341.

<sup>7</sup> Sam Bourcier, *Queer zones*, vol 1 : *Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 152.

l'anormalité et la marginalité<sup>8</sup> ». Paul Preciado envisage le queer comme relevant du genre, l'indice de « multitudes », c'est-à-dire comme « le nom de l'ensemble des dispositifs sexopolitiques (de la médecine à la représentation pornographique en passant par les institutions familiales) qui vont faire l'objet d'une réappropriation par les minoritaires sexuels<sup>9</sup>. » Cela revient à dire que les multitudes queer s'érigent contre les « dispositifs sexopolitiques » qui construisent les catégories considérées « normales » et « anormales » pour faire place au monstrueux, à ce qui n'est pas représenté dans l'institution du langage et la terminologie; « il s'agit donc de déconstruire les discours de l'identité en ce qu'ils construisent eux aussi des silences<sup>10</sup> » et de « définir des espaces de résistance aux régimes de la normalité<sup>11</sup>. » Nous considérons, dans cette perspective, que le dandy décadent incarne un pan des multitudes queer parce que le texte littéraire se réapproprie les dispositifs de l'époque, notamment la médecine génésique, la psychiatrie et les discours sur les déviances, pour en faire un espace de création où juxtaposer, incarner et performer diverses identités, dans un véritable travail de « “déterritorialisation” de l'hétérosexualité<sup>12</sup> », voire de déterritorialisation de l'homosexualité. Nous faisons en effet l'hypothèse que les personnages à l'étude ne sont pas nécessairement (et uniquement) définis par leurs tendances homosexuelles à lesquelles on les a souvent réduits. Cette conception considère en outre que les multitudes queer portent en elles « comme échec ou résidu<sup>13</sup> » les technologies de production des corps « normaux », car elles ne s'identifient à aucun genre *représenté* et, ainsi, évitent de tomber dans le piège d'une quelconque catégorisation. Elles nient d'ailleurs toute forme de reconnaissance ayant pour but l'intégration des différences au sein du système sexopolitique :

[c]es différences ne sont pas « représentables » car elles sont « monstrueuses » et remettent en question par là même les régimes de représentation politique, mais aussi les systèmes de production de savoir scientifique des « normaux ». En ce sens, les politiques des multitudes queer s'opposent non seulement aux institutions politiques traditionnelles qui se veulent souveraines et universellement représentatives, mais aussi aux épistémologies sexopolitiques *straight* qui dominent [...] la production de la science<sup>14</sup>.

---

<sup>8</sup> « [A] shocking embrace of the abnormal and the marginal » (nous traduisons), D. Halperin, *loc. cit.*, p. 341.

<sup>9</sup> Paul B. Preciado, « Multitudes queer. Notes pour une politique des “anormaux” », *Multitudes*, vol. 2, n° 12, 2003, p. 20.

<sup>10</sup> S. Boursier, *op. cit.*, p. 152.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 152-153.

<sup>12</sup> P. Preciado, *loc. cit.*, p. 20.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 25.

En somme, les multitudes se positionnent en-dehors de toute forme de régime binaire qui incombe de choisir entre deux (ou plusieurs) pôles, et refusent d'être représentées par ceux-ci. À cet effet, Monique Wittig évoque une hétéronormativité intrinsèque à la société, une pensée *straight* où la différence des sexes dits « naturels » (homme-femme) n'est en fait que le résultat, l'invention d'un système de domination et d'oppression dans lequel les catégories « servent à dissimuler le fait que les différences sociales relèvent toujours d'un ordre économique, politique et idéologique<sup>15</sup>. » Ce système de domination, encore plus ancré naguère, persécute le dandy décadent qui échappe justement au régime des représentations du XIX<sup>e</sup> siècle, car son identité est souvent impossible à fixer sur le spectre binaire et identitaire qui est allégué, à l'époque, par l'institution médicale et psychiatrique.

Par son caractère « anormal », le dandy décadent s'inscrit à juste titre dans la lignée du monstre, grande figure médico-juridique déviante du XIX<sup>e</sup> siècle. Selon Michel Foucault, « le monstre est par définition l'exception<sup>16</sup> » et il est, « dans son existence même et dans sa forme, non seulement violation des lois de la société, mais violation des lois de la nature<sup>17</sup> ». Cette notion est particulièrement éclairante en ce qui a trait à la catégorisation des anomalies au XIX<sup>e</sup> siècle : la figure du « monstre humain<sup>18</sup> » est tout à fait centrale dans la pensée queer comme approche théorique, car elle incarne le principe de « non-représentabilité » dont parle Preciado, notamment par sa capacité, comme le souligne Foucault, à « [combiner] l'impossible et l'interdit<sup>19</sup> ». Ainsi, le dandy décadent, tel le monstre humain, accumule « les petites anomalies, les petites déviations, les petites irrégularités : c'est ce problème [que l'on retrouve] tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup> » qui occupe le système médico-juridique. C'est d'ailleurs entre 1840 et 1875 que se construit une véritable psychiatrie autour du monstre, qui devient finalement l'« anormal<sup>21</sup> », figure nous intéressant plus spécifiquement à la fin du siècle. Le problème majeur de l'anormal réside

---

<sup>15</sup> Monique Wittig, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018 [1992], p. 44.

<sup>16</sup> Michel Foucault, *Les Anormaux : cours au Collège de France (1974-1975)*, édition numérique réalisée à partir de l'édition CD-ROM *Le Foucault électronique*, août 2012 [1975], p. 39, en ligne : <http://ekladata.com/a5J-kPD0FAZwSKkLJzNbvbfalJw/Foucault-Michel-Les-Anormaux-1974-1975-.pdf>.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>21</sup> La figure du monstre sera combinée avec celles de l'individu à corriger et de l'onaniste pour finalement devenir l'anormal, mais nous ne parlerons pas de ces deux dernières puisqu'elles s'avèrent moins pertinentes dans l'optique de notre analyse queer du dandy décadent.

désormais dans le champ de sa sexualité et des différentes « aberrations » et déviations qui lui sont reliées. Il nous paraît essentiel de tenir compte de cet aspect historique puisque le caractère postmoderne du discours queer et la façon dont nous l’abordons s’inscrit dans une tradition qui relève des études sexologiques antérieures à notre époque, mais contemporaines à l’écriture et à la parution des romans de notre corpus. Certains de ces ouvrages ont eu une influence substantielle sur l’histoire de la sexualité et des déviations, notamment ceux qui donnent naissance à la sexologie, dans les années 1890, alors que la discipline connaît un véritable essor avec la publication de travaux pionniers de médecins et théoriciens qui s’intéressent de près aux déviations sexuelles. L’on pense, entre autres, à Richard von Krafft-Ebing et sa *Psychopathia sexualis*<sup>22</sup> (1895), au tome consacré à l’inversion sexuelle dans les *Études de psychologie sexuelle*<sup>23</sup> (1896) d’Havelock Ellis ainsi qu’à Marc-André Raffalovich et son ouvrage *Uranisme et unisexualité*<sup>24</sup> (1896). Ces publications sont suivies au XX<sup>e</sup> siècle par les *Anomalies et perversions sexuelles*<sup>25</sup> (1957) de Magnus Hirschfeld et, plus proche de nous, par l’*Histoire de la sexualité*<sup>26</sup> (1976) de Michel Foucault<sup>27</sup>. Krafft-Ebing, dans la préface à son ouvrage, indique que « [p]eu de personnes se rendent un compte exact [*sic*] de la puissante influence que la vie sexuelle exerce sur les sentiments, les pensées et les actes de la vie intellectuelle et sociale<sup>28</sup>. » Selon lui, les poètes sont de meilleurs psychologues que les psychologues eux-mêmes (nous sourions à cette ironie, puisque plusieurs médecins s’occupent de classer les auteurs dans des pathologies, nous y reviendrons dans le chapitre I), mais ils ont le défaut d’être « des gens de sentiments et non de raisonnement<sup>29</sup> ». Krafft-Ebing se propose alors de constituer un guide pour les médecins légistes qui doivent donner leur

---

<sup>22</sup> Richard von Krafft-Ebing, *Étude médico-légale : Psychopathia sexualis avec recherches spéciales sur l’inversion sexuelle*, Paris, Georges Carré, 1895.

<sup>23</sup> Havelock Ellis, *Études de psychologie sexuelle*, t. I : *L’inversion sexuelle*, Paris, Mercure de France, 1897 [1896].

<sup>24</sup> Marc-André Raffalovitch, *Uranisme et unisexualité : étude sur différentes manifestations de l’instinct sexuel*, Paris et Lyon, Masson et Storck, 1896.

<sup>25</sup> Magnus Hirschfeld, *Anomalies et perversions sexuelles*, Paris, L’Harmattan, 2008 [1957].

<sup>26</sup> M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. 1 : *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

<sup>27</sup> Les premières études psychopathologiques et médico-légales sur les déviations sexuelles à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle s’occupent surtout de la « nouvelle » déviance qu’est l’homosexualité. Elles tendent à la « justifier », sinon à la démystifier comme un phénomène médical biologique. Krafft-Ebing distinguait à cet effet deux types d’homosexualité : la congénitale – résultant d’une anomalie lors du développement du cerveau, et la volontaire – délibérément transgressive et passible de poursuite. Cette pathologisation avait pour but de réhabiliter l’honneur de plusieurs hommes « atteints » malgré eux (*Psychopathia sexualis*, *op. cit.*). Hirschfeld divisait, quant à lui, son ouvrage de sexologie en catégories d’évolutions et d’impulsions sexuelles normales et anormales – par exemple le narcissisme, l’androgynie et le travestissement, en plus de catégoriser les différentes formes d’homosexualité (*Anomalies et perversions sexuelles*, *op. cit.*).

<sup>28</sup> R. Krafft-Ebing, *ibid.*, p. V.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. VI.

avis sur « des êtres humains dont la vie, la liberté et l'honneur [sont] en jeu<sup>30</sup> », afin d'aider à redresser la justice pénale et l'opinion publique, toutes deux influencées par des perspectives erronées lorsqu'il s'agit de délits sexuels. Bien que les conceptions de la sexualité aient bien changé depuis, les enjeux socioculturels, médicaux, juridiques et religieux que les psychiatres et médecins légistes comme Krafft-Ebing sous-tendent dans leurs ouvrages sont au cœur d'une épistémè avec laquelle la littérature décadente est en interaction dynamique. En effet, ils sont des fondements nosologiques, moraux, politiques et sociaux qui influencent les manières d'écrire (et de décrire), au XIX<sup>e</sup> siècle, la représentation des identités et l'expression des désirs sexuels dans les œuvres littéraires qui nous intéressent d'un point de vue queer. En d'autres mots, il s'agit pour nous d'apposer une terminologie postmoderne aux deux romans à l'étude, tout en la faisant dialoguer avec un ensemble de discours génésiques, sociaux et psychiatriques qui construisent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle le cadre de ce qu'on appelle les « déviances » et la « pathologie », car ces discours influencent forcément la production de sens liée aux identités et aux sexualités qui sont textualisées dans les œuvres.

Dans l'optique où nous remettons en question les nombreuses politiques du corps visant à « classer » la figure du dandy décadent dans diverses pathologies, nous devons aussi interroger la place de la fameuse « notion médicalisée d'homosexualité, qui date du XIX<sup>e</sup> siècle et qui définit l'identité par les pratiques sexuelles<sup>31</sup>. » La déviance, comme le terme l'indique, peut se comprendre comme un écart et parfois même une opposition à la norme sexuelle qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, est « hétérosexuelle, conjugale, reproductive, adulte et monogame<sup>32</sup> ». Le siècle invente alors la catégorie de l'homosexualité pour y classer les identités ne se conformant pas aux différents aspects de la norme, Foucault l'a démontré dans son *Histoire de la sexualité* en faisant le portrait des « autres victoriens<sup>33</sup> » pour exemplifier le « dehors » et le « dedans » de la norme sexuelle. Il stipule, entre autres, que

[...] l'homosexuel du XIX<sup>e</sup> siècle est devenu un personnage : un passé, une histoire et une enfance, un caractère, une forme de vie; une morphologie aussi [...].

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. VII.

<sup>31</sup> P. Preciado, *loc. cit.*, p. 24.

<sup>32</sup> Ivan Crozier, « La sexologie et la définition du "normal" entre 1860 et 1900 », *Cahiers du Genre*, vol. 34, n° 1, 2003, p. 17.

<sup>33</sup> M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, *op. cit.*, p. 11.

L'homosexualité est apparue comme une des figures de la sexualité lorsqu'elle a été rabattue de la pratique de la sodomie sur une sorte d'androgynie intérieure, un hermaphrodisme de l'âme. Le sodomite était un relaps, l'homosexuel est maintenant une espèce<sup>34</sup>.

Cette catégorisation *pathologisante* est un phénomène social et médical que subit justement le dandy décadent à cause de son « androgynie intérieure ». Lui apposer l'étiquette de l'homosexualité a eu comme impact, dans un rapport de causalité, de constituer une piste de réflexion importante pour les études gaies et lesbiennes qui ont analysé *Le Portrait de Dorian Gray* et *Les Hors nature* sous cet angle – ajoutant de ce fait un décroisement supplémentaire à effectuer du point de vue de la théorie queer. Parmi les ouvrages plus récents sur l'histoire de l'homosexualité, celui de David Halperin (2000) permet néanmoins de comprendre la volonté de la discipline sexologique à redéfinir la place du discours sur les déviations au tournant du XX<sup>e</sup> siècle<sup>35</sup>. Selon lui, c'est une époque où la société européenne est en transition :

Un nouveau phénomène survient quant aux diverses relations entre les rôles sexuels, catégories sexuelles, comportements sexuels et identités sexuelles... La sexualité assume de nouvelles fonctions sociales et individuelles, et elle prend une nouvelle importance dans la définition et la normalisation du Moi moderne<sup>36</sup>.

L'ouvrage *How to Do the History of Homosexuality* nous révèle notamment que la norme sexuelle n'est pas admise unilatéralement et que les théoriciens cherchent à mettre en lumière les identités fuyantes, celles contournant ladite norme. Cette dernière est en outre constamment remise en question, alors que la société de l'époque semble désespérément vouloir figer les identités sur un spectre binaire. La pertinence de s'intéresser à l'évolution des études sur l'homosexualité dans le cadre des déviations sexuelles réside dans le fait que, progressivement, un glissement s'opère dans le champ médical et littéraire; les propos se nuancent de plus en plus et évoluent vers de nouvelles

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>35</sup> Il détaille notamment les quatre principaux types de déviance masculine avant que l'homosexualité ne soit nommée comme telle, auxquels pourraient facilement correspondre les dandys de notre corpus dans l'optique médicale de l'époque : « *The four pre-homosexual categories of male sex and gender deviance that I have identified so far can be described, very provisionally, as categories of (1) effeminacy, (2) paederasty or "active" sodomy, (3) friendship or male love, and (4) passivity or inversion.* » *How to Do the History of Homosexuality*, Chicago, Presses de l'Université de Chicago, 2002, p. 109.

<sup>36</sup> « *[S]omething new happens to the various relations among sexual roles, [...] sexual categories, sexual behaviors and sexual identities... Sex takes on new social and individual functions, and it assumes a new importance in defining and normalizing the modern self* » (nous traduisons), *ibid.*, p. 29.

considérations identitaires, jusqu'au moment où on l'on voit apparaître le terme de « *Queer Theory* » en 1990. Régis Revenin explique ce phénomène de glissement :

La rupture, ou plus exactement la juxtaposition, avec les théories passées réside dans le fait que désormais le centre de gravité ne se situe plus seulement dans les comportements sexuels et leurs conséquences sociales [...] mais aussi sur le plan de la personnalité entière, celle d'un individu capable de désirs contraires à la norme, comme en présente la littérature française dès les débuts du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>37</sup>.

Ce changement de paradigme explique pourquoi, si l'on veut parler d'un « dehors » de la norme et ouvrir les possibilités à plusieurs représentations de genres et orientations sexuelles, le terme « queer » nous semble d'emblée moins contraignant et péjoratif que le terme « homosexuel » (et ses homologues du XIX<sup>e</sup> siècle : pédéraste, sodomite, déviant, efféminé, etc.) en ce qu'il n'est pas chargé d'une sémantique binaire.

La nouveauté de la théorie queer permet ainsi de déconstruire les récits littéraires et de les considérer sous un angle différent, non seulement par rapport à la norme sociale et sexuelle, mais aussi par rapport aux discours médicaux en périphérie qui tentent d'expliquer les identités, les « déviations » en-dehors de cette norme sociale. Judith Butler souligne toutefois dans *Trouble dans le genre* que le tabou de l'homosexualité (et le tabou de l'inceste, que nous nommons ici, car nous y reviendrons dans le deuxième chapitre) a été un moment fondateur de l'identité de genre puisque, par opposition, l'homosexualité permettait de délimiter « les grilles culturellement intelligibles d'une hétérosexualité idéalisée et obligatoire<sup>38</sup>. » Dans cette optique, les gestes, les actes posés et les « accomplissements [*enactments*]<sup>39</sup> » effectués pour parvenir à s'identifier au modèle hétéronormatif sont nécessairement performatifs, car « l'essence ou l'identité qu'ils sont censés refléter sont des *fabrications*<sup>40</sup> » du discours sociopolitique.

---

<sup>37</sup> Régis Revenin, « Conceptions et théories savants de l'homosexualité masculine en France, de la monarchie de Juillet à la Première Guerre mondiale », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. 17, n° 2, 2007, p. 30.

<sup>38</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005 [1990], p. 258.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>40</sup> *Ibid.*



## Une approche performative et ethnocritique

Si la performance du genre n'est pas naturelle, elle est, comme le suggère Butler, subversive, car elle montre que le rapport entre le sexe biologique et l'identité sexuelle ne va pas de soi, surtout parce que le genre n'est pas à concevoir comme une identité stable et permanente<sup>41</sup>. La performance du genre se présente donc comme une forme de parodie n'ayant paradoxalement aucun original à imiter, si ce n'est que le « mythe même de l'originalité<sup>42</sup> » comme instance principale de la normalité identitaire et sexuelle. Cette affirmation résonne avec le contexte du XIX<sup>e</sup> siècle dans lequel s'inscrit notre mémoire, c'est-à-dire dans une société où la norme sociale et identitaire valorise la performance masculine de l'homme viril et dominant<sup>43</sup> et dévalorise ceux qui, comme le dandy décadent, ne performant pas ou mal cette identité. L'approche queer tend ainsi à puiser dans la théorie des genres qui remet en question les catégories sexuelles et sexuées, pour envisager le genre non pas sur le mode traditionnel binaire, mais plutôt comme une (ou des) identité(s) variable(s) aux multiples performances.

En ce sens, un autre aspect relatif à la performance, soit la performativité langagière, est aussi en rapport étroit avec l'analyse de notre corpus littéraire. Le fait qu'un personnage puisse *être* ou *paraître* queer au XIX<sup>e</sup> siècle ne réside pas dans sa parole directe, il ne « s'annonce » pas queer, mais le discours a différentes façons de le montrer, implicitement ou explicitement, comme nous le verrons au fil des chapitres. Dans son ouvrage pionnier *Quand dire, c'est faire*<sup>44</sup>, John Austin démontre l'existence des énonciations performatives, c'est-à-dire qui accomplissent l'action à laquelle elles font référence. On peut ensuite les subdiviser en trois types, soit « l'acte locutoire, qui consiste à prononcer une phrase, l'acte illocutoire, qui est l'acte que nous accomplissons en prononçant cette phrase, et l'acte perlocutoire<sup>45</sup> », qui est l'effet accompli, indépendamment des

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 265. Butler renchérit sur cette idée dans « *Critically Queer* » : « la performativité du genre ne consiste pas à choisir quel genre on sera chaque jour. La performativité consiste à répéter les normes par lesquelles on est constitué : ce n'est pas une fabrication *ex nihilo* d'un moi ayant un genre. C'est la répétition obligée de normes de subjectivation antérieures, qui ne peuvent être défaites, mais qui agissent, animent et contraignent le sujet ayant un genre, et qui sont aussi les sources auxquelles puisent la résistance, la subversion et le décalage. » *GLQ : A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 1, n° 1, 1993, p. 21 (traduit par Marie de Grandt), cité dans Jonathan Culler, « Philosophie et littérature : les fortunes du performatif », *Littérature*, vol. 144, n° 4, 2006, p. 94.

<sup>42</sup> J. Butler, *Trouble dans le genre*, *ibid.*, p. 262.

<sup>43</sup> Pour un portrait de l'histoire de la virilité au XIX<sup>e</sup> siècle, voir l'ouvrage d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité*, vol. II : *Le triomphe de la virilité. Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2011.

<sup>44</sup> John Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1991 [1962].

<sup>45</sup> J. Culler, *loc. cit.*, p. 85.

intentions du locuteur. Nous analyserons donc ce que les énonciations littéraires *disent*, mais aussi ce qu'elles *font*, tout en considérant, comme le suggère Jacques Derrida, la dimension itérative<sup>46</sup> qui fait fonctionner l'aspect performatif du langage, c'est-à-dire son aspect répétitif, citationnel et *conforme* à un modèle institué et reconnu – impliquant toujours l'idée d'une norme. Puisque la performativité langagière et la performativité de genre sont, pour ainsi dire, toujours prises dans des réseaux politiques et sociaux, c'est aussi dans l'échec de celles-ci que nous considérons le dandy décadent comme une figure éminemment queer. Plus largement encore, « la question de l'écriture (les procédés de restitution comme la description ou la mise en dialogue, la posture de l'énonciateur vis-à-vis du terrain observé et de son énoncé, la contestation du réalisme, etc.)<sup>47</sup> » nous intéresse du point de vue anthropologique, tant dans la narration que dans les discours des personnages, en ce que la littérature décadente, on le verra, constitue un « “conservatoire des mœurs”<sup>48</sup> » nous permettant de situer ces échecs (langagiers, identitaires) par rapport au contexte socioculturel de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous voulons dégager les retombées et les conséquences vécues chez nos deux personnages principaux (et à cause d'eux) lorsque les traditions, les coutumes, les rites initiatiques (tels que le passage de l'adolescence à la vie adulte, le mariage, l'enfantement, etc.), qui participent de la performativité de genre, ne sont pas honorés ou mal effectués. L'approche ethnocritique<sup>49</sup> et sa notion de « personnage liminaire » nous aidera, comme théorie d'appoint, à cerner les divers « ratés » constitutifs du dandy du point de vue anthropologique de l'initiation, comprise comme « l'apprentissage de la différence des sexes et des âges<sup>50</sup> ». Autrement dit, dans quel(s) état(s) se retrouvent Dorian Gray et Paul-Eric de Fertzen quand la norme n'est pas respectée? Peuvent-ils vraiment exister en-dehors du cadre établi sur le plan des identités? Ce sont les questions auxquelles nous tenterons d'apporter une réponse dans les deuxième et troisième chapitres du présent travail.

---

<sup>46</sup> Jacques Derrida, « Signature, événement, contexte », *Limited Inc.*, Paris, Galilée, 1990 [1988], p. 45-46.

<sup>47</sup> Marie Scarpa, « L'ethnocritique de la littérature : Présentation et situation », *Multilinguales*, n° 1, 2013, p. 8.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Pour une synthèse de l'approche ethnocritique, voir l'article de M. Scarpa, « L'ethnocritique de la littérature : Présentation et situation », *ibid.*, et, pour plus d'informations, la rubrique « Présentation générale de l'ethnocritique » du site *Ethnocritique.com* : <http://ethnocritique.com>.

<sup>50</sup> M. Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, vol. 145, n° 3, 2009, p. 29.

En détail, ce mémoire abordera d'abord la figure du dandy décadent comme personnage queer. Nous retracerons son évolution au sein de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle afin de faire ressortir son caractère marginal et liminaire du point de vue ethnocritique, tout en cernant les spécificités de l'ère décadente, époque où le discours médico-juridique et la norme sociale le « classent » chez les déviants et les dégénérés. Le premier chapitre fera aussi un état des lieux de la critique entourant les deux œuvres de notre corpus pour se dissocier de l'approche biographique empruntée par celle-ci. Dans le deuxième chapitre, nous analyserons le roman *Les Hors nature* (1897) de l'autrice française Rachilde et son personnage controversé, Paul-Eric de Fertzen, tandis que nous nous concentrerons, dans le troisième chapitre, sur *Le Portrait de Dorian Gray* (1890) de l'auteur anglais Oscar Wilde et son protagoniste éponyme, Dorian Gray.

Finalement, pour entreprendre notre lecture queer et anthropologique des deux romans, qui vise à montrer comment les textes sont influencés par les théories *pathologisantes* et *homosexualisantes* de la figure du dandy décadent (tout en résistant à elles et en les reformulant), il convient de se questionner, par le biais d'une mise en contexte attentive, « si ce qui paraît queer au lecteur moderne était susceptible de produire une réaction similaire dans le passé, et de comprendre pourquoi et jusqu'à quel point oui, ou pourquoi et jusqu'à quel point non<sup>51</sup>. » Il s'agira donc de relever les différences au niveau des normes et des marginalités de l'époque concernée par rapport à la nôtre, tout en reconnaissant que « nos conclusions ne saurait être que hautement nuancées<sup>52</sup> », voire, éventuellement, éphémères. Nous analyserons aussi, comme le suggère Gary Ferguson, les comportements et attitudes qui suscitaient à cette époque la désapprobation des institutions gouvernant la société<sup>53</sup>, c'est-à-dire les paroles et les actions qui étaient considérées « queer », au sens historique du terme. La dernière stratégie de lecture, celle à laquelle nous nous attarderons le plus dans les chapitres sur les œuvres littéraires, consistera à « lire entre les lignes, [à être] à l'écoute du non-dit, de ce qui est supprimé par la censure ou par l'autocensure. Cette stratégie demande que l'on soit attentif aux mots et aux expressions potentiellement codés, ou bien à la signification de certaines ellipses<sup>54</sup> », d'où l'importance de faire une place à la performativité du langage, conjointement avec les approches sollicitées. S'il nous paraît particulièrement

---

<sup>51</sup> Gary Ferguson, « Pour un passé queer : lire l'homosexualité aux débuts des temps modernes », dans Pierre Zoberman (dir.), *Queer : écritures de la différence?*, vol 1 : *Autres temps, autres lieux*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 119.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 125.

important de revisiter la littérature de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec la théorie queer, nous croyons aussi, pour reprendre les mots de Pierre Zoberman dans *Queer : écritures de la différence?*, que si l'approche peut d'abord sembler anachronique, un refus catégorique de tester et d'adapter les notions relatives aux identités sexuelles constitue, sur le long terme, « un instrument d'autoaveuglement beaucoup plus pernicieux<sup>55</sup> ». Voilà ce qui nous motive, au bout du compte, à apposer un regard consciencieusement queer aux textes du passé.

---

<sup>55</sup> P. Zoberman, « Introduction », dans P. Zoberman (dir.), *op. cit.*, p. 12.

# Chapitre I. Le dandy, figure queer au XIX<sup>e</sup> siècle

---

## 1.1. Un esthète en crise

Ce mémoire ne prétend pas offrir une définition du dandysme au XIX<sup>e</sup> siècle, déjà largement exploré et interrogé dans ses moindres nuances par tant d'autres ouvrages<sup>1</sup>, mais propose plutôt de repenser ses paramètres en termes de différence identitaire. C'est pourquoi nous ne nous attarderons que brièvement à retracer la typologie et les principales caractéristiques qui sont associées à sa figure unique : le dandy. Karin Becker propose une définition assez englobante du mouvement dans *Le dandysme littéraire en France au XIX<sup>e</sup> siècle* :

[l]e dandysme est tout d'abord un culte de la différence : le dandy est un individualiste et un non-conformiste, qui cherche la distinction et l'originalité dans un exhibitionnisme souvent narcissique. [Sa] maxime principale est de produire l'imprévu, de surprendre, d'étonner un milieu social considéré comme uniforme, conventionnel et médiocre [...]<sup>2</sup>.

Si nous acceptons d'emblée que « ce qui fait le dandy, c'est l'indépendance<sup>3</sup> », pour reprendre cette fois les mots de Jules Barbey d'Aurevilly, et qu'effectivement, ce grand célibataire est mû par l'envie de provoquer en se dressant contre les normes et la morale sociales, le dandy, pour parvenir à affirmer sa supériorité dans cette société dont il a le dédain,

exhibe un personnage de composition, portant le masque d'un comédien et jouant un rôle de théâtre. Dans un acte d'autogenèse, le dandy invente sa propre personnalité, qui est une figure artificielle, une œuvre d'art élaborée, et qui abrite l'être authentique derrière la façade factice<sup>4</sup>.

Bien qu'un esthétisme poussé à l'extrême et le « raffinement excessif<sup>5</sup> » du dandy soient, entre autres, ce qui le fait remarquer parmi ses concitoyens, nous croyons que, loin de n'être qu'un simple passe-temps pour « lutter contre l'ennui<sup>6</sup> », le dandysme est en fait un véritable mode d'affirmation

---

<sup>1</sup> Voir notamment : Karin Becker, *Le dandysme littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Orléans, Paradigme, 2010; Alain Montandon (dir.), *Dictionnaire du dandysme*, Paris, Honoré Champion, 2016; ou encore l'ouvrage contemporain au mouvement de Jules Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de Georges Brummell*, Caen, B. Mancel, 1845.

<sup>2</sup> K. Becker, *ibid.*, p. 3.

<sup>3</sup> J. Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, p. 49.

<sup>4</sup> K. Becker, *op. cit.*, p. 3.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 2.

identitaire au XIX<sup>e</sup> siècle. Par son caractère singulier, cet esthétisme est dès lors envisagé « non pas comme une imitation de la nature, mais au contraire comme un arrachement à la vulgarité des lois de la nature<sup>7</sup> », car bien que les airs factices du dandy semblent, à première vue, desservir uniquement son *paraître*, ils sont en fait profondément ancrés dans son *être*. Considérer sa performance identitaire est de ce fait essentiel<sup>8</sup>, puisque « *[p]araître*, c'est *être* pour les Dandys<sup>9</sup> ». Ayant été interprété comme tributaire d'un comportement « anormal » ou, à l'inverse, à peine effleuré par les nombreux ouvrages consacrés au dandysme et à ses plus fières égéries, ce paramètre identitaire constitutif est précisément celui que nous souhaitons interroger pour que le queer puisse se frayer un chemin jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Faut-il alors considérer le dandy comme un être en crise identitaire; et le dandysme, comme le mode d'affirmation de soi et d'expression de cette crise? Son refus d'agrégation à la communauté qui l'entoure et son très faible enclin à assimiler les critères de socialisation des individus de ce même groupe – critères auxquels il ne parvient ni à se conformer ni à se sentir confortable – permettent effectivement de le supposer.

### 1.1.1. Marginalité et liminarité du dandy

Dans la perspective anthropologique, le processus de socialisation, c'est-à-dire l'assimilation et la mise en œuvre des normes sociales, morales et identitaires, des valeurs et des rôles prédéterminés au sein d'une société, s'évalue principalement en termes « d'apprentissage des différences de sexe et d'état<sup>10</sup> » lorsqu'il y a passage « d'un âge à un autre et d'une occupation à une autre<sup>11</sup> ». Selon le folkloriste Arnold van Gennep, la vie individuelle est constituée d'étapes auxquelles se rapportent différentes cérémonies et rites, qui font passer d'une situation sociale à une autre. Ces rites conditionnent le franchissement des étapes pour chaque individu passant par trois grandes phases ou « rites de passages » qui lui permettent d'intégrer la cosmologie d'un groupe social :

- 1) la phase de séparation : l'individu est séparé de son groupe, il y a présence de *rites préliminaires* marquant la rupture d'avec son état antérieur;

---

<sup>7</sup> Maxime Foerster, « De l'androgynie au transgenre : le dandysme ou l'échappée belle », *L'Esprit Créateur*, vol. 53, n° 1, 2013, p. 132.

<sup>8</sup> Voir § 1.1.4.

<sup>9</sup> J. Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, p. 83.

<sup>10</sup> Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, vol. 145, n° 3, 2009, p. 27.

<sup>11</sup> Arnold van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 1981 [1909], p. 13.

- 2) la phase de marge : l'individu fait l'expérience de l'altérité et du changement d'état, il se trouve dans un « entre-deux », un état transitoire dans lequel il traverse différentes épreuves et *rites liminaires* d'initiation;
- 3) la phase de ségrégation : l'individu est réintroduit dans sa ou une communauté par des *rites postliminaires* d'intégration, son agrégation à titre d'initié (statut symbolique) est complète<sup>12</sup>.

Comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre et dans les suivants, le dandy reste pris dans la phase de marge, appelée aussi « phase liminaire », et est considéré comme un « anormal », un être à part aux yeux de la société, de la religion et de la médecine. Alors que s'opère un mouvement de psychiatrisation de l'âme et du péché au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, « le second XIX<sup>e</sup> siècle bascule dans un registre du normal et du pathologique. Le corps pécheur devient un corps malade, analysable et observable<sup>13</sup>. » De ce fait, le dandy, être capricieux poursuivant ses vices (égoïsme, oisiveté, orgueil, paresse, vanité, etc.), est considéré à certains égards comme un individu malade. Facilement comparable à la figure de l'hystérique étant donné qu'on l'accuse d'en être un lui-même<sup>14</sup>, le dandy souffrirait du dandysme comme d'une forme de névrose. Ces deux figures liminaires, le dandy et l'hystérique, incarneraient alors des « vies à l'envers<sup>15</sup> » du point de vue coutumier, en ce qu'elles permettent

d'identifier, en creux, les normes (sociales, mentales) par leurs ratés. Les désordres qui scandent les existences des hystériques [et ajoutons des dandys] s'inscrivent pour la plupart dans des défaillances de la féminité [et de la masculinité pour les dandys] et dans des faillites de l'identité sexuelle. [...] Une nosologie, comme celle complexe de l'hystérie [et du dandysme], est aussi un produit culturel en ce qu'elle offre un reflet de son époque<sup>16</sup>.

C'est donc au regard de ces mêmes normes socioculturelles et en termes de ratés de la production sociale des sexes et des âges que la médecine diagnostique l'anormalité du dandy. Ce dernier est

---

<sup>12</sup> Définitions largement inspirées de A. van Gennep, *ibid.*, et de Sophie Ménard, « Le “personnage liminaire” : une notion ethnocritique », *Littera@ Incognita*, Toulouse, Université Toulouse Jean Jaurès, n° 8, automne 2017, en ligne : [https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/?doing\\_wp\\_cron=1597682159.4077711105346679687500](https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/?doing_wp_cron=1597682159.4077711105346679687500).

<sup>13</sup> S. Ménard, *Émile Zola et les aveux du corps*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 44.

<sup>14</sup> Max Nordau écrit d'ailleurs sur Oscar Wilde qu'il est un être « purement anti-social et égotiste » et qu'il est mû « par un désir hystérique de produire de l'épatement; [non pas] par besoin de beauté, mais par vicieuse manie de contradiction », dans « Décadents et Esthètes », *Dégénérescence*, t. 2, Paris, Félix Alcan, 1894, p. 136.

<sup>15</sup> « Hors du temps quotidien et hors de la loi écrite, la vie à l'envers est une manière de faire pleinement l'expérience de l'altérité (sauvage, féminin, hiérarchique) par l'accomplissement d'une série d'actes carnavalesques, de conduites et de langages particuliers comme l'abolition des clivages sociaux, l'effervescence et l'exubérance sexuelle, l'union des contraires, la monstration de corps déguisés et masqués. » S. Ménard, « Le “personnage liminaire” : une notion ethnocritique », *loc. cit.*

<sup>16</sup> S. Ménard, *Émile Zola et les aveux du corps*, *op. cit.*, p. 97.

*défaillant* sur tous les aspects (de sa mentalité à son apparence efféminée, en passant par son mode de vie hors norme et son identité sexuelle incertaine) – d’où l’importance de prendre en considération les rites qui façonnent l’identité individuelle, puis l’identité collective de la communauté<sup>17</sup> pour établir un portrait juste du dandy. Précisons que quatre étapes importantes, soit l’initiation à une société, les fiançailles et le mariage résultant dans l’enfantement<sup>18</sup>, sont des rites de passage déterminants au XIX<sup>e</sup> siècle qui ne sont pas complétés par les protagonistes Dorian Gray et Paul-Eric de Fertzen. Les dandys en général n’adhèrent d’ailleurs que peu à ceux-ci, ce qui contribue à leur marginalité. En ce sens, ceux qui nous intéressent dans le présent mémoire sont des « personnages liminaires<sup>19</sup> », car ils ne possèdent ni une identité saine, complète ou normale aux yeux des institutions médicale et religieuse, ainsi qu’au regard de la norme socioculturelle. C’est également parce que les personnages ne réussissent pas (ou refusent de passer) les principaux rites d’initiation censés les introduire dans des cosmologies (soit des visions du monde) partagées par une communauté.

La figure du dandy littéraire, en défiant les normes traditionnellement associées aux genres féminin et masculin, notamment par son comportement insolent et son style vestimentaire androgyne<sup>20</sup>, et en ne passant pas au travers des principaux rites d’initiation que sont le mariage et la paternité, resterait figée dans la phase de marge. Le dandy est caractérisé par un statut contradictoire, car il est à la fois une figure marginale et une figure recherchée à cause de (ou grâce à) son unicité au sein de la société « qu’il attaque par ses paroles outrancières : il cherche simultanément à plaire et à déplaire, à charmer et à choquer<sup>21</sup>. » Il est souvent inconfortable, voire dédaigneux vis-à-vis de ses semblables, et n’entretient que peu – et très sélectivement – de relations avec autrui, qui se doivent d’être hautement intellectuelles. Ainsi reclus de la société,

[I]e dandy qui cultive sa rareté aime penser qu’il est le dernier de son espèce<sup>22</sup>, qu’il est en train de disparaître, qu’il est toujours sur la frange, qu’il n’a aucun

---

<sup>17</sup> À des fins d’analyse de type littéraire et pour éviter une forme de métadiscours qui prétendrait connaître et représenter l’ensemble des communautés historiques française et anglaise de la fin du siècle, il est question de la communauté du personnel du roman inspirée de ces dernières, c’est-à-dire des autres personnages qui entourent Dorian Gray et Paul-Eric de Fertzen, et non de la communauté historique contemporaine aux deux œuvres. Les discours historiques sont clairement identifiés comme tels.

<sup>18</sup> A. van Gennep, *op. cit.*, p. 101.

<sup>19</sup> M. Scarpa, *loc. cit.* Voir la définition du « personnage liminaire » à la page suivante.

<sup>20</sup> Voir § 1.1.2.1.

<sup>21</sup> K. Becker, *op. cit.*, p. 5.

<sup>22</sup> Figure anthropologique, le « dernier » représente en quelque sorte la fin d’un monde puisqu’il est l’ultime porteur d’un souvenir, d’une coutume qui s’éteindra avec lui. Le « dernier » est donc nécessairement plus que lui-même, il est



avenir, comme s'il déambulait au bord d'un précipice. Son célibat n'est pas anecdotique, il est nécessaire, il est essentiel, il est sa tragédie. Le dandy comme le célibataire sont des « soleils couchants »<sup>23</sup>.

De la sorte, le dandy décadent, délibérément plus marginal que ses prédécesseurs du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi mis à part par sa communauté le regardant comme un phénomène étrange, « se retire dans une sphère factice, s'[écarte] de la réalité et [vit], en ermite<sup>24</sup>, dans une tour d'ivoire<sup>25</sup> ». Nous remarquons que le portrait brossé du dandy décadent comme un être désillusionné et incompris est tout à fait similaire à celui d'une autre figure importante de la fin du siècle, celle du dégénéré :

[Le dégénéré égotiste est] insensible et indifférent à la nature, à la réalité et à ses semblables et attribue une importance exagérée à soi-même et à tout ce qui le concerne; paradoxalement, ce même individu se caractérisant par son indifférence au monde extérieur est constamment en révolte contre la nature, la réalité et la société; l'asocialité de l'égotiste s'explique par son incapacité d'atteindre une connaissance des conditions dans lesquelles il doit vivre qui lui permette de s'y adapter : il « subit » donc le monde extérieur et la souffrance qui en dérive. Il en résulte une mauvaise humeur de fond qui devient mécontentement et haine contre le monde extérieur et tout ce qui le constitue<sup>26</sup>.

La différence ici à peine perceptible entre l'individu malheureux et l'individu malade participe de cette marginalité, qui elle-même devient synonyme de liminarité puisque le dandy décadent en vient à incarner la phase de marge dont il est prisonnier. Par position liminale (ou liminaire), Marie Scarpa entend un être qui

[...] se trouve dans une situation d'entre-deux et c'est l'ambivalence qui le caractérise d'une certaine manière le mieux : il n'est définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l'attend tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états. La construction de l'identité se fait dans l'exploration des limites, des frontières (toujours labiles, en fonction des contextes et des moments de la vie, mais toujours aussi culturellement réglées) sur lesquelles se fondent la cosmologie d'un groupe social, d'une communauté [...]<sup>27</sup>.

---

un « individu-monde », car il possède « la conscience du survivant attachée à traduire et à transmettre par la parole et l'écriture tout ce qu'il sait et ce qu'il est. » Daniel Fabre, « Chinoiserie des Lumières. Variations sur l'individu-monde », *L'Homme*, n° 185-186, 2008, p. 278 et 280.

<sup>23</sup> Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* [1863], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, p. 656 cité dans Nathalie Prince, « Célibataire », dans A. Montandon (dir.), *loc. cit.*, p. 87.

<sup>24</sup> Autre figure traditionnelle en ethnocritique, l'ermite est aussi une « vie à l'envers », car étranger au sein de la société.

<sup>25</sup> K. Becker, *op. cit.*, p. 129.

<sup>26</sup> Adriana Sfragano, « Max Nordau, dégénérescence et littérature », dans Max Milner (dir.), *Littérature et pathologie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989, en ligne : <https://books.openedition.org/puv/1253#authors>.

<sup>27</sup> M. Scarpa, *loc. cit.*, p. 28.

Or, c'est justement la culture fin-de-siècle empreinte de modernité que le dandy décadent juge profondément médiocre et dont il souhaite se dissocier à tout prix par le biais d'un « raffinement excessif » et même d'un « onirisme [volontiers] hors-nature<sup>28</sup> ». En restant célibataire, en assumant sa figure androgyne, en faisant fi des codes moraux réservés à une mondanité jugée ordinaire, le dandy demeure dans cet « entre-deux » marginal constitutif, sans toutefois « rompre entièrement avec la société dont il a besoin pour se donner en spectacle<sup>29</sup>. » Même s'il ne souhaite pas se fondre dans la communauté qui l'entoure, c'est-à-dire dans la bourgeoisie française ou la société mondaine anglaise qui brillent de pleins feux pendant la Belle Époque du dandysme vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le dandy décadent continue surtout de s'exhiber dans sa sphère privée avec des acolytes minutieusement choisis<sup>30</sup>, seul « territoire rhétorique<sup>31</sup> » ou cosmologique où il a l'impression d'être en contrôle.

### 1.1.2. Évolution du dandy littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle

La nature de ce travail se veut à la fois historique, littéraire et *dépathologisante* : c'est à la suite de la lecture d'œuvres mettant en scène de célèbres dandys tels que Henri de Marsay dans *La Fille aux yeux d'or* (1835)<sup>32</sup> d'Honoré de Balzac et Maxime Saccard dans *La Curée* (1871)<sup>33</sup> d'Émile Zola que nous avons pu mettre en lumière une sorte d'évolution identitaire orbitant autour du dandysme pendant le XIX<sup>e</sup> siècle. Nous nous arrêtons ici sur ces deux personnages exemplaires de l'histoire littéraire du dandysme, car la question du genre est adroitement explorée dans la trame narrative au sein de la nouvelle et du roman. En effet, le genre est portraituré comme un paramètre identitaire nébuleux et ardu à définir chez les personnages balzacien et zolien, qui se promènent sans cesse de part et d'autre de la frontière entre les genres « masculin » et « féminin » généralement pensés comme des opposés. Dans cette veine, bon nombre d'ouvrages, notamment sur Balzac et sur Zola<sup>34</sup>, affirment que la littérature est un lieu qui construit des identités défailtantes

---

<sup>28</sup> M. Foerster, *loc. cit.*, p. 133.

<sup>29</sup> K. Becker, *op. cit.*, p. 4.

<sup>30</sup> Ces acolytes sont principalement Lord Henri Wotton et Basil Hallward pour Dorian ainsi que Jacques-Reutler de Fertzen, le frère aîné de Paul-Eric.

<sup>31</sup> Vincent Descombes, « La philosophique de Combray », *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, p. 179.

<sup>32</sup> Honoré de Balzac, *La Duchesse de Langeais* suivi de *La Fille aux yeux d'or*, Paris, Gallimard, 1976 [1835].

<sup>33</sup> Émile Zola, *La Curée*, Paris, Le Livre de Poche, 1996 [1871].

<sup>34</sup> Voir notamment : Michael Lucey, *Les Ratés de la famille. Balzac et les formes sociales de la sexualité*, Paris, Fayard, 2008; et l'ouvrage déjà mentionné de S. Ménard, *Émile Zola et les aveux du corps*, *op. cit.*

et atypiques comme celles des dandys, tout en critiquant la norme sociale, qui est elle-même une construction, comme nous le verrons à l'instant, et éventuellement dans les romans de Rachilde et d'Oscar Wilde.

*La Fille aux yeux d'or* de Balzac prend place sous la monarchie de Juillet alors que se forme un nouveau mode de vie chez les jeunes élégants parisiens<sup>35</sup>. Henri de Marsay est un dandy de son temps : fat et fier, étant le « plus joli garçon de Paris<sup>36</sup> », il incarne aussi les principales qualités féminines de l'époque telles qu'« une peau de jeune fille, un air doux et modeste, une taille fine et aristocratique [et] de fort belles mains<sup>37</sup> », faisant de lui un être androgyne. Élevé par un prêtre qui tente de « remplacer virilement la mère<sup>38</sup> » en contrepartie de ses parents désintéressés, il ne croit pourtant « ni aux hommes ni aux femmes, ni à Dieu ni au diable<sup>39</sup> », quatre éléments formant le socle des balises religieuses et socioculturelles régissant la cosmologie parisienne du XIX<sup>e</sup> siècle. Henri a la capacité d'incarner aussi bien le féminin en privé, lorsqu'il fait sa toilette pendant deux heures et demie<sup>40</sup>, que le masculin en public, à l'heure où il exécute sa parade virile aux Tuileries avec ses camarades dandys<sup>41</sup>. Le protagoniste est amoureux de Paquita, l'Orientale qui donne son nom à la nouvelle, et il accepte à un certain moment de se faire habiller et coiffer en femme par elle. Le dandy ressent alors « l'innocence d'une fille » et des « délices inouïes<sup>42</sup> » en se laissant aller au renversement des rôles sexuels. Henri est aussi castré symboliquement de sa masculinité à la fin du récit, quand la marquise de San Réal, sa sœur biologique inconnue et l'amante de Paquita, lui vole sa vengeance en la poignardant avant lui.

Pour ce qui est du roman *La Curée* de Zola, celui-ci se déroule à la fin du Second Empire et annonce sans aucun doute les vices de la Décadence. Les jeunes hommes parisiens, communément appelés *petits crevés* ou cocodès<sup>43</sup> à cette époque, sont désormais maîtres de la

---

<sup>35</sup> Balzac distingue deux classes de jeunes élégants : « le jeune homme qui a quelque chose, et le jeune homme qui n'a rien; ou le jeune homme qui pense et celui qui dépense. » *Op. cit.*, p. 269. Henri de Marsay est selon lui à la croisée des deux.

<sup>36</sup> H. de Balzac, *op. cit.*, p. 267.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>41</sup> Henri de Marsay mène une vie qui vient exemplifier une fois de plus la dichotomie intrinsèque entre *être* et *paraître* chez les dandys. Voir § 1.1.4.

<sup>42</sup> H. de Balzac, *op. cit.* p. 317.

<sup>43</sup> Selon Pierre Larousse, les cocodès sont « une classe de jeunes beaux qui croquent gaillardement la fortune qu'a acquise péniblement M. leur père, et qui s'imaginent qu'on les admire parce qu'ils affectent une mise et des manières

scène mondaine. Maxime Saccard est l'archétype du *petit crevé* : un dandy amplement efféminé, vivant des rentes de son père, même si ce dernier ne représente en rien l'amour paternel pour lui. Maxime se complait davantage dans un rôle de poupée des dames au sein de leur univers féminin<sup>44</sup> que dans celui du patriarche dominant. C'est notamment parce que « la marque de ses abandons d'enfant, cette effémination de tout son être[,] [c]ette heure où il s'était cru fille, devait rester en lui, le frapper à jamais dans sa virilité<sup>45</sup> », que, jeune, Maxime se déguise en femme pour paraître à une fête où les hommes ne sont pas admis. De plus, lorsqu'il entame une relation incestueuse avec sa belle-mère Renée, une femme masculine, l'interchangeabilité de leurs identités est mise en évidence dans le récit. Les rôles sexuels traditionnels sont tout à fait inversés entre dominant et dominé(e), comme chez Balzac. Ce changement advient dans une relation complexe, n'étant pas tout à fait dans le registre de l'hétérosexualité, entre Maxime, une « créature frêle, chez lequel le sexe avait dû hésiter<sup>46</sup> », un « hermaphrodite étrange<sup>47</sup> » et Renée, envers qui il est attiré quand elle se déguise en homme et dont le genre est tout aussi incertain. Lorsque le père de Maxime découvre la relation entre son fils et sa femme, seul ce dernier parvient à sauver les apparences grâce à un mariage arrangé. Veuf à peine quelques mois plus tard, il passe le reste de sa vie en garçon, ressentant peu le besoin marital.

Les deux œuvres retracent ainsi le parcours de jeunes dandys qui explorent certaines limites de leur sexualité et de leur genre en ce qui a trait à leur propre identité. En s'adonnant à des jeux de rôles et au travestissement, ils témoignent que l'identité des dandys est souvent le mode d'expression et d'affirmation d'un Moi en mal dans une société normée et oppressive : Balzac et Zola se font un point d'honneur à en montrer toute l'ampleur dans leurs œuvres. Puisque les personnages principaux que sont Henri de Marsay et Maxime Saccard se distinguent comme des figures androgynes dont l'identité est parfois confuse dans le récit, nous envisageons que, dans leur

---

excentriques »; ou encore : « [l]e cocodès est un parasite qui a l'ivresse triste, [...] point de cerveau, point de cœur, point de sexe. » Entrée « Cocodès », *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, t. 4, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1869, p. 515.

<sup>44</sup> « Sa belle-mère, les premiers jours, joua avec lui comme avec une poupée » et Maxime adorait « vivre dans les jupes, dans les chiffons, dans la poudre de riz des femmes. Il restait toujours un peu fille, avec ses mains effilées, son visage imberbe, son cou blanc et potelé. » É. Zola, *op. cit.*, p. 128 et p. 133.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 151.

sillage, le personnage du dandy décadent est en fait la culmination et l'exacerbation des traits s'apparentant au queer qui traversent le dandysme à travers le XIX<sup>e</sup> siècle.

### 1.1.3. Décadence, modernisme et enjeux esthétiques fin-de-siècle

La dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, pendant laquelle ont été écrits les deux romans de notre corpus, fait partie de la Belle Époque du dandysme, qui s'étend de 1880 jusqu'au début de la Première Guerre mondiale en 1914. Encore plus précisément, elle s'inscrit dans la période décadente qui est concentrée entre les années 1880 et 1900. Certains éléments caractéristiques de la Décadence contribuent à l'unicité de cette génération à laquelle appartiennent non seulement les personnages principaux de notre corpus littéraire, Dorian dans *Le Portrait de Dorian Gray* et Paul-Eric dans *Les Hors nature*, mais aussi leurs auteurs, Oscar Wilde et Rachilde, eux-mêmes reconnus comme des dandys notoires de leur temps. Becker souligne à cet effet que, dans la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, l'Angleterre voit naître le *New Dandyism*, un courant littéraire anglais – dont Wilde est le parangon – n'ayant plus rien à voir avec la première génération que le début du siècle a connu avec Georges Brummell et Lord Byron. Le *New Dandyism* est désormais influencé par le dandysme « français, esthète et décadent, de la Belle Époque<sup>48</sup> », celui auquel Barbey d'Aurevilly et Baudelaire ont largement contribué avec leurs nombreux écrits sur le sujet.

À partir des années 1880, la société européenne entre dans une ère de modernisme et d'industrialisation sans précédent qui marchandise absolument tout, dont les arts. Cette période de transition majeure est ce contre quoi s'érige le dandy décadent qui, outré, s'isole et se renferme sur lui-même pour parer à cette standardisation de la vie et de l'art apportée par le progrès. Cette période historique se traduit principalement en « une relative stabilité politique et une aisance matérielle qui permet[tent] à une certaine partie de la population une vie de luxe et de plaisirs<sup>49</sup>. » La plus grande accessibilité de la marchandise pour la bourgeoisie moyenne qui en découle devient forcément tributaire d'une forme de banalisation des notions de beau, de goût et de recherche esthétique, dont l'exclusivité est de ce fait pratiquement impossible, au désespoir du dandy pour qui « la *distinction* [est] l'horizon de chaque instant<sup>50</sup>. » Ce phénomène moderne exacerbe

---

<sup>48</sup> K. Becker, *op. cit.*, p. 157.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>50</sup> Guy Ducrey, « Décadence », dans A. Montandon (dir.), *loc. cit.*, p. 107. C'est l'auteur qui souligne.

grandement la sensibilité de cet esthète en crise et le pousse à s'isoler davantage, comportement jugé par la médecine de l'époque comme névrosé et dépressif, voire hystérique, alors que son discours prend des airs de fin d'un monde où seule sa flamboyance brille encore :

Les dandys de la décadence cherchent à s'écarter des platitudes collectives du siècle bourgeois en insistant sur le côté maladif et morbide de la vie humaine, sur un raffinement excentrique et une originalité basée sur l'artifice, rejetant la vitalité et le naturel dans un acte d'autodestruction radical, contraire à l'intégration sociale et à la santé mentale. Avec son « érotisme macabre » et sa « perversité diabolique », le dandy décadent affiche son dédain de la prospérité générale du pays, qui n'est pour lui que « le masque d'un pourrissement intellectuel et moral »<sup>51</sup>.

Le dandysme fin-de-siècle est effectivement beaucoup plus pessimiste et morbide en réaction au progrès de masse : l'idée de mort occupe en outre une place obsédante dans la vie de Dorian et de Paul-Eric<sup>52</sup>. Les écrivains de la Décadence, auxquels Rachilde et Wilde ne font pas exception, dépeignent la « fin souvent tragique<sup>53</sup> » de leurs protagonistes, ces derniers représentant d'une espèce, d'une manière tout à fait théâtrale, à l'image de leur personnalité haute en couleurs et controversée. La mort des dandys décadents, souvent inévitable, semble toujours être le résultat d'une folie intrinsèque et de comportements névrosés, « comme si le dandysme prenait désormais sens dans sa chute même<sup>54</sup>. » Ce phénomène d'obsession avec la morbidité, contradictoire avec la vie et le progrès qui agitent la fin du siècle, explique en partie qu'ils n'arrivent pas à sortir de la phase de marge, dont nous avons précédemment parlé, à propos du rite de passage. En effet, ils se mettent dans une situation d'altérité *marginalisante* qui est aussi une « phase liminaire de résistance<sup>55</sup> » nécessaire à leur survie, mais qui prend rapidement des airs de cercle vicieux dont il est difficile de sortir. La folie des derniers instants n'en est pas moins synonyme de style, puisque

---

<sup>51</sup> Michel Lemaire, *Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1978, p. 128 et p. 135, cité dans K. Becker, *op. cit.* p. 130.

<sup>52</sup> Dorian est obsédé par l'idée de rester éternellement jeune tandis que Paul-Eric menace sans arrêt son frère Reutler d'un éventuel suicide. Tous les deux agissent de la sorte en réaction à la société qui les entoure, souvent par caprice ou par fantaisie. Voir les chapitres II et III.

<sup>53</sup> G. Ducrey, *loc. cit.*, p. 117.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>55</sup> Par « liminarité de résistance », S. Ménard entend un état marginal imposé par la société, mais aussi revendiqué par le personnage liminaire, par choix ou par désir, qui « se trouverait chez certains sujets sociaux qui refusent, craignent, regimbent l'irréversible de la distinction qu'impose le rite. Elle [la liminarité de résistance] se voit aussi dans le refus de la transformation et de la métamorphose [...] ». « Le "personnage liminaire" : une notion ethnocritique », *loc. cit.*

nul dandy ne saurait exécuter une sortie de scène aussi morbide et grandiose que les décadents en cette fin de siècle.

#### **1.1.4. À la croisée des genres : la mode décadente**

Il est reconnu que les dandys décadents s'adonnent au culte de l'artificiel de manière plus exagérée et excentrique que leurs prédécesseurs. Tandis que « pour Baudelaire, la “simplicité absolue” de la toilette était “la meilleure manière de se distinguer”, les dandys fin de siècle vont rivaliser d'inventions étranges, et de transgressions<sup>56</sup> » pour se différencier davantage. Ils arborent désormais une boutonnière garnie de fleurs exotiques (Dorian porte des violettes de Parme et Paul-Eric veut à tout prix qu'on lui procure du muguet rose), dont leur rareté traduirait en fait « une philosophie de la distinction, et surtout de l'artifice exalté. Le dandy décadent est lui-même cette fleur artificielle, poussée à rebours de son temps démocratique – hapax d'une horticulture impossible<sup>57</sup>. » Comme pour ces fleurs exotiques, la fragilité et l'exclusivité font des dandys des êtres à part de leur communauté. On retrouve aussi à leur parure des pierres rares (Paul-Eric est paré de son costume de princesse byzantine à dispendieuses gemmes), des perles (l'habit de Dorian est serti de cinq-cent-soixante perles au bal masqué et Paul-Eric s'amuse à en écraser au premier chapitre) et même des cosmétiques (Paul-Eric se poudre et se parfume dans un cabinet de toilette masculin qui est en soi un « espace *hors-nature*<sup>58</sup> » innové par Rachilde). Ces éléments renforcent l'idée selon laquelle les dandys exhibent à partir de ce moment une allure androgyne et plus efféminée, au bord même du « travestissement sexuel<sup>59</sup> » selon les normes de l'époque. Si la porte avait été entrouverte par leurs prédécesseurs au XIX<sup>e</sup> siècle, les dandys décadents sont véritablement ceux qui remettent en question la notion de virilité masculine<sup>60</sup> et qui ouvrent la voie aux questionnements identitaires par rapport aux genres et aux rôles sexuels, notamment parce qu'ils brouillent, par la mode vestimentaire, la frontière entre les sexes supposés naturels. Comme les apparences sont explicitement et implicitement régies par des lois sociales (lois somptuaires,

---

<sup>56</sup> G. Ducrey, *loc. cit.*, p. 108.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 111. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>60</sup> Pour un portrait global de la performance virile considérée « normale », voir § 1.1.4.

mais aussi bienséance, étiquette et protocole<sup>61</sup>), la mode est en partie ce qui donne un pouvoir émancipateur aux dandys face aux « valeurs cardinales du monde capitaliste<sup>62</sup> » qui s'installe particulièrement en cette période de modernisation.

Les dandys décadents soignent excessivement leur apparence, sans toutefois « se laisser guider outrancièrement par la mode<sup>63</sup> », puisque la détermination sociale est précisément ce contre quoi ils s'érigent. L'habit du dandy étant une « espèce de communication sociale extra-verbale<sup>64</sup> », la mode est le terrain rhétorique sur lequel il y a possibilité d'affirmation identitaire, ce qui revient essentiellement à *paraître* pour *être*. Roland Barthes parle de la mode comme d'une métaphore, un « rève d'identité » qui donne la possibilité de se projeter à la fois en tant que soi-même et en tant qu'autrui dans l'optique où « la multiplication des personnes dans un seul être est toujours considéré par la Mode comme un indice de puissance<sup>65</sup>. » Y aurait-il une *démultiplication* identitaire chez le dandy comme indice de sa supériorité? Sa fluidité à performer les différents sexes grâce à son habillement androgyne permet de le supposer, si l'on admet, comme Barthes, que « [l]a Mode découpe le faire humain [...] en gestes portant en eux leur propre transcendance<sup>66</sup> ». Incarnant un vecteur de la performance identitaire, le style du dandy questionnerait ainsi la « distinction entre *homme* et *masculin*<sup>67</sup> » et vice versa, puisque l'esthète emprunte et s'approprie fièrement des traits présumés féminins, autant dans sa parure que son maniérisme. Comme l'expérimentation des frontières entre soi et l'autre est constitutive de tout rite de passage, le dandy se distingue comme figure queer en ce qu'il revendique une permanence de cet « entre-deux », de cet état d'altérité habituellement transitoire et temporaire. Il ne souhaite pas choisir entre le féminin et le masculin, mais bien habiter sa liminarité grâce à son style :

Si le dandy arrive à incarner le féminin, sa parade virile [dandyesque] n'est pas qu'une mascarade, mais un travestissement. [...] Car la mode fournit à

---

<sup>61</sup> Gilbert Pham-Thranh, « Personnages dandyésques dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle : négations des formes, formes de la négation et affirmation de soi », dans Stéphanie Bonnefille et Sébastien Salbayre (dir.), *La Négation : Formes, figures, conceptualisation*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2006, en ligne : <https://books.openedition.org/pufr/4821?lang=fr#text>.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> David Tacium, *Le dandysme et la crise de l'identité masculine à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Huysmans, Pater, Dossi*, Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 1997, p. 25.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 297. D. Tacium reprend cette notion à Roland Barthes dans le *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.

<sup>65</sup> Roland Barthes, *Système de la mode*, *ibid.*, p. 259.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>67</sup> D. Tacium, *op. cit.*, p. 304.



l'impertinence du dandy l'outil de son travestissement. Elle lui accorde la liberté d'être faux<sup>68</sup>.

Que signifie être faux et se travestir pour le dandy si la mode, le *paraître* est constitutif de son identité? Les questionnements engendrés par son habillement quant aux catégories de genre indiquent que le dandy ne se conforme simplement pas à l'ordre culturel et sociétal des choses, même si son attitude excentrique et narcissique sème parfois le doute quant à l'authenticité de sa personne. Le fait qu'il incarne à la fois le féminin et le masculin<sup>69</sup> laisse entrevoir « la possibilité d'une véritable transgression contre l'ordre social<sup>70</sup> ». Ainsi, par l'instabilité de son statut identitaire, le dandy *est* la figure queer par excellence du XIX<sup>e</sup> siècle.

### 1.1.5. *Paraître pour être : la performance identitaire avant le queer*

Nous avons jusqu'ici dépeint le dandy dans ses traits moraux, caractériels et vestimentaires, sans toutefois véritablement aborder son orientation sexuelle qui, combinée avec l'ambiguïté de son identité (brièvement démontrée dans la section précédente), est l'argument de choix du discours médical qui prétend à son inversion sexuelle ou à son homosexualité. Pourtant, à aucun endroit dans les ouvrages sur le dandysme n'a été établie de corrélation directe entre cet art de vivre et ces « déviations », alors pourquoi des dandys littéraires tels que Dorian et Paul-Eric sont-ils perçus comme des invertis du point de vue médical et par la culture populaire? C'est en fait un creux, un manquement à l'une des grandes institutions en place au XIX<sup>e</sup> siècle : la virilité. Ce manque à un *tout viril* cohérent dans l'optique historique démontre que le diagnostic attribué au dandy est fondé non pas sur ce qu'il est, mais bien sur ce qu'il ne *performe pas* : un homme entièrement masculin. Cette absence de lien concret entre déviance et performance va dans le sens de notre propre argumentation souhaitant démentir les imputations d'inversion sexuelle et d'homosexualité qui nous semblent, d'un point de vue rétrospectif et queer, erronées et illogiques parce qu'elles se basent sur un maniérisme, des préférences vestimentaires hors norme pour l'époque ainsi qu'un caractère marginal. Barbey d'Aurevilly concluait *Du dandysme et de Georges Brummell* (1845) en

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>69</sup> Le dandy s'inscrit dans une lignée de figures considérées comme des modèles subversifs en ce qu'elles incarnent la porosité du genre, par exemple l'homme enceint en carnaval qui performe à outrance le féminin et la reproduction, l'hommasse ayant des allures et des manières masculines ou encore le *petit crevé* (voir définition § 1.1.2.).

<sup>70</sup> D. Tacium, *op. cit.*, p. 348.

disant que les dandys sont des « [n]atures doubles et multiples, d'un sexe intellectuel indécis<sup>71</sup> » – signe parmi tant d'autres qui indiquait déjà le caractère queer, du moins hors du régime binaire du dandy –, un siècle même avant l'avènement des études de genre et de la théorie queer. En d'autres mots, comme l'explique Maxime Foerster dans « De l'androgynie au transgenre : le dandysme ou l'échappée belle », l'androgynie du dandy est l'un des facteurs qui contribue à la mauvaise perception et interprétation de ses *intentions* identitaires :

Si l'androgynie est reconnue comme une des caractéristiques du dandysme, ce n'est pas tant par référence au fait que le dandy soit efféminé ou homosexuel, mais plutôt en raison de sa volonté de se rendre impénétrable en neutralisant toute tentative de fixer sur sa personne une identité de genre ou une sexualité définie. Le dandysme ne se prête pas à promouvoir l'homme efféminé ou l'homosexuel, car il ne fuirait la grossièreté du destin hétérosexuel (couple, procréation, chef de famille) que pour se laisser catégoriser dans d'autres catégories, certes nouvelles et marginales (l'essor de la sexologie, qui forge la notion d'inversion sexuelle, puis d'homosexualité, est contemporaine de celle du dandysme), mais tout aussi dégradantes dans leur volonté de traduire en langage scientifique l'expérience esthétique vécue par le dandy. Le dandy n'est pas attiré par les gens de son sexe, ou du sexe opposé au sien, car il entend n'avoir ni sexe ni sexualité : son androgynie est le déni de la différence des sexes et de ce qui en résulte, à savoir l'abaissement à l'instinct sexuel, à la mystification de l'amour, à l'infamie mutilante du couple et d'une identité de genre partielle<sup>72</sup>.

Cette projection du dandy n'est donc pas fortuite : il se pose consciemment en figure liminaire de résistance par rapport aux tentatives de catégorisation de sa personne dans un système sexuel et sexué basé sur la reproduction. Ainsi, la multitude de caractéristiques ou de comportements relevant de la performance identitaire qu'il exhibe (androgynie, effémination, travestissement, hermaphrodisme, transidentité) ont un caractère controversé aux yeux de la médecine génésique du XIX<sup>e</sup> siècle qui les perçoit comme des signes de déviance et d'inversion sexuelle. Or, puisque le dandy « [confond] la dialectique du masculin et du féminin<sup>73</sup> », en n'incarnant ni totalement l'un ou l'autre des deux sexes dits naturels (et en n'étant pas toujours attiré sexuellement envers eux), le dandysme n'irait-il pas à l'encontre du phénomène d'inversion sexuelle<sup>74</sup> et plutôt dans le sens de la rhétorique queer? Nous envisageons la fluidité de genre du dandy dans une perspective de

---

<sup>71</sup> J. Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, p. 117.

<sup>72</sup> M. Foerster, *loc. cit.*, p. 133-134.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>74</sup> Richard von Krafft-Ebing décrit l'inversion sexuelle comme une attirance « faible ou nul[le] pour l'autre sexe et remplacé[e] par un penchant sexuel pour le même sexe. » *Étude médico-légale : Psychopathia sexualis avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle*, Paris, Georges Carré, 1895, p. 243.

« liminarité de résistance<sup>75</sup> » à cause de son caractère revendiqué d'« entre-deux ». Cette fluidité participe, dans l'optique anthropologique du personnage liminaire, à la fondation « d'un ordre nouveau<sup>76</sup> », car le dandy est dès lors « [p]orteur de contradictions fondamentales, il transgresse les règles et les frontières, il viole les interdits. Faisant vaciller l'ordre ancien, en contestant les catégories et les valeurs, il fait passer dans une autre cosmologie<sup>77</sup> », celle du queer où performance identitaire et sexe biologique ne sont plus des équivalents acquis et admissibles.

La performance identitaire du dandy est par ailleurs souvent considérée par plusieurs ouvrages critiques sur le dandysme davantage comme une performance artistique à grande théâtralité que comme l'expression de son individualité<sup>78</sup> : on le perçoit tel un individu cherchant surtout à choquer ses pairs par son extravagance et son narcissisme. Le *paraître* est pourtant ce qui fait l'*être* du dandy : la performance identitaire que constitue le dandysme est son mode d'expression en tant que sujet individuel.

En matière de « cohérence interne du sujet<sup>79</sup> » et d'identité personnelle, Judith Butler explique dans *Trouble dans le genre* que les individus qui dérogent des normes et des pratiques régulatrices des genres remettent en question l'idée même de personne parce qu'ils sont « marqués par le genre de façon “incohérente” ou “discontinue” [en ne se conformant pas] aux normes de l'intelligibilité culturelle<sup>80</sup>. » Ces normes « instaurent et maintiennent une cohérence et une continuité entre le sexe, le genre, la pratique sexuelle et le désir<sup>81</sup> », notions traditionnellement pensées dans un régime binaire<sup>82</sup> où les sexes naturels ou biologiques prédéterminent l'identité. Le dandy ferait donc partie des individus qui interrogent l'unité et la cohérence de l'expérience personnelle selon les normes du XIX<sup>e</sup> siècle, puisqu'il ne s'applique pas à incarner la performance

---

<sup>75</sup> S. Ménard, « Le “personnage liminaire” : une notion ethnocritique », *loc. cit.*

<sup>76</sup> M. Scarpa, *loc. cit.*, p. 34.

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> Voir notamment trois des ouvrages mentionnés précédemment : K. Becker, *Le dandysme littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*; A. Montandon, *Dictionnaire du dandysme*, *op. cit.*; et J. Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de Georges Brummell*, *op. cit.*

<sup>79</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005 [1990], p. 84.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> L'homme masculin aux organes reproducteurs mâles et la femme féminine aux organes reproducteurs femelles qui interagissent dans un rapport d'hétérosexualité.

virile considérée « normale<sup>83</sup> ». Si l'on admet que le genre est une « désignation psychique ou culturelle de soi<sup>84</sup> », une construction politique et sociale, dans le sens où celui-ci se construit à partir de normes socioculturelles, le dandy, et surtout le dandy décadent, ne se positionne pas dans cette catégorie d'homme viril en restant célibataire<sup>85</sup> et en exhibant une sensibilité considérée comme du registre féminin.

Quant aux accusations d'homosexualité imputées aux dandys littéraires qui nous intéressent, nous croyons qu'elles sont avant tout le produit du brouillage des frontières entre les genres sexués, ce qui crée par le fait même un désordre culturel. Selon l'anthropologue Mary Douglas, le corps « [est] le modèle par excellence de tout système fini. Ses limites peuvent représenter les frontières menacées ou précaires<sup>86</sup>. » Puisque celles-ci sont pensées en termes de rôles genrés dans un système patriarcal, hétérosexuel et reproducteur, en refusant d'assurer les rôles traditionnels de mari et de père, les dandys représentent un danger pour l'ordre social. Ils sont la cristallisation des « ratés de la coutume et de la transition rituelle<sup>87</sup> », car ils ne prennent pas part au régime de vie censé leur garantir une place dans la communauté. La société, selon Butler, punit « ceux qui n'arrivent pas à faire leur genre [*to do their gender*] comme il le faut<sup>88</sup> » et, puisque la médecine du XIX<sup>e</sup> siècle a tendance à associer les comportements « hors norme » à des pathologies, le dandy en vient à incarner un modèle d'inversion sexuelle. À cet effet, Butler pose deux questions essentielles à notre réflexion sur la performance identitaire :

Quelle performance nous forcera à repenser la *place* et la stabilité du masculin et du féminin? Et quel genre de performance accomplira et révélera la nature performative du genre lui-même de manière à déstabiliser les catégories naturalisées de l'identité et du désir<sup>89</sup>?

Nous estimons que le caractère androgyne du dandy est une remise en question légitime de ces catégories. Puisque la performance identitaire basée sur un régime binaire a pour but d'imiter un

---

<sup>83</sup> La performance virile « normale » est fondée sur le principe d'honneur en termes de domination, de puissance sexuelle, de capacité à procréer et à satisfaire le sexe féminin. Voir Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité*, vol. II : *Le triomphe de la virilité. Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2011.

<sup>84</sup> J. Butler, *op. cit.*, p. 92.

<sup>85</sup> Notons que la famille constitue l'une des valeurs bourgeoises les plus importantes au XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>86</sup> Mary Douglas, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 2001 [1966], p. 131.

<sup>87</sup> S. Ménard, « Le "personnage liminaire" : une notion ethnocritique », *loc. cit.*

<sup>88</sup> J. Butler, *op. cit.*, p. 263-264.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 263.

genre idéalisé, parfaitement délimité aux yeux de la norme, le dandysme comme mode d'expression a la faculté de démontrer toute la théâtralité (et la nature parodique) entourant ces notions. Les ratages initiatiques du dandy, mais aussi son échec à imiter le genre illustrent que la performance identitaire n'est ni unilatérale ni universelle, et encore moins naturelle comme ont pu le laisser croire les différentes normes socioculturelles à travers les époques. Dans la perspective queer, la figure du dandy interroge les concepts de virilité et d'hétérosexualité nécessairement reproductrice associés au genre qui sont si chers à la norme socioculturelle du XIX<sup>e</sup> siècle.

## **1.2. Des lectures biographiques de la « maladie » auctoriale**

Le discours queer, avant même de s'appeler queer, dérange. Il serait anachronique d'affirmer que Rachilde et Wilde, en écrivant *Les Hors nature* et *Le Portrait de Dorian Gray*, voulaient créer des personnages queer. Or, comme tout auteur en recherche de nouveauté sur le plan littéraire, l'on peut supposer que ces derniers souhaitaient sortir des sentiers battus en proposant des figures dandy marginales, délibérément hors nature par leur identité non-fixée et par le tabou entourant une sexualité incertaine – à la limite même de l'asexualité. Le caractère controversé des deux œuvres romanesques à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle a bien sûr soulevé des questionnements quant à leurs auteurs : *Le Portrait de Dorian Gray* a systématiquement été lu avec la lunette biographique et homosexuelle, tandis que *Les Hors nature* est venu consolider une autre forme de lecture biographique selon laquelle Rachilde ne faisait que remettre en scène la perversité et l'hystérie attribuables au sexe féminin.

### **1.2.1. Oscar Wilde, dandy célèbre et indissociable de son œuvre**

Max Nordau écrit dans son ouvrage *Dégénérescence* (1894) que « les auteurs de tous les mouvements fin-de-siècle en art et en littérature sont des dégénérés<sup>90</sup>. » Il identifie dans la prose de Wilde des « traits qui laissent reconnaître dans l'esthète le congénère du décadent<sup>91</sup>. » Comme la figure de l'esthète se définit alors par son impuissance, son renoncement à l'action et son rejet

---

<sup>90</sup> M. Nordau, *op. cit.*, p. 33.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 137.

des valeurs de la société<sup>92</sup>, trois symptômes d'un individu malade psychologiquement, l'auteur décadent serait, de ce point de vue, aussi dégénéré que la figure du dandy :

Une société en décadence « produit un trop grand nombre d'individus impropres aux travaux de la vie commune » ces individus sont précisément les dégénérés; « ils cessent de subordonner leur énergie à l'énergie totale », parce qu'ils sont égotistes et que leur développement rabougri n'est pas parvenu à la hauteur où l'individu atteint sa jonction morale et intellectuelle avec la totalité, et leur égotisme rend nécessairement les dégénérés anarchistes, c'est-à-dire ennemis de toutes les institutions qu'ils ne comprennent pas et auxquelles ils ne peuvent s'adapter. [...] « [D]écadent » est synonyme d'inaptitude aux fonctions régulières et de subordination aux tâches sociales, et que la conséquence de la décadence est l'anarchie et la ruine de la communauté [...]»<sup>93</sup>.

Que Wilde dénonce haut et fort l'hypocrisie de la société anglaise, tant dans son roman que dans les cercles mondains, explique pourquoi Nordau lui reproche notamment d'être mû par « un désir hystérique de produire de l'épatement<sup>94</sup> ». Pour un médecin spécialisé des perversions sexuelles comme le Dr Laupt, Wilde représente même un « danger national<sup>95</sup> », car il est encouragé et toléré par la société anglaise dans sa perversité; c'est surtout dans des villes comme Londres et Paris, « où sont toutes les causes de démoralisation, *toutes les occasions de ne pas faire ce qui est naturel*, [que] fleurissent, comme des plantes malpropres issues de la fange, les êtres comme Oscar Wilde<sup>96</sup>. » Le fait qu'il soit le premier auteur à écrire sur le dandysme criminel dans *Le Portrait de Dorian Gray* lui vaut d'ailleurs un grand nombre de réprimandes sur le plan personnel. Si les écrivains du début du siècle intègrent des leçons morales à retirer des comportements néfastes de leurs dandys<sup>97</sup>, les écrivains décadents « cherchent à neutraliser et à sublimer le Mal par un esthétisme excessif<sup>98</sup> » et morbide, en faisant le portrait de dandys « scélérats et sans scrupules<sup>99</sup> »,

---

<sup>92</sup> Alexandre Bies, « Oscar Wilde : le dandysme ou la poétique de soi », dans Edyta Kociubińska (dir.), *Le dandysme, de l'histoire au mythe*, Berlin, Peter Lang, 2019, p. 141.

<sup>93</sup> M. Nordau, *op. cit.*, p. 106-107.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>95</sup> Georges Saint-Paul (dit Dr Laupt), « Une observation-type d'un inverti paidophile », *Tares et poisons. Perversion et perversité sexuelles*, Paris, Georges Carré, 1896, p. 127.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 171. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>97</sup> « Balzac et Sue ont déjà insisté sur les risques que le dandy orgueilleux et impassible peut courir sur le plan moral : ils avertissent ainsi le lecteur d'un penchant néfaste du dandysme, qui incline au crime et au péché. [...] Tandis que Balzac et Sue appellent, dans un discours didactique et moralisant, à la conscience de leurs lecteurs, qu'ils veulent prévenir contre cette prédisposition fatale, les romanciers fin-de-siècle renoncent à une telle éducation bien pensante, pour présenter la nature brute et sauvage du dandy perfide et méchant. » K. Becker, *op. cit.*, p. 147.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 147.

parfois même pervers. C'est ce que fait apparemment Wilde dans son roman en décrivant la trame narrative d'un opiomane ouvertement criminel.

Cette innovation décadente sur le plan littéraire, outrage suprême aux yeux des institutions qui lisent les romans « comme des confessions révélant la complexité dérégulée de [l']auteur<sup>100</sup> » et qui cherchent dans « le style comme une “empreinte” de [lui]<sup>101</sup> », serait un témoignage accablant de la névrose auctoriale. Nordau estime en outre que, chez l'auteur décadent, le « prétendu besoin de beauté est une excuse de la conscience pour une folie de l'inconscient<sup>102</sup>. » Ce principe est entériné par le système judiciaire cherchant dans l'œuvre de Wilde des éléments incriminants lors du deuxième procès pour diffamation qui eut lieu en 1895<sup>103</sup>. L'auteur entretient à cette époque une liaison intime avec un certain Alfred « Bosie » Douglas et le père de ce dernier, le marquis de Queensberry, fait la menace à maintes reprises que les deux hommes doivent mettre fin à leur relation. Lorsque le marquis lui adresse une carte le traitant de sodomite, Wilde, avec l'appui de Bosie, veut lui intenter un premier procès pour diffamation. Queensberry envoie alors des détectives dans le milieu homosexuel londonien qui réussissent à accumuler suffisamment de preuves et de témoignages prouvant l'homosexualité de Wilde. Pendant le procès, la défense stipule, entre autres, que *Le Portrait de Dorian Gray* est un livre immoral montrant les « tendances sodomites » de l'auteur. Au deuxième jour, à l'aune de la perte imminente du procès (il s'est involontairement incriminé pendant le contre-interrogatoire de la défense), Wilde retire sa plainte. Moins de vingt-quatre heures plus tard, à cause des preuves accumulées contre lui par les détectives, il se fait tout de même arrêter. Trois semaines plus tard s'entame finalement le deuxième procès, contre Wilde cette fois, auquel le jury n'arrive pas à rendre de verdict. Il est finalement reconduit et condamne l'auteur à deux ans de prison avec travaux forcés. Lee Edelman souligne dans son *Homographèse*, un essai phare des études de genre et de la théorie queer, l'utilisation d'un passage du *Portrait* (parmi d'autres) ayant été lu à l'interrogatoire de Wilde pour l'inculper d'homosexualité :

Tu ne veux quand même pas que les gens parlent de toi comme de quelqu'un de vil et de dépravé. Certes tu as ta position, ta fortune et cetera. Mais position et

---

<sup>100</sup> S. Ménard, *Émile Zola et les aveux du corps*, op.cit., p. 392.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>102</sup> M. Nordau, op. cit., p. 136.

<sup>103</sup> Le résumé qui suit portant sur le procès de Wilde est largement inspiré de la version racontée par le petit-fils de ce dernier. Voir Merlin Holland, dans *Le procès d'Oscar Wilde : L'homosexualité en accusation*, Paris, Le Livre de Poche, 2018 [2003].

fortune ne sont pas tout. Note bien que je n'accorde aucun crédit à ces rumeurs. Ou plutôt, je ne peux en te voyant leur accorder aucun crédit. Le péché est quelque chose qui s'inscrit sur le visage d'un homme. Impossible de le dissimuler. Les gens parlent parfois de vices cachés. Cela n'existe pas. Si un misérable a un vice, ce dernier se voit dans les rides de sa bouche, l'affaissement de ses paupières, et jusque dans la forme de ses mains<sup>104</sup>.

Ce passage rapportant un échange entre Basil Hallward et Dorian Gray, dont on soupçonne une liaison, sinon une attirance homosexuelle dans le roman, contribue, selon le tribunal, à l'aveu des « vices contre-nature<sup>105</sup> » de Wilde. Pour l'institution médicale, la relation entre les deux personnages ne prouve rien légalement parlant, mais bien psychologiquement : « qui s'intéressera au développement extraordinaire, anormal, de la passion d'un homme fait pour un éphèbe, sinon le lecteur inverti ou en passe de le devenir? Par cela donc Dorian Gray trahit Oscar Wilde<sup>106</sup> », selon le Dr Lauppts. Pour la médecine génésique et la pensée judiciaire de l'époque, la preuve littéraire est écrasante.

De ce fait, le discours littéraire controversé du *Portrait* ayant servi à incriminer Wilde s'inscrit dans une tendance *biographisante* populaire en cette fin de siècle, comme le remarque Sophie Ménard : « [l]'œuvre et le corps du romancier font [...] l'objet d'une lecture *pathologisante* du génie, et le style apparaît comme un corps poreux à l'œuvre<sup>107</sup> ». L'auteur n'échappe pas à ce jugement lorsque sa vie, étudiée au regard de la pathologie d'homosexualité et de la critique médico-littéraire, est comparée à celle de Dorian Gray, figure dandyesque criminelle et immorale. Ce discours fait pourtant son chemin dans les études littéraires qui le récupèrent et font du protagoniste romanesque la figure de proue des études gaies et lesbiennes aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. La lunette de lecture biographique et homosexuelle est au reste toujours présente dans des ouvrages

---

<sup>104</sup> Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, trad. de Jean Gattégno, Paris, Gallimard, 1992 [1890], p. 268-269, cité dans Lee Edelman, « Homographèse : identité corporelle et différence sexuelle », trad. de Pierre Zoberman, *Itinéraires*, n° 1, 2009, p. 13. Par souci de cohérence, nous avons retranscrit le passage conformément à notre édition du *Portrait* utilisée pour tout le présent travail, elle diverge légèrement de l'édition choisie par Zoberman pour faire la traduction d'Edelman. « *You don't want people to talk of you as something vile and degraded. Of course you have your position, and your wealth, and all that kind of thing. But position and wealth are not everything. Mind you, I don't believe these rumors at all. At least, I can't believe them when I see you. Sin is a thing that writes itself across a man's face. It cannot be concealed. People talk sometimes of secret vices. There are no such things. If a wretched man has a vice, it shows itself in the lines of the mouth, the droop of his eyelids, the moulding of his hands even* » dans l'édition anglaise (*The Picture of Dorian Gray*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1908 [1890], p. 193).

<sup>105</sup> L. Edelman rapporte les mots d'Edward Carson, l'avocat du marquis de Queensberry, lors du deuxième procès pour diffamation dans « Homographèse : identité corporelle et différence sexuelle », *ibid.*, p. 15.

<sup>106</sup> G. Saint-Paul, *op. cit.*, p. 177.

<sup>107</sup> S. Ménard, *Émile Zola et les aveux du corps*, *op. cit.*, p. 438.



récents comme celui de Becker, qui impute les vices et les désirs profonds du personnage à son auteur : « [...] Wilde devient la victime de son dandysme affecté. Ainsi, son roman n'est pas seulement un témoignage sur le dandysme esthète fin de siècle, mais aussi un aveu personnel sur son incapacité de pratiquer les maximes du dandysme dans sa propre existence<sup>108</sup>. » Il est clair que l'analyse littéraire, encore à ce jour, reste biaisée par de tels jugements reposant sur la vie de l'auteur.

### 1.2.2. Rachilde, reine antiféministe des décadents

De nombreux ouvrages sur la vie de Rachilde nous apprendront que son enfance et son adolescence ont été marquées par un traumatisme hérité de son père : celui de n'être pas née garçon<sup>109</sup>, qui la suivra toute sa vie sur le plan personnel. Reconnue très tôt comme la « Reine des décadents<sup>110</sup> » pour sa présence sur la scène littéraire, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, alors qu'elle était l'une des rares écrivaines et critiques littéraire à une époque où le féminisme allait en augmentant, Marguerite Eymery aurait pu « devenir [la] figure de proue du mouvement féministe<sup>111</sup> ». Or cette dernière se détache à tout prix de ce genre de revendications et « reste aussi très critique envers la littérature de ses consœurs, dont elle refuse de faire partie<sup>112</sup>. » En effet, la jeune femme dandy emprunte le pseudonyme Rachilde à un gentilhomme suédois du XVI<sup>e</sup> siècle (et parfois l'anagramme Jean de Chilra dont elle signe certains textes) et elle déambule dans Paris les cheveux coupés ras, portant un costume d'homme, pour distribuer des cartes d'affaires intitulées « Rachilde, *homme* de lettres ». Cultivant l'ambiguïté sur son propre sexe, elle alterne entre les genres masculin et féminin lorsqu'elle écrit à la première personne dans ses critiques du *Mercure de France* – revue dont elle est la patronne dû à son mariage avec Alfred Valette. Au fil des ans, elle participera à creuser le fossé entre les sexes en affirmant dans *Pourquoi je ne suis pas féministe* (1928) qu'elle

---

<sup>108</sup> K. Becker, *op. cit.*, p. 163.

<sup>109</sup> Voir notamment : Rachel Mesh, *Before Trans : Three Gender Stories From Nineteenth-Century France*, Stanford, Presses universitaires de Stanford, 2020; Anita Staroń, « Rachilde : *Homme* de lettres, sexe et exclusion », dans Anita Staroń et Sebastian Zacharow (dir.), *Être en minorité, être minorité*, Lodz, Presses universitaires de Lodz, 2017; et Melanie C. Hawtorne, *Rachilde and French Women's Authorship : from Decadence to Modernism*, Lincoln, Presses de l'Université de Nebraska, 2001.

<sup>110</sup> Nous n'avons pas retracé la référence précise de ce surnom, mais l'occurrence revient fréquemment dans les écrits sur l'auteure et dans la presse de l'époque.

<sup>111</sup> A. Staroń, *ibid.*, p. 151.

<sup>112</sup> *Ibid.*

refuse d'appartenir à « la race des femelles<sup>113</sup> » lorsqu'il s'agit de littérature, puisque, selon elle, comme les femmes ne parlent que de leur âme dans leurs œuvres, elles ne jouissent pas de la même considération que les hommes.

Néanmoins, malgré sa volonté d'être un *homme* écrivain, les critiques littéraires des premières années ne dissocient jamais son sexe de ses œuvres, sous prétexte qu'elles sont « le résultat de son excentricité psychique, due à son sexe<sup>114</sup>. » En lui attribuant toujours les maladies féminines, soit l'hystérie et la perversité, elle sera classée malgré elle parmi les bas-bleus<sup>115</sup>, ces femmes intellectuelles ayant une « prétention littéraire ». Nicole Edelman souligne à cet effet que les romans de Rachilde ne sont fréquemment compris « qu'à travers une interprétation pathologique », car ils viennent, selon les médecins de l'époque, d'une « hystérique légère<sup>116</sup> », cas féminin classique du XIX<sup>e</sup> siècle. Rachilde aurait d'ailleurs participé à faire évoluer le terme d'hystérie : ne faisant plus seulement référence à la maladie, il désigne désormais « un certain type de femme qui n'accepte ni les normes et les contraintes imposées à son sexe, ni la violence qui lui est faite<sup>117</sup>. » Cette nouvelle définition, nous devons l'admettre, est étrangement féministe.

L'œuvre de Rachilde, surtout parce qu'écrite par une femme, est choquante pour les mœurs et laisse la critique ambivalente : elle est adorée ou détestée par ses pairs. Dans tous les cas, elle ne laisse personne indifférent puisque tout le monde semble lire ses romans. Paul Devaux accordera même un chapitre au « Rachildisme » dans son ouvrage *Les Fellatores* (1888) dédié à dénoncer l'homosexualité. Il la traitera tour à tour d'« écrivassière pitoyable », de « semi-femme, semi garçon », d'« être dévoyé, d'un sexe incertain » et de « femme-tapette [ayant] une clientèle de pourris<sup>118</sup> », traduisant une partie de l'esprit à l'égard de Rachilde. Paradoxalement, les critiques plus tardives vanteront « sa plume “virile” », démontrant que « la question de son sexe revient

---

<sup>113</sup> Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris, Éditions de France, 1928, p. 84.

<sup>114</sup> A. Staron, *loc. cit.*, p. 156.

<sup>115</sup> Voir l'ouvrage contemporain sur le sujet de J. Barbey d'Aureville, *Les Bas bleus*, Paris, Société Générale de Librairie Catholique, 1878. Han Ryner affirme qu'un bas-bleu est une « [a]pparente androgyne qui repousse son rôle naturel et, naïvement ou perversément, fait l'homme. [...] Ce qui constitue le bas-bleu ou [l']amazone, c'est qu'un léger développement de ce qui semble viril en elle lui fait croire qu'intellectuellement elle est un homme. » *Le Massacre des Amazones*, Paris, Chamuel, 1888, p. 5.

<sup>116</sup> Nicole Edelman, « L'hystérique à l'épreuve des écrivains (années 1880-1890) », *Les métamorphoses de l'hystérique. Du début du XIX<sup>e</sup> siècle à la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2003, p. 235.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>118</sup> Paul Devaux, « Rachildisme », *Les Fellatores, mœurs de la décadence*, Paris, Union des bibliophiles, 1888, p. 201-207.

systématiquement, et toujours de manière dépréciative<sup>119</sup> » et donc que, même lorsqu'elles louangent son œuvre, les critiques le font de manière misogyne. Par exemple, selon certaines, les œuvres de Rachilde auraient « un charme violent qui n'a rien des langueurs féminines et qui est la marque d'un maître<sup>120</sup>. » Considérant qu'une dizaine de ses œuvres est déjà publiée, Rachilde, dirigeant aussi le *Mercur de France* depuis sept ans, est déjà bien connue à la parution des *Hors nature* en 1897. On lui concède enfin à cette époque qu'elle a prouvé son génie artistique en écrivant un roman « obsédant et prodigieux<sup>121</sup> », et même qu'elle est la seule écrivaine à la hauteur d'Oscar Wilde<sup>122</sup>.

Mentionnons que Rachilde se proclame elle-même « androgyne de lettres<sup>123</sup> ». Certaines critiques ont tendance aujourd'hui à rapprocher le fait qu'elle brouille volontairement son identité avec un transfert de cette « confusion » dans son œuvre, comme c'est le cas pour Anita Starón dans son article « Rachilde : *Homme* de lettres, sexe et exclusion ». Starón stipule que « [l]es attitudes qu'elle [Rachilde] endossait elle-même ou qu'elle décrivait dans ses romans, lui permettaient de s'adapter au style de vie accepté, tout en préservant son indépendance<sup>124</sup> », c'est-à-dire qu'elle menait, comme ses personnages, une vie à l'envers des normes de genre et de performance identitaire, et elle le faisait supposément dans une posture contradictoire de féministe. L'auteure est aussi considérée comme un « écrivain » de son temps, un dandy décadent au même titre qu'Oscar Wilde : « chez Rachilde, il s'agit plus encore d'un dandysme de l'esprit qu'un dandysme du corps<sup>125</sup> », puisque cette dernière incarnerait toutes les idées fin-de-siècle énumérées depuis le début de ce chapitre. Marie-Gersande Raoult explique aussi que l'on retrouve les mêmes traits identitaires « hors norme » chez l'écrivaine et chez « [l]es personnages rachildiens, [parce qu'ils] cherchent à sortir de leur sexe sans pour autant vouloir y échapper<sup>126</sup>. » De surcroît, Rachilde aurait « cultivé ce jeu sur l'apparence physique pour esthétiser son *ethos* de femme rebelle<sup>127</sup> », ce qui

---

<sup>119</sup> A. Starón, *loc. cit.*, p. 158-159.

<sup>120</sup> Georges Casella, [sans titre], *La Revue Illustrée*, 21<sup>e</sup> année, n° 2, 5 janvier 1906, [non paginé].

<sup>121</sup> Compte-rendu de Léon Blum, *Revue Blanche*, tome XIII, n° 99, 15 juillet 1897, p. 157.

<sup>122</sup> « Priez pour nous, sainte Rachilde // Seule à ne pas craindre Oscar Wilde. » Rondeau, « Pour célébrer Rachilde », *Mercur de France*, mars 1897, p. 582.

<sup>123</sup> « Je suis donc chien de lettres, à mon grand regret, hystérique de lettres, et si on pense que je ne mérite ni cet excès d'honneur ni cette indignité – il faut tout prévoir – je suis androgyne de lettres. » Rachilde, dans la préface de *Madame Adonis*, Paris, Monnier, 1888, p. XI-XII, cité dans A. Starón, *loc. cit.*, p. 160.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>125</sup> Marie-Gersande Raoult, « Rachilde et le dandysme », dans A. Montandon (dir.). *op. cit.*, p. 525.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 524-525.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 527.

révélerait peut-être chez elle la disposition du dandy au « culte du masque et de l'artefact : se dissimuler pour mieux se connaître, se reconnaître<sup>128</sup>. » L'on comprend à la lumière de ces études que le style littéraire de l'auteure est interprété comme un moyen de dissimulation d'elle-même à travers son œuvre, faute de moyens accessibles à son sexe. Ces interprétations se présentent peut-être comme une forme plus subtile de lecture biographique, car leurs enjeux sont plus actuels, mais elles n'en restent pas moins une forme de lecture qui cherche à s'expliquer l'œuvre par la vie de l'auteure.

Le présent mémoire vise donc à faire sortir l'analyse littéraire non seulement des carcans médicaux de l'époque criant à la dégénérescence et à l'hystérie des auteur(e)s et de leurs personnages, mais aussi des lectures *biographisantes*, plus particulièrement celles à lunette homosexuelle chez Wilde et à intention paradoxalement féministe chez Rachilde. C'est en considérant leurs romans comme des entités autonomes et possédant un système interne indépendant qu'il sera possible d'en faire émerger le caractère proprement queer. C'est aussi en prenant les personnages de Wilde et de Rachilde pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire des « minoritaires sexuels [qui] deviennent multitudes<sup>129</sup> », que nous parviendrons à « déterritorialiser<sup>130</sup> » l'hétérosexualité et, nous ajoutons, l'homosexualité, au sein de ce corpus décadent. La multitude queer, telle qu'entendue par Paul Preciado, n'est pas un concept anachronique à la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous croyons en effet que cette dernière « porte en elle, comme échec ou résidu, l'histoire des technologies de normalisation du corps<sup>131</sup> » et, donc, que le dandy décadent en figure queer est un produit de l'Histoire du XIX<sup>e</sup> siècle, qui élabore des taxinomies et des pathologies pour penser les sexualités.

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 528.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>130</sup> Paul B. Preciado, « Multitudes queer. Notes pour une politique des “anormaux” », *Multitudes*, vol. 2, n° 12, 2003, p. 17-25.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 21.

## Chapitre II. « À contre-nature » : des excès de l'identité performative dans *Les Hors nature*

---

*Les Hors nature*<sup>1</sup> est un roman paru en 1897 narrant l'histoire d'une fraternité problématique entre Paul-Eric<sup>2</sup>, le frère cadet âgé de dix-huit ans au début du récit, et Jacques Reutler de Fertzen, son aîné de treize ans. Reutler agit à titre de figure parentale, fraternelle et éducationnelle pour Paul-Eric qu'il élève dès sa propre sortie du séminaire. Tentant de lui inculquer les valeurs de la société parisienne, il le tient pourtant éloigné des grands cercles mondains pour que leurs origines allemandes, étant mal perçues au lendemain de la guerre franco-prussienne, ne soient pas révélées à tous, ce qui gâcherait leur droit d'agrégation à la communauté aristocratique. La relation qui les unit est complexe à plusieurs égards, notamment parce que cette fraternité est aussi le lieu de rapports toxiques d'ordre amoureux, sous-entendant l'inceste à maintes reprises, qui tournent autour de jeux vicieux de dépendance et de domination entre les deux partis. Le roman de Rachilde suit les intrigues amoureuses, les frasques et la quête identitaire de Paul-Eric, notre dandy décadent, personnage liminaire et queer, à travers les yeux de Reutler – dont le regard se veut, en apparence, le miroir des normes de la société, mais qui n'arrive pas toujours à les mettre en pratique lui-même. Constamment pris entre leur désir de vivre l'un pour l'autre et celui de s'entretuer, les frères sont destinés à une mort certaine, conformément à l'esprit décadent qui imprègne la fin du siècle. Rien de plus *naturel* donc que ce soit un incendie dans leur château qui ait raison de la flamme fraternelle. Nous tenterons dans ce chapitre de dévoiler comment les systèmes médico-juridique et socioculturel, ces grands porteurs de la norme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, s'insinuent au sein du récit pour psychiatriser et discréditer l'anormalité, la faire paraître artificielle sous le couvert des traits de la Nature, donnant tout son sens au titre du roman *Les Hors nature*. Il s'agira surtout de démontrer en quoi cette relation hors norme influence et participe de la trajectoire

---

<sup>1</sup> Toutes les références au roman dans ce chapitre renvoient à l'édition originale de 1897 parue au Mercure de France, et se feront dans le corps du texte, entre parenthèses à la suite des citations, avec le sigle « HN » suivi de la page.

<sup>2</sup> Par souci de cohérence vis-à-vis des dénominations faites par Paul-Eric de lui-même, nous utiliserons les pronoms masculins « il » et « lui » pour la majeure partie de ce chapitre, sauf aux moments où le personnage se désigne lui-même par des pronoms féminins.

identitaire du plus jeune des de Fertzen, et comment les excentricités de Paul-Eric se révèlent être les plus criardes affirmations de vérité individuelle, traduisant son caractère queer.

## 2.1. Espace et ritualisation hors norme

Du point de vue ethnocritique, la phase liminaire et le concept de marge sont des entités déterminantes en ce que les différents lieux, rituels et pratiques coutumières actualisent le franchissement – qui permet l’agrégation s’il est réussi ou faisant stagner dans la marge s’il est raté – des frontières physiques ou symboliques constitutives de l’identité personnelle. Comme entrée en la matière, nous voulons analyser ces composantes dans l’incipit pour montrer comment les séquences narratives initiales installent déjà les bases constituantes de cette identité marginale aux yeux de la norme de l’époque.

L’on rencontre Paul-Eric pour la première fois alors qu’il s’admire devant le miroir – attitude très dandyesque en soi – dans un boudoir « somptueux comme [celui] d’une reine » (HN, 5). La mention de cette pièce, que l’on présuppose plus féminine que le cabinet de toilette traditionnel, le cabinet de travail ou la bibliothèque par exemple, tous des espaces intimes typiquement masculins et sobres<sup>3</sup>, est d’ores et déjà une indication de porosité entre les frontières du féminin et du masculin. Ce boudoir, lourdement garni « en harmonie avec sa nature d’esthète et sa propension à l’outrance<sup>4</sup> », est d’emblée un endroit de prédilection étrange pour un jeune homme *viril* au XIX<sup>e</sup> siècle, mais fonctionne avec l’esthétique androgyne du dandy décadent<sup>5</sup>. Guy Ducrey estime que « [l]’histoire des *Hors Nature* est peut-être d’abord celle d’un décor : des objets qui s’entassent et tentent par leur accumulation de faire rempart à l’extériorité décevante de la nature. Être *hors nature* [c’est] faire proliférer, et jusqu’à la nausée, les signes ostentatoires de la *culture*<sup>6</sup>. » Cela explique, à notre sens, pourquoi ce boudoir où s’accumulent les riches artéfacts et les parures flamboyantes est le lieu précis dans lequel la narration nous fait découvrir la spécificité du caractère de Paul-Eric. Dans un enchaînement de rituels qui lui sont propres, ce dernier commence par faire

---

<sup>3</sup> Claude Bauhain, « Masculin et féminin, les habitations bourgeoises au XIX<sup>e</sup> siècle », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 41 « Familles et patrimoines », 1989, p. 21-23.

<sup>4</sup> Marie-Gersande Raoult, *Perversion et subversion dans les romans de Rachilde et de Jean Lorrain (1884-1906) : Une esthétique de la Décadence*, Thèse de doctorat, Université de Limoges, 2011, p. 115.

<sup>5</sup> Voir le chapitre I.

<sup>6</sup> Guy Ducrey, « Introduction » à Rachilde, *Les Hors nature* dans Guy Ducrey (dir.), *Romans fin-de-siècle 1890-1900*, Robert Laffont, Paris, 1999, p. 623. C’est l’auteur qui souligne.

sa toilette, processus décrit comme un acte jouissif et qui confirme immédiatement sa disposition au dandysme :

le très jeune homme se contemplait, de profil, dans une féline torsion de buste faisant saillir sa hanche, et avec des gestes lents, des étirements calculés des bras, il allait à la rencontre de son double. La tête renversée, les yeux mi-clos et frémissants d'un voluptueux clappement de paupières, se buvant, s'enivrant de lui-même [...]. (HN, 3)

Ici, la construction phrastique de la narration actualise le narcissisme de Paul-Eric en usant d'une série de verbes pronominaux et de la formule pléonastique « s'enivrant de lui-même », qui renvoient toutes deux à l'importance du *paraître* pour le protagoniste. Les premières pages, en mettant l'accent sur l'égotisme du jeune homme comme un trait dominant de son caractère, nous lancent sur une première piste : l'*être* du jeune dandy n'est-il constitué que de considérations artificielles? Les diverses actions du personnage qui suivent semblent attester de sa vacuité : une interaction avec le domestique, Jorgon, qui se fait gronder pour n'avoir pas su trouver de muguet rose (variété qui n'existe *a priori* pas [HN, 4]), suivie d'une séance où Paul-Eric s'amuse à fendre des perles avec une hachette (HN, 6-7) juste avant de retourner devant le miroir déceler, à son grand dam, sa première ride d'adolescent et « s'[enfariner] les joues » (HN, 8). La superficialité de cette scène, très clichée par le motif du miroir qui est le signe primaire de vanité et de narcissisme, est mise en relief par la narration comme une mascarade presque risible. C'est d'ailleurs le moment choisi pour introduire l'ainé des de Fertzen qui s'arrête sur le seuil<sup>7</sup> du boudoir pour jauger son cadet en train de s'« adoniser » (*ibid.*). Reutler est venu lui offrir une fleur de muguet rose créée spécialement pour lui – premier signe d'un amour qui ne se borne pas aux limites de la fraternité. Dès son entrée, son « attitude calme » et « austère » (*ibid.*) est mise en opposition avec celle de Paul-Eric pour faire ressortir le tempérament effronté et névrosé de ce dernier, comme en témoigne immédiatement la scène qui suit, sensée parodier un rite religieux remontant à l'Antiquité :

Paul s'empara d'un flacon que lui tendait son valet de chambre et, comme s'il accomplissait un rite, il en versa le contenu autour de lui, traçant un cercle parfait et ayant bien soin qu'aucune goutte de l'essence ne rejaillît sur ses vêtements. [...]

— Allons donc, espèce de païen! Tu t'offres des libations, maintenant! s'écria Reutler dans un léger mouvement de révolte. (HN, 11)

---

<sup>7</sup> L'ethnocritique porte une attention particulière à cette notion de franchissement ou de non-franchissement des seuils, physiques et symboliques, qui témoigne du passage d'un état ou d'une cosmologie à une autre. L'on peut supposer d'emblée que le seuil physique du boudoir est une frontière symbolique entre les deux frères.

Les « libations » sont une forme de rituel consistant à répandre du liquide (du vin, du lait ou de l'huile) en guise de sacrifice et d'offrande aux divinités. Si Reutler reproche à son frère ici de « s'adoniser<sup>8</sup> » et juge d'un mauvais œil cette mise en scène d'un rituel sacré, nous y voyons un travestissement du rite réinvesti en un premier marquage individuel, ainsi que le traçage d'une frontière symbolique de l'espace privé (physique et rhétorique) de Paul-Eric, inaccessible à la compréhension de l'ainé. Cette frontière symbolique entre les deux frères ne cessera de prendre de l'ampleur tout au long du roman, car plus Reutler tentera de faire intégrer la norme à Paul-Eric en le détournant de ses intérêts ou en lui montrant ouvertement qu'il a le dédain de ses actions, plus ce dernier s'en éloignera, ne sachant s'y conformer, pour exprimer son individualité. Il y a, à ce moment, un « conflit de cosmologies<sup>9</sup> » entre la vision de Reutler, révolté d'une telle parodie minutieusement réalisée (son frère n'offre pas de libations à une divinité, mais bien à lui-même et, de surcroît, avec du parfum); celle de Paul-Eric, pour qui le rite du cercle est très sérieux et participe à son élévation personnelle et sociale (« rien n'est plus vulgaire qu'un homme qui se parfume *directement* » [*ibid.*]); et celle de la narration, plutôt ambivalente, dont la formule incertaine « comme s'il accomplissait un rite » (*ibid.*) appauvrit la performativité du geste intenté par le principal intéressé. Cette ritualisation hors norme, perpétrée dans un espace non conventionnel, instaure un premier désordre symbolique donnant le ton au reste du roman puisque, comme nous le verrons, la trame narrative est ponctuée de passages entre différentes marges sur le plan des espaces et des représentations. Si l'incipit sème ainsi des indices quant à la marginalité de Paul-Eric, la narration s'évertue à faire son portrait caractériel, mental et physique au fil du récit pour attester du caractère problématique de sa différence identitaire.

## 2.2. La névrose, causalité d'une dichotomie fraternelle

Comme nous l'avons mentionné, Reutler est une figure importante dans la vie de Paul-Eric, car il occupe, d'abord, la double fonction de père et de frère, puis celle d'amant, bien que l'amour ne soit pas consommé explicitement. Maintes études affirment le caractère pygmalionien de la

---

<sup>8</sup> Ici le verbe inventé s'« adoniser » exprime surtout dans quelle propension Paul-Eric s'admire, se trouve infiniment beau, tel un éphèbe qui aurait la beauté physique du dieu grec Adonis.

<sup>9</sup> Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, vol. 145, n° 3, 2009, p. 26.



relation des frères<sup>10</sup>, car elle n'est pas le lieu d'une simple fraternité : il y aurait un rapport de création, au sens divin ou mythique, mais aussi artistique entre eux. Dans cette logique interdiscursive, Reutler, tel Pygmalion pour Galatée, aurait façonné son œuvre, c'est-à-dire Paul-Eric, comme il la désirait puis en serait tombé amoureux. Cette analogie mythique est intéressante sur le plan identitaire si l'on considère que Reutler cherche à modeler un être complémentaire à sa personne et qui dépendrait de lui. Ce dernier ne s'en cache d'ailleurs plus vers la fin du roman : « Tu es donc à ma merci [...]. Je suis, et tu es par moi ; le jour où tu veux être autre que mon frère, tu ne peux plus exister. » (HN, 232) Grâce au style hyperbolique de Rachilde et à la structure phrastique en miroir renvoyant à l'engendrement fraternel, l'on peut difficilement nier les tendances de l'ainé à se donner des airs de créateur et même de géniteur quand il s'agit de son cadet. Il affirme d'ailleurs être au-dessus de la volonté divine et même capable de substituer au *naturel* sa propre culture : « J'ai fait de la nature le décor de ma volonté et je suis hors d'elle, au-dessus, désormais, comme celui qui peut la changer selon ses visions, la rendre l'artifice [*sic*]. » (HN, 228) Ce rapport de créateur-crédation entre les de Fertzen scelle une relation fraternelle particulière dans le roman, car elle est réglée par Reutler, qui préserve son œuvre des tares de la société tant et aussi longtemps que le cadet respecte l'autorité filiale. Or ce ne sera pas toujours le cas, car au fil du récit s'accumuleront les échecs d'agrégation de la part de Paul-Eric qui finira par habiter la marge et renverser les rapports de pouvoir entre eux.

Plusieurs ouvrages divergent sur la nature des intentions de l'ainé : certains affirment que Reutler veut viriliser Paul-Eric pour qu'il se conforme à un idéal masculin (pour correspondre, en outre, aux normes sociales et à son propre désir d'homosexualité); d'autres sont convaincus qu'il souhaite le féminiser pour que le jeune dandy en vienne plutôt à incarner un idéal féminin. Marie-Gersande Raoult estime que Reutler « cherche à faire de son cadet son objet, à le transformer en un être parfaitement hermaphrodite, tout du moins efféminé en vue de syncrétiser avec lui – figure du mâle – la figure idéale de l'androgynie<sup>11</sup> », tandis que Jean de Palacio déclare, dans sa

---

<sup>10</sup> Voir notamment l'introduction aux *Hors nature* précédemment citée de G. Ducrey, « Introduction », *loc. cit.*, la thèse de M.-G. Raoult, *Perversion et subversion*, *op. cit.*, ainsi que la préface de Jean de Palacio, « Les Hors Nature ou Byzance à Paris », dans *Les Hors nature* Paris, Séguier, Bibliothèque décadente, 1994 [1897], p. 7-32; la thèse de Vicky Gauthier, *Le roman monstre ou la poétique du fantastique du monstrueux moral chez Rachilde*, Thèse de doctorat, Saguenay, Université du Québec à Chicoutimi, 2018, p. 209-222; et l'article d'Anita Staroń, « *Les Hors Nature* de Rachilde : degrés de l'impossible », dans Czesław Grzesiak (dir.), *Frères et/ou sœurs dans les littératures en langues romanes*, Lublin, Presses universitaires Marie Curie-Skłodowska, 2006, p. 99-110.

<sup>11</sup> M.-G. Raoult, *ibid.*, p. 243.

préface aux *Hors nature*, qu'il y a création du « troisième sexe » comme « attentat au geste créateur initial<sup>12</sup> » et que toutes les références à Byzance dans le roman servent à « sceller le sexe féminin sur [la] nature masculine incertaine<sup>13</sup> » de Paul-Eric, notamment en lui inculquant le genre grammatical féminin<sup>14</sup>. Charlène Huttenberger croit pour sa part que Paul-Eric échappe à l'éducation de Reutler en se « féminisant à l'outrance<sup>15</sup> » et, dans la même veine, Dominique Fisher émet l'hypothèse que ce serait « la surcharge de sa féminité<sup>16</sup> » qui bloque le désir amoureux de l'ainé à certains moments et lui fait haïr Paul-Eric. Ce serait la raison pour laquelle Reutler lui abandonne la servante, Marie, dans une dernière tentative « de le masculiniser<sup>17</sup> » : « Je ne souhaite que votre transformation en homme comme il faut » (HN, 323), lui dit-il. Finalement, Anita Staroń juge que, face à leur mort imminente, l'ainé des de Fertzen « abandonne toute tentative de ramener son cadet à la dignité d'un mâle<sup>18</sup> » et accepte sa féminisation : « Ah! Princesse, s'exclama Reutler, vous êtes vraiment digne de l'apothéose! » (HN, 382) Notons cependant que ces différentes tentatives de cerner les enjeux identitaires autour du personnage de Paul-Eric, bien qu'elles divergent sur le fond (ce qui traduit déjà, à notre sens, le caractère queer du protagoniste puisque la fixation de son identité dans une catégorie de genre est impossible), ont pratiquement toutes une conclusion équivalente quant à la marginalité du personnage. En effet, à l'exception de l'article de Fisher qui s'inscrit dans une pensée queer, les autres s'accordent toutes sur un même aspect : c'est bien parce que Paul-Eric est un dandy décadent *névrosé*, cette figure dégénérée dont Nordau s'est appliqué à faire le portrait, que surviennent tous les dysfonctionnements majeurs dans le récit, tant publics que privés, dans les interactions avec les personnages secondaires ou entre les deux frères.

Il est facile de se laisser prendre au jeu des descriptions données par la narration, où les écarts de conduite de Paul-Eric et ses actions anormales (aux yeux de la norme sociale) sont constamment accompagnés de technoclectes médicaux associés à la maladie mentale et portés par

---

<sup>12</sup> J. de Palacio, *op. cit.*, p. 9.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>14</sup> On pense notamment au travestissement de Paul-Eric en princesse byzantine : « Ce ne pouvait pas être son frère, Paul-Eric de Fertzen. Non, car *elle était rousse*. » (HN, 130)

<sup>15</sup> Charlène Huttenberger, « Le roman décadent de Rachilde ou le culte du monstrueux », *Au rebut : la littérature aux prises avec le résiduel*, journée d'études des doctorants ELH, Toulouse, Université Toulouse-Jean-Jaurès, 1<sup>er</sup> avril 2016, en ligne : <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01692891/document>.

<sup>16</sup> Dominique Fisher, « *Les Hors-nature* ou les mises en scène de l'Autre », dans Pierre Zoberman, *Queer : écritures de la différence?*, vol 2 : *Représentations : artistes, créations*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 64.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>18</sup> A. Staroń, « *Les Hors Nature* de Rachilde : degrés de l'impossible », *loc. cit.*, p. 107.

le style hyperbolique de Rachilde. Paul-Eric est décrit comme un « être malade » (HN, 205) et « tout à fait fou » (HN, 175), il a « l'aspect d'un aliéné » (HN, 206) et il est qualifié de « jeune névrosé » (HN, 225), en plus de présenter toutes les « faiblesses de femmes [...] malsaines » (lire ici l'hystérie [HN, 230]) et de donner des ordres dans « tout le dandysme de sa perversion » (HN, 236). Les discours de Reutler ne cessent pas non plus de plaider la névrose du plus jeune des de Fertzen, qu'il espère ardemment pouvoir guérir : « Son Eric, un enfant! On ne tue pas les enfants malades. Il se guérirait » (HN, 279). Mais à d'autres moments, il l'exècre profondément : « Tu n'es pas de ma race! Où que tu ailles tu seras vil. Ah! Je te ferai enfermer! je te ferai enfermer... pour ne pas devenir fou moi-même... j'en ai assez! Oui, tu es un malade... et tu mourras... je te tuerai! » (HN, 296) Le texte est effectivement bien ancré dans les mœurs du XIX<sup>e</sup> siècle faisant écho au diagnostic de Nordau, mais aussi à toutes une série de maladies dans l'histoire de l'aliénation mentale que Rachilde n'ignore certainement pas (la loi sur l'enfermement des aliénés instaurée en 1838, par exemple) puisqu'elle les confond toutes chez le personnage principal (monomanie, hystérie, dégénérescence, névrose, etc.). Elle fait même intervenir la figure du médecin, venu insister sur le besoin immédiat de placer Paul-Eric pour le soigner de sa monomanie. Celui-ci affirme que « [t]ant que la spécialité du cas n'est pas classable, ou mis[e] sous les verrous de [l']hospice », le cadet demeure « un mal dangereux » pouvant « [gangréner] jusqu'aux innocents » (HN, 307) – renfonçant l'idée exposée au premier chapitre d'une possible contamination d'autrui.

Selon ce point de vue historique et médical, le comportement névrosé de Paul-Eric est un pilier du récit qui organise toute la construction spatio-temporelle du roman (le décor hétéroclite et outrancier du château de Rocheuse conforme à son *Moi malade*<sup>19</sup>) et les trajectoires de vies des deux frères (la préciosité malade ou le raffinement excessif trahissant une effémination<sup>20</sup> et une homosexualité latente qui mènent à leur mort) dans l'optique où la névrose est le miroir de la transgression et des perversions dandyques du cadet. Rappelons une fois de plus que cette conception s'inscrit dans la pensée médico-juridique et socioculturelle, remontant au temps de l'écriture des *Hors nature*, qui cherche à catégoriser les individus « anormaux » au regard de la norme dans des pathologies – ce que perpétue la figure du médecin dans le récit. Foucault

---

<sup>19</sup> M.-G. Raoult, *Perversion et subversion*, op. cit., p. 115.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 137.

mentionne à cet effet que, dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, il y a un « retour du délire<sup>21</sup> » en psychiatrie qui vise surtout à « constituer une vraie médecine mentale<sup>22</sup> », c'est-à-dire voulant « classer » les cas d'individus spéciaux ne se conformant pas à certaines normes socioculturelles et morales. Pourtant, dans le roman, après la visite du médecin, Reutler fait un aveu crucial, omis par la majorité des études sur ce roman. Il admet être responsable de l'aliénation de Paul-Eric par ses techniques brutales destinées à l'éduquer et à le conformer à un idéal complémentaire, que ce soient les nombreux moments d'intimidation psychologique, les menaces proférées, l'enfermement et la réclusion volontaire avec lui ou la violence physique :

J'ai martyrisé par orgueil encore plus que par devoir [en lui administrant une correction avec la canne.] [...] La névrose, la monomanie? Cela n'existe qu'en faisant dévier une créature de sa ligne. J'ai voulu donner des femmes à mon frère et j'ai augmenté sa rage de l'impossible<sup>23</sup>. Au contact de ces sales bêtes, j'ai corrompu l'âme et le corps. S'il a des habitudes malades, c'est moi qui suis le coupable. (HN, 308-309)

À la lumière de cet élément textuel contradictoire, nous estimons donc nécessaire – à l'instar des ouvrages qui acceptent la névrose comme une causalité évidente d'anormalité identitaire et un caractère marginal – de considérer plus probante l'emprise nocive de Reutler comme source potentielle de maladie mentale. Ainsi, plutôt que d'insister sur la « déchéance symptomatique de la mentalité fin-de-siècle » stipulant que Paul-Eric « est amoureux de son être profond, autrement dit de son âme malade et de sa névrose<sup>24</sup> », nous pensons que la nature hautement problématique de la relation de pouvoir établie dans ce couple fraternel dichotomique influence *pour le mal* la santé mentale du plus jeune des de Fertzen. Ce n'est pas l'audace de Paul-Eric à performer son identité en-dehors des normes sociales du XIX<sup>e</sup> siècle qui le rend névrosé. Le récit ne montre cependant pas tout de suite que l'ainé a une mainmise ferme sur l'identité du cadet, car l'excentricité de Paul-Eric occupe toute la trame narrative dans les premiers chapitres (scène du boudoir, rupture tapageuse avec Geneviève de Crossac puis enlèvement de sa servante Jane Monvel par vengeance), mais Reutler intervient régulièrement pour ramener son cadet à l'ordre et affirmer son pouvoir de façon pernicieuse. Pensons notamment au long monologue où il explique avoir

---

<sup>21</sup> Michel Foucault, *Les Anormaux : cours au Collège de France (1974-1975)*, édition numérique réalisée à partir de l'édition CD-ROM *Le Foucault électronique*, août 2012 [1975], p. 219, en ligne : <http://ekladata.com/a5J-kPD0FAZwSKkLJzNbvFa1Jw/Foucault-Michel-Les-Anormaux-1974-1975-.pdf>.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> C'est l'auteure qui souligne.

<sup>24</sup> M.-G. Raoult, *Perversion et subversion*, *op. cit.*, p. 76.

« redressé » en partie le caractère de Paul-Eric après l'obtention sa tutelle<sup>25</sup> ou à la scène très théâtrale dans laquelle il lui donne une correction avec une canne pour le punir d'avoir coupé les cheveux de Marie<sup>26</sup>, laissant ce dernier convalescent pendant un mois.

Nous croyons que la marginalité de Paul-Eric, traduite en névrose dans le roman et interprétée ainsi dans les différents ouvrages critiques, s'inscrit plutôt dans une série de savoirs sur la maladie mentale au XIX<sup>e</sup> siècle qui construisent son anormalité à défaut d'avoir la capacité de saisir sa fluidité identitaire, d'où la surenchère de qualificatifs pour tenter de cerner son identité et de l'enserrer dans un diagnostic.

### **2.3. Des états de marge : le destin liminaire de Paul-Eric de Fertzen**

Les marges et l'altérité qu'elles sous-tendent sont tout à fait représentatives du destin et de l'existence de Paul-Eric dans *Les Hors nature* et ce, de sa naissance à sa mort. Trois moments de bascule dirigent tout particulièrement la trajectoire identitaire queer et le destin liminaire de ce dernier : sa double naissance contre-nature, la révélation de son identité civile et, enfin, son travestissement en princesse byzantine. Ces trois étapes sont constitutives de son identité, mais le condamnent par avance à une impossibilité d'agrégation, d'une part, à la société parisienne aristocratique, et d'autre part, à la relation fraternelle contrôlée par Reutler.

#### **2.3.1. Une double naissance contre-nature**

Bien que l'on n'assiste pas directement à la naissance de Paul-Eric dans le roman, le récit détaillé qui est fait de cet évènement n'est certainement pas fortuit au regard de la trajectoire identitaire du protagoniste. En effet, les conditions dans lesquelles il naît ont un impact important en ce qu'elles engendrent un déterminisme marginal avant même que Paul-Eric ait un pouvoir sur sa propre existence. Reutler lui raconte ce moment : leur mère, dans la plus haute tour du château de Rocheuse, a expié au son des canonnades de la bataille de Villersexel alors qu'elle était en

---

<sup>25</sup> « Sortant du séminaire, je me suis vu aux prises avec la vie qui me mettait dans les bras un enfant capricieux, traître comme une petite fille, un être inconscient... Alors, j'ai désiré l'élever pour en faire un homme, non selon mes lois ou celles des autres, mais selon les lois de la propre nature de cet homme, pour en faire *un poète*. » (HN, 53)

<sup>26</sup> « Et il [Reutler] massacra toute cette jolie grâce 1830, déchira les étoffes soyeuses, les chairs blondes, jusqu'à ce que la canne fût brisée, encore frappa-t-il avec l'un des morceaux... » (HN, 299)

couches, bataille où leur père, ennemi de la France par sa nationalité allemande, avait promis de se laisser tuer. Reutler, seul avec sa mère et donc livré à lui-même à la naissance de son frère, coupe le cordon ombilical de cette « fleur de sang éclos du plus horrible dualisme humain qui puisse exister » (HN, 64). Cette naissance, mal accomplie, car dépourvue de tous rites qui auraient dû entourer et l'enfant (qui ne sera vraisemblablement pas baptisé) et la mère (qui ne reçoit pas l'extrême onction) est placée sous le double signe de la mort maternelle et paternelle, et l'on attribue déjà à Paul-Eric un caractère monstrueux, « [c]arnassier sans le savoir, puisqu'il a dévoré en naissant et son père, cérébralement, et sa mère, physiquement. » (HN, 65) Cette naissance, advenue dans des conditions contre-nature, précipite Paul-Eric dans un premier état liminaire et prédétermine son *être* en l'emprisonnant dans une altérité identitaire. Celle-ci est incarnée par trois couples dichotomiques qui s'affrontent et cohabitent désormais au sein de sa personne : 1) la vie et la mort, puisque Paul-Eric est pris entre son besoin d'exaltation (les nombreuses relations avec ses amantes) et ses envies suicidaires (les confrontations en duel avec Reutler); 2) le corps et l'âme, non seulement car il doit *paraître* pour assumer son *être*, mais aussi parce que Reutler instaure une relation fraternelle endogamique; et 3) le féminin et le masculin, car son identité fluide rend poreuses les frontières entre les genres. Pendant sa prime enfance, Paul-Eric n'a donc pas les repères identitaires considérés traditionnels : il n'a ni mère pour l'élever ni père pour lui apprendre les rouages de la virilité masculine – c'est la préfecture qui est chargée de son éducation pendant que Reutler est au séminaire.

Paul-Eric a aussi une double naissance en ce que Reutler est celui qui façonne son identité de jeune homme selon ses propres idéaux. Nous avons évoqué plus tôt le mythe de Pygmalion, mais le récit trace aussi en filigrane une interdiscursivité avec le mythe des moitiés d'hommes, plus précisément celui de Silai, auquel on peut comparer la naissance et l'éducation de Paul-Eric. Dans ce mythe, le manquement aux rituels de l'hymen pendant la grossesse (constitutifs d'un embryon en santé, équilibré à part égale du féminin par la mère et du masculin par le père), mène à une naissance monstrueuse, résultat de l'abandon de la mère par le père : Silai naît déformé, avec une seule moitié de corps. Pour être un homme symétriquement complet, il doit se faire reconnaître de son père qui lui fera passer des épreuves avant de le refaçonner<sup>27</sup>. Selon le type de pensée, nous dit

---

<sup>27</sup> Françoise Héritier, « Moitiés d'hommes, pieds déchaussés et sauteurs à cloche-pied », *Terrain*, n° 18, mars 1992, p. 6.

l'anthropologue Françoise Héritier, « [l]a figure unilatérale représenterait donc l'impensable, la monstruosité absolue<sup>28</sup> », forçant l'individu à trouver sa moitié ou, à l'inverse, elle serait plutôt « la concentration extrême du pouvoir, la totalité<sup>29</sup> ». Dans cette optique où le père s'est suicidé sur le champ de bataille et la mère est abandonnée en couches, Paul-Eric serait né uniquement avec une moitié de lui-même et se retrouverait donc en quête de sa part manquante, d'où l'altérité identitaire entre vie et mort, corps et âme, ainsi que féminin et masculin au sein de sa personne. En étant dans l'impossibilité de s'enquérir de la figure paternelle décédée, c'est son frère Reutler qui a le rôle crucial de le façonner et, littéralement, de le *compléter* : « [j]e dis *nous* parce que tu es mon corps, et que je suis ton âme! [...] Ce qui t'explique, cher, que tu pourrais bien être un corps sans âme. » (HN, 229) Usant d'ailleurs constamment de structures phrastiques en miroir pour renforcer le climat d'interdépendance entre eux, Reutler a le pouvoir de contrôler l'*être* de Paul-Eric en l'absence de leurs parents et de faire son éducation. Mentionnons toutefois que le protagoniste n'a pas conscience des enjeux entourant son existence et qu'il ne croit pas mener une vie anormale avant que l'histoire de sa naissance ne lui soit révélée.

### 2.3.2. La « criminelle origine »

Dans la première partie du roman, intitulée « Les enfants d'Irminsul (Le Rêve de l'Action)<sup>30</sup> », Paul-Eric vit innocemment au gré de ses caprices et fantaisies de dandy sous la tutelle de son frère à Paris. Accumulant les relations charnelles avec des femmes dont il ne tombe jamais amoureux, sa vie bascule lorsque, pour se venger d'une rupture non désirée, son amante la comtesse Geneviève de Crossac lui révèle ses véritables origines. Reutler se voit alors forcé d'exposer un secret précieusement gardé pendant plusieurs années : tous deux sont nés de cette union entre un officier allemand, tué pendant la guerre franco-prussienne, et une Française<sup>31</sup>. Ainsi, l'histoire de

---

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>30</sup> Mot venant du vieux-saxon et du vieux-haut-allemand, l'« Irminsul » aurait été soit un arbre géant ou une immense colonne située en Basse-Saxe et symbolisant la résistance païenne, à laquelle les Saxons venaient faire des offrandes après leurs victoires militaires. Cet « arbre-monde » a été abattu en 772 par Charlemagne pendant la guerre des Saxons (Patrick Guelpa, « Irminsul, l'arbre du monde des Saxons », *Krapo arboricole*, 18 novembre 2009, en ligne : <https://krapoarboricole.wordpress.com/2009/11/18/irminsul-larbre-du-monde-des-saxons/>). Le titre de la première partie annonce vraisemblablement les origines allemandes des frères de Fertzen, mais aussi une forme de guerre entre eux. Par ailleurs, voir § 2.5. pour l'explication du sous-titre.

<sup>31</sup> D. Fisher suggère que la mère des de Fertzen est « une prostituée qui s'est élevée dans l'échelle sociale en épousant un gradé de l'armée allemande », *loc. cit.*, p. 66.

la « criminelle origine » (HN, 70) des deux frères – triplement criminelle dans le cas de Paul-Eric par la mort de sa mère, le suicide de son père et son identité franco-prussienne – n'est pas anodine, puisque sa divulgation lui fait prendre conscience de sa bâtardise au regard de la famille et de la patrie, ainsi que d'une nouvelle dualité entre son frère et lui. Cette révélation est le deuxième point de bascule dans une phase liminaire, car il se voit rejeté de la communauté aristocratique française à laquelle il pensait être agrégé; les marques de la défaite française au lendemain de la guerre franco-prussienne sont encore trop fraîches dans l'esprit national pour accepter les origines doubles des frères de Fertzen.

La divulgation du statut civil de Paul-Eric est aussi l'élément déclencheur de sa quête identitaire visant à s'affranchir de la relation de pouvoir fraternelle établie par Reutler. À partir de ce moment, l'hybridité de leur nationalité devient à la fois synonyme de dichotomie identitaire entre les deux frères, et un lieu d'ambivalence de sentiments entre l'amour et la haine, incarnées par leurs apparences et leurs personnalités divergentes. Le lecteur s'y retrouve confronté tout au long du roman : Reutler est le plus *Prussien*, c'est un « grand Monsieur froid » et « taciturne » (HN, 22) sans la « moindre coquetterie » (HN, 9), un « hercule » (HN, 118) et un « hibou savant » (HN, 126) aux « goûts de vieux moine » (HN, 71), car il est né en Allemagne. Paul-Eric, quant à lui, est un être « [s]velte [et] souple » (HN, 3), « libertin » (HN, 37), c'est un « Don Juan » (HN, 44) capricieux aux prétentions de « poète » (HN, 53) qui est, pour sa part, le plus Français des deux dans ses manières et son mode de vie.

Le roman sous-tend une quête émancipatoire de Paul-Eric qui, exclu de toute façon de la communauté, incarne désormais consciemment l'entre-deux, soit son altérité, en assumant de plus en plus son identité changeante. Il commet des débordements volontaires en-dehors du cadre social normal et des écarts au système fraternel interne établi pour (re)prendre le contrôle de sa personne, ce qui renverse le rapport de pouvoir entre les deux frères. Reutler, à cause d'une efficacité symbolique<sup>32</sup> insufflée à ses paroles bien malgré lui, prédit ce changement de paradigme : « Tu devrais te souvenir que le verbe projeté a quelques fois la puissance de créer de nouveaux êtres.

---

<sup>32</sup> Le capital symbolique des mots consiste en la performativité de paroles prononcées qui deviennent des actions. Pour ce faire, la personne qui les énonce doit jouir d'une forme de reconnaissance (institutionnalisée ou non), sans quoi elles ne peuvent opérer (Pierre Bourdieu, « Le capital symbolique : un pouvoir reconnu », *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 68-75). Dans le roman, Reutler, étant la seule figure d'autorité de la maison pendant plusieurs années, bénéficie de l'entière reconnaissance de Paul-Eric.



Un jour, le démon sortira de ton souffle! » (HN, 85) Ce renversement prendra corps dans l'expression plus explicite du désir incestueux et endogamique entre les deux frères dans la seconde partie du roman. L'ainé, sentant que son cadet échappe tranquillement à sa prise, est saisi de l'urgence de s'isoler avec Paul-Eric pour protéger leur lien unique. La logique endogamique, ici consanguine et genrée, est effectivement centrale dans le roman : les deux frères ont cette nécessité pressante de se retrouver entre eux – ce qui les empêche, entre autres, de former des relations sociales viables. Ils ont un besoin d'appartenance que l'anthropologue Françoise Héritier désigne de « bonheur de l'entre-soi<sup>33</sup> ». La première forme, consanguine, consiste à être avec les siens, ceux « de même souche et de même lieu » et la seconde, genrée, est liée au plaisir des activités « entre hommes, menées dans la maison des hommes<sup>34</sup> ». Cette double logique endogamique régissant la relation fraternelle et l'univers familial devient dysfonctionnelle dans trois situations précises : lorsqu'il est fait mention de leur lieu de naissance non commun (le cadet utilise cette information comme un reproche à son aîné), quand Paul-Eric n'incarne volontairement *pas* le masculin viril (ce n'est donc plus une « maison d'hommes ») et dans les moments où une femme vient s'interposer dans leur relation (Geneviève brise la première forme en révélant leurs origines prussiennes, Marie la seconde en s'établissant au château de Rocheuse). Ce désir endogamique est exprimé soit par des pensées détournées – par exemple lorsque Reutler envisage de se marier pour « lui jeter, en pâture, un cœur qui serait un peu plus le sien » (HN, 203) sachant que Paul-Eric séduirait son épouse –; soit par le biais de discours compromettants : « je suis jaloux! Entends-tu? Jaloux!... C'est inexplicable et pourtant cela est » (HN, 207), s'exclame Paul-Eric lorsque Reutler refuse de lui confier sa vie intime. Les de Fertzen se retrouvent ainsi dans une marge entre l'espace privé et le social, la fraternité et l'amour incestueux non consommé. Ils ne sont pas complètement dans un « entre-soi » dû à la fréquence à laquelle surviennent ces trois dérangements, mais leur situation de réclusion commune (même si elle ne l'est pas entièrement), les empêche tout de même d'agir normalement en termes de socialisation communautaire. Le cadet en vient par ailleurs à demander l'exclusivité des affections de son frère – dernière tentative d'instaurer un « entre-soi » définitif – sans quoi il se suicidera : « Jure que jamais tu ne te marieras, que jamais aucune femme n'entrera dans ton lit, jamais, jamais... ou je meurs devant toi, puisque tu as soif de me voir mourir! » (HN,

---

<sup>33</sup> F. Héritier, « Quels fondements de la violence? », *Cahiers du Genre*, vol. 35, n° 2, 2003, p. 25.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 25-26.

365), hurle-t-il avec un revolver sous le menton. Reutler lui promet alors d'être son « esclave » (HN, 364), et ce pacte de pouvoir renversé sera un des facteurs les menant à leur mort.

### 2.3.3. Des apparences trompeuses : le *coming-out* de la princesse byzantine

Le troisième moment de bascule dans une phase liminaire s'opère pendant la période de carnaval qui sert d'exutoire à Paul-Eric. Le carnaval est un espace-temps liminaire en soi; comme l'expliquent Sophie Ménard et Marie Scarpa, puisque le « carnavalesque possède tous les attributs des individus en situation liminaire : il échappe aux classifications sociales » par le renversement des codes établis, car il explore « des altérités diverses (sociales, culturelles, cosmologiques)<sup>35</sup> ». Nulle surprise que ce soit donc pendant cette période que survienne le moment identitaire crucial révélant une facette identitaire de Paul-Eric, c'est-à-dire quand il enfle son costume de princesse byzantine :

il [Reutler] demeura cloué sur le seuil par une apparition vraiment monstrueuse. [...] une autre femme, très grande, d'une sinistre jeunesse, était debout dans l'apothéose des réflecteurs électriques. Ce ne pouvait pas être son frère, Paul-Eric de Fertzen. Non, car elle était rousse. [...] Icône à la fois royale et divine, profane et sacrée, toute la personne de cette femme semblait figée en l'or et les bijoux, comme celles qui ne savent pas ployer la taille, ont l'habitude souveraine de ne même pas se pencher sous les genuflexions des passants. Oui, c'était bien une icône byzantine; et quand elle tourna, du côté de Reutler épouvanté son profil de camée dur, ses yeux bleus d'acier flambant dans l'ombre du koheul, sa bouche rouge aux luisances de corail, il eut l'impression atroce de voir vivre une statue. [...]

— Est-ce assez réussi? cria Paul reprenant sa voix gouailleuse dès qu'elles [les couturières] eurent disparu. Je ne me reconnais pas moi-même. [...] Qu'en dis-tu, toi, le hibou?

— Je dis, tonna Reutler se jetant sur lui d'un mouvement de colère brutale, je dis que c'est abominable et que vous ne sortirez pas ainsi avec moi; cela, jamais!... jamais!...

Ne pouvant plus le reconnaître, il ne voulait plus le tutoyer. [...] Paul partit d'un immense éclat de rire, il délirait, se tenait les côtes. L'aîné qui prenait la chose au tragique, à présent! Quel être insociable!

— Je comprends, je comprends, s'esclaffait-il, le vieil instinct de séminariste qui se réveille! j'ai un air d'église qui froisse tes dernières convictions religieuses? La

---

<sup>35</sup> Sophie Ménard et Marie Scarpa, « Carnaval », *Publictionnaire*, 2017, en ligne : <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01704053/document>.

mascarade monte sur l'autel et ça te vexe! Parbleu! [...] Salue en ma personne de chair et d'os la pieuse Irène, princesse de Byzance [...]. (HN, 129-132)

Ce travestissement en princesse byzantine – véritable performance identitaire –, par son caractère androgyne, incarne la part du rite carnavalesque qui « appelle le désordre et invite à la rupture d'avec l'ordinaire, invite aux jeux toujours risqués de l'inversion<sup>36</sup> ». Dans cette optique, c'est ici ce qui permet un « dédoublement de soi : une séparation rituelle [d']avec l'environnement social<sup>37</sup> » immédiat de Paul-Eric : il fait l'expérience de l'altérité. Cette scène regroupe plusieurs motifs carnavalesques qui donnent vie au rite, dont le rire (l'« immense éclat de rire »), qui est ici vecteur à la fois de « l'élimination de la peur du domaine non-officiel » (l'audace du déguisement féminin) et de la « réalisation des peurs propres à chaque participant<sup>38</sup> » (l'épouvante de Reutler). La *parodia sacra* est aussi présente, car Paul-Eric parodie l'impératrice Irène de Byzance (ou Irène l'Athénienne), soit la première femme de l'histoire sacrée « empereur » à la suite d'un coup d'état ayant détrôné son fils. Il s'opère ainsi un double renversement symbolique : celui du féminin et celui du pouvoir entre les deux frères (puisque le protagoniste oblige son frère à le mener accoutré de la sorte au bal), qui ouvre la porte au changement de paradigme dans le couple Reutler-Paul-Eric. Le troisième motif est l'un des plus récurrent en temps de carnaval : le travestissement, pratique favorisant « la levée des tabous, la transgression des secrets de la nature<sup>39</sup> », ici par la performance outrancière des caractéristiques féminines (chevelure, bijoux, habillement, maniérisme, etc.). Autrement dit, Paul-Eric se trouve dans un état d'altérité *hors nature*, pour reprendre le titre du roman. Cette scène participe à exposer, comme l'affirme Dominique Fisher, les « limites selon lesquelles le genre peut jouer contre le sexe aussi bien que celles de la déterritorialisation des pratiques sexuelles<sup>40</sup> » parce que l'identité supposée naturelle (homme-femme) est subvertie, ainsi que les rapports qui en découlent, comme en témoignent la réaction de Reutler et le pouvoir de séduction opéré par Paul-Eric au bal, dont nous traiterons dans un instant.

Un aspect important en temps de carnaval est la restauration de l'ordre (par le carême), c'est-à-dire que le carnavalesque doit normalement revenir de cette altérité, ce que ne fera pas Paul-

---

<sup>36</sup> Michel Agier, « Le rite carnavalesque. Toujours recommencé, entre transgression et sédition », *L'Observatoire*, vol. 50, n°2, 2017, p. 68.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Aimie Shaw, *En dialogue avec Bakhtine : carnavalesque, carnavalesque et carnaval au cœur du roman*, Mémoire de maîtrise, Victoria, Université de Victoria, 2007, p. 29.

<sup>39</sup> Béatrice de Villaines et Guillaume d'Andlau, *Carnavals en France, hier et aujourd'hui*, Paris, Fleurus, 1996, p. 44.

<sup>40</sup> D. Fisher, *loc. cit.*, p. 64.

Eric. Le travestissement en princesse byzantine est de ce point de vue le renversement du renversement ou, comme nous aimons à le penser, le *coming out* queer officiel du personnage, car à partir de ce moment de découverte, il incarne simultanément les différents pôles de son identité.

## 2.4. Une trajectoire identitaire entre reconnaissance et expérimentation

La reconnaissance est une question qui revient sans cesse lorsque Paul-Eric expérimente les différentes facettes de son identité, tant sa propre reconnaissance que celle d'autrui. Rappelons que le protagoniste se travestit en temps de carnaval pour aller à une soirée chez Marguerite Florane, son ancienne amante qu'il a envie de tourmenter pour le plaisir. La princesse byzantine simule une attirance lesbienne envers cette dernière puis lui révèle son identité pour l'humilier : « Je suis fort et je suis forte! soupira doucement la princesse byzantine. J'ai la science et j'ai la ruse. Je peux ce que je veux, voilà pourquoi je ne te veux plus! Je suis celle qui dompte, mais je dompte d'autres lions que ceux de ton troupeau, Marguerite! » (HN, 143) Cet échange est à la fois un lieu d'affirmation de supériorité de pouvoir sur elle et d'expérimentation linguistique pour Paul-Eric, qui se désigne successivement par le même adjectif au masculin (fort) et au féminin (forte), verbalisant directement (et pour la première fois dans le roman) sa fluidité identitaire. Il veut d'ailleurs reconduire le même manège avec Geneviève, mais comme celle-ci le reconnaît par sa voix et ne s'y laisse pas prendre, il la viole dans un accès de colère pour se venger de la révélation de son statut civil ou, comme il l'affirme, de l'« avoir brouillé avec [son] frère [...], [son] seul amour en cette sale société » (HN, 172). Il assume nonchalamment avoir violé la plupart de ses amantes et se déculpabilise de ce crime sans trop de remords : « je ne ferai jamais rien de pur, ou de forme ou de fond, car je n'aimerai jamais rien purement, ni maintenant ni plus tard » (HN, 98), s'explique-t-il. Les actions controversées de cette soirée (car il s'est aussi plu à séduire le nouvel amant de Geneviève, Stani, pour la contrarier) révèlent toutefois la capacité de Paul-Eric à incarner une multitude d'identités. Il est à la fois un amant hétérosexuel expérimenté quand il se remémore ses relations intimes communes avec Geneviève : « Songe donc! J'avais seize ans quand tu t'es offert ma peau! » (HN, 172); une jeune femme « pucelle » (HN, 132); une lesbienne inexpérimentée avec Marguerite; un homme travesti en femme pour duper les gentes féminine et masculine confondues au bal; et un violeur. Ce cumul identitaire, sous le signe de l'excès d'expérimentation de l'altérité, culmine au moment où Geneviève refuse de prendre part à ce qui

était censé être une altercation tumultueuse entre eux. Paul-Eric affecte alors un comportement misogyne souvent associé à la masculinité à cette époque, et affirme sa supériorité par la force en réalisant le viol odieux de son amante. La sexualité du protagoniste est de ce point de vue hautement problématique, puisqu'il ne goûte le plaisir, sexuel et sous ses autres formes, « qu'à l'état de tourment » (HN, 75) envers autrui<sup>41</sup>.

Le travestissement en princesse byzantine nous fait aussi interroger les paramètres de sa réalisation en tant que performance identitaire du point de vue queer. Pour Guy Ducrey, Paul-Eric est un ancêtre de la pratique *drag* par sa « beauté androgynique, théâtrale et outrée » propre aux hommes s'adonnant à cet art. Il les qualifie de

[p]oseurs et provocants, ils construisent leur propre personne en spectacle, aux seules fins du divertissement et de la beauté [...]. Il [Paul-Eric] suscite autour de lui cette fascination et ce malaise propres à l'androgynie, qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle Joséphin Péladan appelait le « cauchemar des décadences » et Zola « l'homme-femme des sociétés pourries »<sup>42</sup>.

Même si nous sommes fortement en désaccord avec l'allégation prétendant que le divertissement et la beauté sont les uniques buts du *drag*<sup>43</sup>, nous reconnaissons toutefois la parenté entre le travestissement de Paul-Eric au carnaval et cette pratique. Reutler, en homme de son temps souhaitant se conformer à la norme sociale, est bien sûr en état de choc devant l'apparition « monstrueuse » (HN, 129) de Paul-Eric, car il incarne cet « homme-femme » anormal aux yeux de la société du XIX<sup>e</sup> siècle. Par rapport à la pratique *drag*, Butler soulève que c'est le manque de *réalité* visible, l'apparence trompeuse de l'homme habillé en femme (et vice versa) qui nous donne l'impression de (re)connaître ce qui est prétendument naturel, soit une « réalité de genre » binaire. Celle-ci est en conflit avec l'artifice, l'illusion d'optique que représente la pratique *drag*<sup>44</sup>. Ainsi, lorsque « nos perceptions culturelles ancrées au quotidien échouent, lorsqu'on n'arrive pas à lire avec certitude le corps que l'on voit, c'est précisément le moment où l'on n'est plus sûr·e de savoir si le corps perçu est celui d'un homme ou d'une femme<sup>45</sup> », et que nous hésitons entre les

---

<sup>41</sup> Pour un portrait détaillé de la sexualité problématique de Paul-Eric, voir § 2.5.

<sup>42</sup> Joséphin Péladan, *Le Vice suprême*, Paris, Monde moderne, 1926 [1884], p. 133; et Émile Zola, « Préface » à *La Curée*, Paris, Gallimard, 1981 [1871], p. 370, cités dans G. Ducrey, « Introduction », *loc. cit.*, p. 627. La citation de Zola fait référence au *petit crevé* évoqué dans le chapitre I.

<sup>43</sup> Nous croyons que cette affirmation est trop réductrice en ce qu'elle ne prend que la performance identitaire en considération, au détriment d'une possible identification de genre par les personnes qui pratiquent le *drag*.

<sup>44</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005 [1990], p. 45.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 46.

constructions culturelles du genre. C'est aussi parce que les trois dimensions de la « corporéité signifiante<sup>46</sup> » s'entremêlent : le sexe anatomique, l'identité de genre et la performance du genre entrent eux aussi en dissonance les uns avec les autres. Notons que la performance identitaire de Paul-Eric en princesse byzantine, du point de vue queer, participe notamment à révéler l'artificialité de l'expérience genrée (une des facettes principales contre lesquelles s'érige la théorie queer). Comme l'explique Butler :

le rapport entre le sexe et le genre est entièrement contingent vis-à-vis des configurations culturelles que peuvent prendre les unités causales censées naturelles et nécessaires. En lieu et place de la loi de cohérence hétérosexuelle, nous voyons le sexe et le genre être dénaturalisés à travers une performance qui reconnaît leur clarté et met en scène le mécanisme culturel qui fabrique leur unité<sup>47</sup>.

Le genre ne serait qu'une idéalisation, la parodie d'un original se donnant pour naturel qui n'existe pas. Paul-Eric se réclamant lui-même d'une parodie (« [l]a mascarade monte sur l'autel » [HN, 132]), son travestissement ouvre la voie à l'épanouissement de son Moi. Or, à la différence du *drag*, Paul-Eric a une identité fluide et non fixée – il n'est pas seulement un homme déguisé en femme puisqu'il ne revient pas de son état d'altérité<sup>48</sup>, ce pourquoi on ne saurait lui attribuer *que* la définition de travesti (ou d'inverti selon l'appellation historique).

Cette scène de « mascarade » (*ibid.*) aux airs de *drag* performée par Paul-Eric est exactement ce qui laisse Reutler d'abord déstabilisé, puis furieux devant la nouvelle apparence de son frère. Puisque le *paraître*, démultiplié par le travestissement, s'ancre définitivement dans l'*être* de Paul-Eric et sous-tend un acte de contrôle identitaire, à l'inverse, cette émancipation devient forcément synonyme de perte de contrôle pour Reutler. Le seuil est en outre évoqué une fois de plus quand l'ainé découvre son cadet (« il demeura cloué sur le seuil » [HN, 129]), réitérant la présence d'une frontière entre les deux frères. Cette dernière, ayant désormais plus l'aspect d'une faille béante, annonce la mise à mal de la relation fraternelle endogamique des de Fertzen. Nous croyons, dans le sillage d'Huttenberger, que Paul-Eric, la « création » de Reutler, « lui échappe en se féminisant à l'outrance, en trahissant sa vocation de pureté et en se vautrant dans les bassesses

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>48</sup> Voir § 2.3.

du corps et du sexe<sup>49</sup> », ces expériences permises par l'état d'altérité carnavalesque. Il sera dorénavant impossible pour Reutler de *reconnaître* (HN, 131) son frère comme il l'a « engendré » et de faire l'éducation de sa « moitié d'homme », deux déficits importants déclenchant la privation définitive du repère de l'« entre-soi » consanguin et généré.

De ce fait, à la suite du bal, la relation fraternelle gagne encore plus en complexité, car Reutler devient paradoxalement plus amoureux de cette facette identitaire émergée chez son cadet : « Seigneur, puisque vous m'avez ébloui par la beauté d'une tentation surhumaine, faites-moi donc votre égal si vous voulez que j'y résiste! » (HN, 186) La dernière scène de la première partie fait écho à l'incipit, tandis que Reutler, pris par l'envie contradictoire d'assassiner la « créature » (HN, 185) qu'est devenu son frère (dans une vaine tentative de nier ses pulsions incestueuses), va chercher la même hache évoquée dans la scène du boudoir pour en finir avec lui, voulant savoir ce que cela fait d'« écras[er] une perle fine<sup>50</sup>. » (HN, 187) Il ne s'y résout toutefois pas en voyant la princesse se déshabiller et s'exclame juste avant de s'enfuir « Je te fiance mon âme, ô bien-aimé [...]. Je tâcherai de ne pas revenir. » (HN, 188) Cette promesse, intersigne d'une mort imminente du moment où il franchira le seuil de la chambre, instaure un climat de morbidité, cette entité omniprésente qui, rappelons-le, s'inscrit dans la tendance romanesque décadente à condamner les dandys à une mort grandiose.

## 2.5. Le monstrueux, l'anormal et le queer

Au commencement de la deuxième partie du roman intitulée « L'Élémental (L'Action du Rêve)<sup>51</sup> », un an a passé lorsque le lecteur retrouve les deux frères dans leur château de Rocheuse. Ceux-ci ont quitté Paris à la suite des frasques de Paul-Eric au bal, mettant en action leur souhait

---

<sup>49</sup> C. Huttenberger, *op. cit.*

<sup>50</sup> La perle est d'ailleurs associée à une symbolique féminine : elle est l'attribut des divinités antiques de la fertilité, puis représente la naissance virginale du Christ (Nadia Ibrahim Fredrikson, « La perle, entre l'océan et le ciel », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 220, n° 3, 2003. p. 283). L'on peut supposer ici que la perle est évoquée à nouveau dans le récit comme le symbole de la perte de pureté de Paul-Eric aux yeux de Reutler.

<sup>51</sup> Le titre de la deuxième partie : « L'Élémental », fait vraisemblablement une analogie entre la créature et Paul-Eric. Quant au sous-titre (L'Action du Rêve), en écho à celui de la première partie (Le Rêve de L'Action), nous y voyons la référence à deux éléments : l'émancipation/l'affirmation identitaire de Paul-Eric et la mort, qui se présente d'abord comme un désir dans la première partie, puis devient une finalité dans la seconde. Les titres des deux parties sont aussi conformes à la structure en miroir (par l'inversion, le dédoublement, le renversement, etc.) dans la stylistique et dans la trame narrative, puisque chaque parole et action rencontre éventuellement son contraire.

énoncé plus tôt d'être seuls et de se reclure à la campagne : en somme, de vivre dans l'« entre-soi ». À travers une nouvelle mise en abyme du mythe de Pygmalion, Reutler tient un ouvrage parlant d'un « élémental », sorte de créature magique créée par un sorcier, dont il lit la description à voix haute à son frère qui fume, étendu à ses côtés. L'aîné se perd alors dans ses pensées en étudiant Paul-Eric, qu'il trouve considérablement changé depuis l'incident :

Physiquement, l'adolescent aux fossettes et aux grâces de princesse byzantine disparaissait peu à peu pour laisser croître un être singulièrement idéal, s'émaciant, remplaçant l'homme comme un portrait peut remplacer le modèle. Plus mince, plus pâle, plus fatigué, plus blasé encore, seulement ses yeux brillants disaient l'infatigable de son cerveau où galopèrent, comme en un désert, les chimères furieuses dont le furieux galop ne s'entend pas. Il ne se déguisait plus en femme et avait l'air d'une femme déguisée. Il exagérait les modes anglaises, se coupant les cheveux ras, pour dénuder surtout sa nuque, gardait, en la stuart blonde les deux ondulations naturelles de ses cheveux, un diadème surnaturel où l'on pouvait 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 mêlaient de plus en plus indissolublement dans un terrible hermaphrodisme. Il causait moins. Courbé sous l'idée fixe, il regardait le vide, des heures entières, prenait l'air grave de ceux qui luttent contre la bête rampante de leur *moi*, sans, cependant, se mépriser, tant ils sont sûrs de ne jamais céder qu'à eux-mêmes, par orgueil cérébral encore mieux que pour leur lâcheté physique. [...] [I] affectait, hors de la chambre, devant les arbres, parcourant la déserte forêt de Rocheuse, des allures guidées, un peu raides d'un apprêt de trop bon ton.

Venu à la nature après une existence d'artificiel, la nature le faisait paraître plus artificiel, outrant ses défauts en plein soleil de la réalité. Et plus dangereux vis-à-vis d'elle, il lui volait sa science du silence. Il apprenait à se taire, à voiler le précipice de son âme de tous les voiles de la mélancolie<sup>52</sup>. (HN, 194-195)

Reutler pense à ce moment que Paul-Eric s'est affadi à un « portrait » de lui-même : l'être qui cherchait visiblement à affirmer son identité singulière dans la première partie du roman transige vers un dandy qui essaie d'être plus en contrôle de son image, désirée moins flamboyante. Après que Paul-Eric ait incarné la « princesse byzantine déshonorée » (HN, 183) au bal, la narration, en usant de l'énumération hyperbolique « [p]lus mince, plus pâle, plus fatigué, plus blasé encore » (HN, 194), laisse entendre que ce dernier s'est relativement conformé à la norme (ou prétendu s'y conformer) dans la sphère publique pendant la dernière année. Or son identité véritable, multiple et ambivalente, transparaît de manière exacerbée dans la sphère privée, comme en témoignent les

---

<sup>52</sup> C'est l'auteure qui souligne dans le roman.



nombreuses structures phrastiques en miroir, dont : « [i]l ne se déguisait plus en femme et avait l'air d'une femme déguisée » (HN, 194) et « se transformant en *celui-ci* après avoir tellement été *celle-là* » (*ibid.*). Ce passage textuel vient non seulement renforcer la dichotomie identitaire entre l'*être* et le *paraître* qui caractérise le dandy décadent, mais soulève encore la question de l'authenticité de sa performance identitaire, décrite comme « artificiel[le] » (HN, 195) dans une tentative, on peut le supposer, de pencher vers l'hypothèse de la fausseté.

L'un des buts de la théorie queer est justement de détourner et de se réapproprier les discours de production de savoir/pouvoir sur les sexes<sup>53</sup>, c'est-à-dire les régimes sociopolitiques et culturels qui catégorisent les individus tels que Paul-Eric comme « faux » ou « anormaux ». Il est donc pertinent de nous intéresser au langage qui sert à décrire et à construire leur corps et leur existence. Dans *Le pouvoir des mots*, Butler explique que l'interpellation par autrui et l'adresse linguistique ont un impact déterminant, un pouvoir politique et performatif sur notre constitution en tant que sujet :

On « existe » non seulement parce que l'on est reconnu, mais, plus fondamentalement, parce que l'on est reconnaissable. Les termes qui facilitent la reconnaissance sont eux-mêmes conventionnels, ils sont eux-mêmes les effets et les instruments d'un rituel social qui décide, souvent par le recours à l'exclusion et à la violence, des conditions linguistiques de la formations de sujets viables. Si le langage peut fortifier le corps, il peut aussi menacer son existence<sup>54</sup>.

Le langage dans les *Hors nature* sous-entend souvent les intentions des personnages, parfois leurs actions, mais n'épargne jamais de pointer ce qui sort du cadre de la normalité en ce qui a trait à la performance identitaire. Paul-Eric est, dans cette optique, un sujet non viable, ce qui en fait l'objet principal des interpellations attestant de son anormalité par rapport aux conventions sociales, tant dans la narration que dans les adresses des autres personnages. À la fois « *celui-ci* » et « *celle-là* » (HN, 194), personnifiant un « terrible hermaphrodisme » (*ibid.*), Paul-Eric est le « monstre humain<sup>55</sup> » qui terrorise le XIX<sup>e</sup> siècle dont parle Foucault dans *Les Anormaux*. Les occurrences de monstruosité ne cessent de s'accumuler : il est un « singulier phénomène » (HN, 84), une « apparition vraiment monstrueuse » (HN, 129), un « satan femelle » (HN, 143), une « vile

---

<sup>53</sup> Paul B. Preciado, « Multitudes queer. Notes pour une politique des "anormaux" », *Multitudes*, vol. 2, n° 12, 2003, p. 22-23.

<sup>54</sup> J. Butler, *Le pouvoir des mots : politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004 [1997], p. 26.

<sup>55</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 37.

créature » (HN, 224), un « *démon* » (HN, 198) et un « monstre » (HN, 234), pour ne nommer que ces descriptions et adresses directes. Le monstre humain est un anormal, un marginal (c'est ce statut que revendique la multitude queer), car il est « dans son existence même et dans sa forme, non seulement violation des lois de la société, mais violation des lois de la nature » (toujours cette question de la nature!) en ce qu'il « combine l'impossible et l'interdit<sup>56</sup> ». Il n'y a donc rien d'étonnant au fait que « celui qui est à la fois homme et femme est un monstre<sup>57</sup> » aux yeux du système médico-juridique et social, comme nous l'avons démontré au premier chapitre. Dans sa volonté même de révéler la monstruosité de Paul-Eric (à cause de sa présumée indécision entre deux sexes), la narration des *Hors nature* lui octroie délibérément plusieurs attributs identitaires hétéroclites – pour les faire paraître contradictoires et consolider le diagnostic de névrose – qui traduisent, à notre avis, son caractère queer. En effet, ni le système narratif, ni les autres personnages ne parviennent à le cantonner dans une seule catégorie définie clairement, ce qui mène parfois à des insultes proférées à son égard : il est qualifié péjorativement de « *tellement femme* » (HN, 41) à plusieurs reprises par Reutler et se fait humilier par lui (« déguise-toi en homme si cela t'amuse » [HN, 340]). Suivant la pensée butlérienne sur le pouvoir performatif du langage, « l'acte même d'interpellation nous inflige [*performed*] une “injure”, puisqu'il interdit la possibilité de l'autogenèse du sujet (tout en donnant lieu à ce fantasme)<sup>58</sup>. » En d'autres termes, nommer, c'est donner une existence au sujet, mais il y a possibilité de se réapproprier l'injure à condition que le contexte permette sa re-signification. C'est exactement ce que fait la théorie queer. Dans le récit, une pléthore de nominations féminines et masculines cohabitent : Paul-Eric est tour à tour « [f]emme exquise » (HN, 231), « prince décadent » (HN, 298) ou « prince anglais » (HN, 321), et il sait se jouer des différents stéréotypes genrés : « Je [suis] très digne, très héroïque, très *ton frère* » (HN, 216), dit-il à Reutler dans une attitude qui ne se veut aucunement virile, en chemin pour aller éteindre le feu au village. Soulignons, puisque la question du naturel (au sens biologique binaire) comme gage de normalité revient toujours, que Paul-Eric affirme se « montrer *nature* » (HN, 132) quand il se travestit en princesse byzantine (son état monstrueux du point de vue de la norme) et estime mériter plus d'attention pendant cette performance identitaire que lorsqu'il « *étai[t] en homme* » (HN, 134). D'ailleurs, dans la seconde partie du roman s'installe une volonté de ne pas

---

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>58</sup> J. Butler, *Le pouvoir des mots*, op. cit., p. 53.

choisir de genre dans les désignations personnelles de Paul-Eric : « Je suis fort et je suis forte! » (HN, 143), s'exclame-t-il; ainsi que dans les interpellations d'autrui : « Vous ne valez pas mieux l'une que l'autre! » (HN, 148), lui reproche son aîné en mettant l'accent (de façon péjorative, certes) sur la multitude identitaire qui le caractérise. Puisque « [l]e monstre sexuel qui a pour nom multitude devient queer<sup>59</sup> », Paul-Eric, en n'étant ni *totale*ment homme, femme, transgenre, travesti ou même hermaphrodite, mais bien un mélange de toutes ces identités, incarne le queer en se réappropriant les discours sur sa personne. Ainsi érigé en monstre par le langage, il symbolise aussi la marge (sexuelle, sociale) dont il est prisonnier<sup>60</sup>. En étant dans le régime du non-représentable monstrueux<sup>61</sup> dont parle Preciado (ou du non reconnaissable vu chez Butler), le protagoniste s'inscrit dans la multitude queer parce que son identité ne s'appuie pas sur la « différence sexuelle » et échappe au binarisme biopolitique (par la porosité des frontières genrées). En d'autres mots, celle-ci ne se fonde pas sur « une identité naturelle (homme/femme), ni sur une définition par les pratiques (hétérosexuelles/homosexuelles), mais sur une multiplicité des corps qui s'élèvent contre les régimes qui les construisent comme “normaux” ou “anormaux”<sup>62</sup> ». Si Paul-Eric semble démontrer une volonté d'effacement identitaire une fois exilé à Rocheuse (peut-être dans une dernière tentative de plaire à son frère), il n'y arrive toutefois pas et c'est l'inverse qui advient : sa « *transformation* » (HN, 338) le place dans une position de marge définitive.

### 2.5.1. Une sexualité problématique

Nous avons jusqu'ici peu parlé de la sexualité de Paul-Eric, bien que celle-ci occupe une part importante du récit. Il faut évoquer que, fidèle au reste de son œuvre romanesque<sup>63</sup>, Rachilde dépeint dans *Les Hors nature* des relations interpersonnelles et sexuelles qui sont problématiques, abusives et violentes à l'encontre des autres personnages qui croisent le chemin des protagonistes principaux. Omettre de mentionner la façon dont Paul-Eric interagit avec ceux-ci participerait non seulement à brosser un portrait incomplet de son caractère, mais desservirait la trame narrative du roman, car un compte-rendu taisant ses actions controversées (nous pensons surtout aux viols) ne

---

<sup>59</sup> P. Preciado, *loc. cit.*, p. 20.

<sup>60</sup> M. Scarpa, « Le personnage liminaire », *loc. cit.*, p. 34-35.

<sup>61</sup> P. Preciado, *loc. cit.*, p. 25.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>63</sup> Nous pensons notamment à ses romans *Monsieur Vénus* (1884), *L'Animale* (1893) ou encore *La Jongleuse* (1900) qui font tous le portrait d'une sexualité marquée par la violence des jeux sexuels controversés.

serait pas fidèle à l'œuvre dans son ensemble. D'un point de vue global, si le cadet des de Fertzen est à la fois victime des institutions qui régissent les identités sexuelles au XIX<sup>e</sup> siècle et de l'emprise malsaine de son frère aîné, il est aussi bourreau de *toutes* les femmes qu'il fréquente, ce pourquoi nous croyons pertinent de traiter de ces deux aspects qui, ensemble, révèlent la sexualité débraillée et fluctuante de Paul-Eric, au carrefour de plusieurs orientations sexuelles.

Les seules relations intimes du jeune dandy dont on a explicitement connaissance dans le roman sont vraisemblablement hétérosexuelles; Paul-Eric a plusieurs amantes (non toujours consentantes) au fil du récit, soit Geneviève, Marguerite, Jane et la servante Marie, mais il ne fréquente pas ces femmes simplement par plaisir. Elles lui servent surtout à remplir son devoir envers la norme « hétérosexuelle, conjugale, reproductive, adulte et monogame<sup>64</sup> », donc à sauver les apparences, comme il en fait l'aveu très tôt dans le récit : « [i]l n'avait vraiment qu'une manière de prouver sa virilité, lui, et peut être que ce ne devait pas être la bonne. Oui, enlever des femmes! » (HN, 54) S'il trouve du plaisir dans ces relations, ce n'est pas à l'état « platonique », mais plutôt quand il pratique un rapport de force en tourmentant ses compagnes, ou quand l'acte sexuel prend des airs de rituel monstrueux (nous y reviendrons). Cette façon de concevoir la sexualité s'inscrit dans ce qui semble être un traumatisme vécu à l'adolescence : Paul-Eric raconte avoir été séduit et violé par Geneviève alors qu'il n'avait que seize ans et qu'elle était déjà une femme expérimentée, ce qui lui a ôté la possibilité de choisir ses premières expériences. L'on comprend à travers son plaidoyer le sous-entendu d'une forme de désir homosexuel :

Vieille dame, coureuse et virile comme les hommes très comme il faut dont tu as singé les caprices de bon ton! Je te hais, tu es l'outil de la mort, le remède d'amour, le plaisir médiocre! Oh! Si la première fois, nous autres, les collégiens vicieux, nous avons une jeune maîtresse ressemblant à notre jeune ami! Bah! Ce n'est pas possible. Serions-nous riches comme des fils d'empereur, nous sommes toujours violés avant d'avoir le temps de choisir. (HN, 173)

Sa première expérience étant ainsi mise sous le signe de l'abus de pouvoir dont il a été victime, la narration est ambiguë sur la formulation dont on ne sait pas si le viol a été perpétré par Geneviève ou par les jeunes garçons au collège<sup>65</sup>. L'on peut toutefois supposer une attirance homosexuelle

---

<sup>64</sup> Ivan Crozier, « La sexologie et la définition du "normal" entre 1860 et 1900 », *Cahiers du Genre*, vol. 34, n° 1, 2003, p. 17.

<sup>65</sup> Les expérimentations et relations homosexuelles entre adolescents au collège sont un topos au XIX<sup>e</sup> siècle. Pour un état des lieux et un survol du sujet, voir les articles de Régis Revenin, « Conceptions et théories savantes de l'homosexualité masculine en France, de la monarchie de Juillet à la Première Guerre mondiale », *Revue d'Histoire*

plus explicite quand il est question de la relation amoureuse entre les deux frères de Fertzen, sans que le lecteur sache toutefois si leurs pulsions incestueuses aient été véritablement assouvies. Paul-Eric connaît aussi certaines périodes d'asexualité, dont la première année de réclusion au château de Rocheuse, car il reste somme toute son propre idéal à ses yeux, ce qui explique qu'il lui arrive d'être répugné à l'idée de partager une intimité avec autrui : « grues parisiennes ou oies de basse-cour provinciale... ça ne m'amuse plus. Ça ne m'a d'ailleurs jamais amusé de me flanquer d'inutiles indigestions. » (HN, 197) Ces différentes attirances (ou non-attirances) témoignent selon nous d'une sexualité complexe, plus libre qu'il n'y paraît dans l'objet de son désir, même si elle est le résultat d'expériences problématiques et traumatisantes. Paul-Eric est un être queer en ce qu'il n'a pas d'identité de genre définie, ni d'orientation sexuelle arrêtée. Le récit ne décrit d'ailleurs pas en détails les actes sexuels *normaux* du point de vue historique, mais s'attarde à souligner les épisodes érotiques insolites du protagoniste, notamment lorsque celui-ci éprouve de l'excitation envers ce qui est esthétiquement et artificiellement beau :

Paul, à genoux sur l'étoffe qu'il froissait, [...] la contemplait, s'abîmant dans sa blancheur de roses blanches où se diluait un insaisissable reflet de chair. Il porta la soierie à ses lèvres, la baisa et la mordit, avec de singuliers transports.

— Paul! Qu'est-ce que tu fais? cria Jane épouvantée.

— Laisse!... Tu ne comprends rien à la volupté, toi! Cela, vois-tu c'est de la beauté artificielle, mais c'est réellement suprêmement beau. Toute beauté naturelle a une tare. Il n'y a pas de teint de femme, d'épiderme de gorge ou d'épaule qui puissent me donner une pareille sensation au toucher. (HN, 78-79)

Paul-Eric assume ouvertement son attirance envers le *Beau* et sa transposition dans diverses formes d'art, qui l'émeuvent profondément plus que les êtres humains, comme en témoigne cette scène de jouissance textile où il préfère le contact de la soie<sup>66</sup> à celui de sa partenaire. Le tissu est ici personnifié par des sensations charnelles et des caractéristiques physiques féminines : la contemplation de la chair, le baiser, la volupté et, l'on peut supposer, l'orgasme au toucher de l'étoffe, qui est décrite comme un corps vivant. Ce que Paul-Eric désire vraiment est ce qu'il ne peut *pas* avoir, soit une création artificielle qui serait parfaitement belle (puisque « toute beauté naturelle a une tare » [HN, *ibid.*]), un idéal vain, expliquant pourquoi « [sa rage] provient justement

---

*des Sciences Humaines*, vol. 17, n° 2, 2007, p. 30-45; et « L'émergence d'un monde homosexuel moderne dans le Paris de la Belle Époque », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 53, n° 4, 2006, p. 74-86.

<sup>66</sup> La jouissance du textile est souvent décrite comme une maladie féminine et hystérique dans l'imaginaire social, Zola s'applique à en faire le portrait dans son roman *Au bonheur des dames* (1883).

du fait qu'il est tenté uniquement par l'« impossible »<sup>67</sup> ». Pour se rapprocher le plus possible de cet idéal, il prend part à des jeux subversifs et des expériences hors normes qui sont paradoxalement jouissives à ses yeux par leur caractère controversé ou monstrueux.

C'est le cas de la scène érotique qui se déroule avec la servante Marie vers la fin du roman. Paul-Eric, jaloux de l'attention que Reutler lui porte et ayant deviné une certaine attirance entre eux, lui coupe ses cheveux<sup>68</sup> et se donne comme mission de la violer, car cette dernière est « une rivale au cœur de son frère<sup>69</sup> » : « Elle t'aime, je la veux; après je serai guéri de toutes les femmes, je crois! Elle est trop toquée de l'hercule celle-là, ça m'agace, moi, qui suis faible. Enfin, arrange-toi pour l'introduire dans mon lit » (HN, 341), ordonne-t-il à Reutler. Ce dernier, se pensant contraint de livrer la servante à son cadet, y voit au moins un dernier espoir de viriliser Paul-Eric qui exprime vouloir *faire l'homme* à ce moment précis, autre démonstration de la logique endogamique. Les conditions dans lesquelles se déroule l'acte témoignent de la sexualité dissidente du jeune dandy. Marie, se promettant de se venger plus tard, fait semblant de le séduire, ce qui révolte instantanément Paul-Eric puisqu'elle ne se refuse plus (elle n'est plus « impossible », donc non attrayante). Son désir est toutefois réactivé lorsque la servante se coiffe des plumes du paon mort, qu'il a fait assassiner un peu plus tôt<sup>70</sup>, car c'est le caractère monstrueux et la morbidity qui l'excitent :

Ce n'était pas la dinde qu'est généralement la fille, c'était la paonne orgueilleuse et folle, et féroce [...]! Un monstre, enfin, un monstre qui avait les cheveux verts, des cheveux très naturellement verts!... Ah! mon grand! Ce n'est pas l'homme qui a sauté dessus, c'est le poète!... et elle a bien de la chance, parole d'honneur, car un poète ça ne viole pas tous les jours... [...] [J]'en suis guéri!... Les chimères, même celles qui ont des crinières d'émeraudes, ça ne se monte jamais deux fois... ou ça devient des femmes. Tu sais bien que je n'aime pas les femmes! (HN, 362)

Le récit fait passer la symbolique chrétienne du paon, très populaire dans la liturgie byzantine et associée dans les premiers temps à la Résurrection, à une iconographie profane. À cause de son

---

<sup>67</sup> A. Staroń, « *Les Hors Nature de Rachilde : degrés de l'impossible* », *loc. cit.*, p. 108.

<sup>68</sup> Paul-Eric coupe les cheveux de Marie, dans un acte de séparation (lui aussi s'est coupé les cheveux après le bal) visant à la rabaisser, la sortir de leur relation intime où les femmes viennent nuire à leur « entre-soi ». Il lui enlève ce qu'elle a de plus désirable « je te rends les cheveux de ta belle... je me les suis offerts parce que c'est encore ce qu'elle a de plus présentable! » (HN, 298)

<sup>69</sup> A. Staroń, « *Les Hors Nature de Rachilde : degrés de l'impossible* », *loc. cit.*, p. 104.

<sup>70</sup> Dans une autre scène de bataille qui semble être une personnification des deux frères, Paul-Eric s'adonne au jeu cruel de confronter son paon au vieux chien fidèle de Reutler. Il va ensuite se plaindre du carnage en accusant le chien pour que Reutler l'abatte devant lui, en signe de soumission à son cadet.

orgueil démesuré et de sa « frénésie libidinale », le paon représente les pires péchés, soit l'orgueil, l'hypocrisie, la lubricité et la sodomie (il couve aussi les autres mâles)<sup>71</sup>. C'est bien au paon que le protagoniste s'identifie, puisqu'il en fait son animal de compagnie, et la symbolique débauchée et primitive de l'oiseau est transposée dans son attirance sexuelle envers la monstruosité (il exprime clairement son aversion pour les femmes « normales »). Paul-Eric éprouve du désir pour Marie qu'il compare à une chimère, cette créature mythique qui, par définition, est un monstre. L'acte prend des airs de rituel au moment où la jeune fille, animalisée et monstrueusement mythifiée, « fait la roue » avec les plumes pour reproduire la parade nuptiale destinée à l'accouplement du paon. Or même si elle réussit à se donner un aspect monstrueux, selon Paul-Eric, Marie n'est « bonne » que jusqu'à la jouissance, après quoi elle perd son attrait spécial. L'on peut retirer de cette scène, selon Huttenberger, la recherche de transcendance par Paul-Eric, véritable exultation sexuelle, alors que Marie « quitte le monde de la vermine populaire pour entrer dans celui, noble, de l'art. Par un total renversement des valeurs, le viol monstrueux devient alors acte créateur, il apparaît comme une sorte de rite d'initiation<sup>72</sup> » destiné à le faire passer dans une nouvelle cosmologie sexuelle et sexuée, où la virilité et l'hétérosexualité ne seraient pas gage de réussite, qui lui conviendrait davantage en termes identitaires. Cette autre facette de lui étant ainsi encore placée sous le signe du cumul et de la multitude, Paul-Eric affirme sa sexualité fluide et hors norme par des expériences monstrueuses – et sur-idéalisées en ce qu'elles ne lui apportent que brièvement un sentiment d'exaltation. Ayant été lui-même victime de rapports non-consentants dans sa jeunesse, il se comporte en bourreau pour reprendre le contrôle de sa personne. Mentionnons cependant que ce type de comportements ne reste jamais impuni dans l'œuvre rachildienne, et que la mort est une fin certaine pour punir ce personnage hors nature et son frère.

## 2.6. Être *hors nature*, un combat perdu d'avance?

L'arrivée de Marie dans la vie des deux frères, paysanne recueillie sur la route de Rocheuse, a effectivement un rôle déterminant sur l'aboutissement de leur destin, car elle incendie le château en guise de rétribution. Comme ils ne se résignent pas à s'entretuer au cours du récit, c'est elle qui

---

<sup>71</sup> Jean-Bruno Renard, « Christiane Tortel, *Sacralisé, diabolisé. Le paon dans les religions, de l'Asie à la Méditerranée*. Paris, Geuthner, 2019, 494 p. », *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 192, n° 5, 2020, p. 307-309.

<sup>72</sup> C. Huttengerber, *op. cit.*

agit à titre de catalyseur; elle a en quelque sorte le rôle d'effacer les vices et l'anormalité par le feu. Paul-Eric a d'ailleurs le pressentiment que la servante précipitera le moment de leur mort : « j'ai très peur de mourir *sans m'en douter*. Avant que je meure, il faut renvoyer cette fille. Elle m'inquiète. » (HN, 286) Lorsque la relation de pouvoir s'inverse entre les deux frères, c'est Reutler, semblant vouloir purger son désir incestueux, qui parle de cette fatalité dans les flammes : « [l]a mort et le feu sont seuls purificateurs. Je devrais l'enfermer [Paul-Eric] dans une maison hermétique, une tour d'or vierge ou d'ivoire que j'aurais murée sur nous deux. » (HN, 310) Souhait qu'il mettra à exécution en cloîtrant son frère dans la chambre la plus haute du château, celle-là même où ce dernier est né et où tous deux mourront, l'un étranglé et l'autre brûlé vif. Finalement, le brasier est allumé par cette « représentante de la nature<sup>73</sup> » qui, refusée par l'ainé qu'elle aime pieusement, humiliée et violée, « devient, dès lors, mortifère. [E]n incendiant Rocheuse, elle provoque un rétablissement de la nature en annihilant les frères de Fertzen, représentants ultimes de ce culte de l'artifice *hors nature*<sup>74</sup>. » Dans la scène finale du roman où le château brûle, moment pendant lequel Paul-Eric déplore, dans un ultime accès de dandysme, qu'il n'y ait « personne pour [les] admirer » (HN, 382) dans leur apothéose, Reutler franchit une dernière fois le seuil de la chambre du cadet pour n'en plus ressortir – intersigne final d'une situation sans issue heureuse. Pour reprendre les mots de Schopenhauer, « [c]éder à l'amour, c'est succomber à la ruse de la nature qui aguiche les individus pour les jeter à profusion, sans fin, dans son creuset dévorant, qui perpétue l'espèce humaine au prix de leur malheur<sup>75</sup>. » C'est ainsi que, face à leur trépas imminent, Reutler cède à l'interdit et offre à son cadet une mort moins douloureuse, qui s'apparente probablement le plus à une forme de transcendance espérée par Paul-Eric :

Oui, je t'aime! N'appelle personne, c'est inutile. Ne pense qu'au bonheur d'être à nous deux... librement. [...] Souviens-toi, mon Eric, mon fils... *j'ai fait de la nature le décor de ma volonté*<sup>76</sup>! [...] [D]onne-moi ta bouche, car je veux boire ton âme... Oui, nous sommes des dieux! Nous sommes des dieux!...

Du premier effort de ses puissantes mains, il l'étrangla. [...]

---

<sup>73</sup> A. Staroń, « *Les Hors Nature de Rachilde : degrés de l'impossible* », *loc. cit.*, p. 104.

<sup>74</sup> Vicky Gauthier (dans le sillage de la *Psychanalyse du feu* de Gaston Bachelard), *Le roman monstre ou la poétique du fantastique du monstrueux moral chez Rachilde*, thèse de doctorat, Saguenay, Université du Québec à Chicoutimi, 2018, p. 219, note 367. C'est l'auteure qui souligne.

<sup>75</sup> Arthur Schopenhauer, *Métaphysique de l'amour, métaphysique de la mort*, traduit de l'allemand par Marianna Simon, Paris, 10/18, 1964, p. 14, cité dans C. Huttenberger, *op. cit.*

<sup>76</sup> C'est l'auteure qui souligne.



— Trop tard, petite sœur, cria Reutler orgueilleusement! Je suis encore le maître chez moi! (HN, 384)

Le frère aîné reprend le pouvoir au dernier moment en affirmant son autorité, c'est-à-dire en contrôlant son cadet jusque dans sa façon de mourir. Vicky Gauthier soulève d'ailleurs l'idée que le feu est ici « polaris[é] par des désirs inassouvis<sup>77</sup> » et, qu'ainsi sexualisé dans la scène finale, il doit rétablir l'ordre par son pouvoir de purgation. La mort des de Fertzen témoigne ainsi de l'impossibilité pour des individus vivant dans la marge de s'en sortir indemnes ou de vivre dans un « entre-soi » à l'abri du monde externe – l'impossibilité de gagner le combat contre les mœurs de l'époque et les systèmes socioculturels qui les instaurent.

Notons aussi qu'au cours du roman, plusieurs intersignes proleptiques annoncent que les frères sont condamnés à mourir (« tout finira par sombrer en un monceau de cendres » [HN, 56]) – ce que leurs envies perpétuelles de fratricide et de suicide ne rendent que plus inévitable : « on verrait bien lequel serait plus lâche, un jour, de celui qui criait son orgueil comme un amour ou de celui qui criait son amour comme un orgueil. Cela finirait mal, mais cela finirait. » (HN, 237) La dualité entre les frères de Fertzen, portée une fois de plus par la structure phrastique en miroir et ici annonciatrice de malheur, sera présente jusqu'au moment de leur mort, puisque Reutler décide d'étrangler Paul-Eric plutôt que de le laisser brûler avec lui. C'est donc une triple asphyxie qui mène à leur trépas : celle des flammes, celle de l'étranglement et celle de leur amour problématique. Ils sont étouffés malgré eux sous les interdits et les impossibles (familiaux, sociaux) : « Reutler savait bien qu'en amour, défendu ou permis, le seul absolu qu'on puisse réaliser c'est la mort. » (HN, 215) Finalement, Reutler ne parvient pas à façonner Paul-Eric, cette « moitié d'homme », pour en faire un sujet viable et un être complémentaire à lui.

*Les Hors nature* est donc en partie un roman de l'échec : de l'agrégation sociale par leur double nationalité, des relations interpersonnelles saines, de l'éducation virile de Paul-Eric, mais aussi de la relation fraternelle et de la logique endogamique de l'« entre-soi ». En bref, c'est l'échec d'une existence « normale », mais aussi, à l'inverse, d'un mode de vie considéré *hors nature* aux yeux de la société. En étant marginal, révolté et en ayant un caractère ouvertement scandaleux, Paul-Eric, bien que ses actions envers autrui fassent de lui un sujet méprisable et sans conscience

---

<sup>77</sup> V. Gauthier, *op. cit.*, p. 220.

en apparence, n'en reste pas moins un personnage liminaire et queer. Bousculé dans les marges par sa naissance problématique, par la révélation de sa double nationalité et par le choix délibéré d'assumer son identité multiple et changeante au bal, il décide d'habiter son état liminaire par le cumul des excès (de violence, d'états d'altérité, d'expériences des identités) et des désordres symboliques (les ritualisations hors norme, l'amour incestueux, les viols pour répondre à la norme virile). La trame narrative s'ancre ainsi dans des travestissements de rites et met de l'avant des questionnements sur les catégories de genres un siècle avant l'avènement de la théorie queer : le roman de Rachilde nous apprend que le protagoniste, dandy excentrique et flamboyant, ne saurait être désigné d'un seul genre ou d'une orientation unique et irrévocable, car sa reconnaissance passe par ses expériences de l'altérité. Or cette multitude queer identitaire le définissant est, dans le contexte historique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui l'érige en monstre au regard des normes sociales établies et qui lui accule un diagnostic de névrose, dans le sillage des discours médicaux sur l'aliénation mentale de l'époque. Les tentatives d'enserrer Paul-Eric dans un modèle identitaire préconçu, autant par Reutler que par la narration, engendrent non seulement l'exacerbation de son identité, vécue plus librement après son *coming out* en temps de carnaval, mais créent également des luttes de pouvoir résultant dans une fin inévitable : la mort des de Fertzen dans les flammes, montrant finalement que les enjeux identitaires sont véritablement au cœur de l'œuvre rachildienne.

## Chapitre III. Des envers de la norme victorienne : la démultiplication identitaire dans *Le Portrait de Dorian Gray*

---

*Le Portrait de Dorian Gray*<sup>1</sup> d'Oscar Wilde est un roman paru en 1890 faisant le récit de la trajectoire du jeune dandy anglais au nom éponyme, reconnu pour son incroyable beauté. Tout débute dans l'atelier du peintre Basil Hallward alors que son ami en visite, Lord Henry Wotton, rencontre le modèle du portrait pour la première fois. Remarquant tout de suite la naïveté d'adolescent de ce dernier, il lui expose différentes théories controversées pendant que Dorian Gray écoute, tour à tour, fasciné et contrarié. Quand est dévoilé le portrait achevé, devant son incroyable beauté, le héros wildien prononce le vœu fatidique qui chamboulera toute sa vie : « Si c'était moi qui restais toujours jeune, et que le portrait, lui, vieillît<sup>2</sup> ! » (PDG, 87) Cependant l'émerveillement fait bientôt place à l'épouvante : Dorian se rend compte du dépérissement graduel et monstrueux du portrait au fil de ses péchés, et il n'a d'autre choix que de cacher ce reflet du tarissement de son âme. Cela ne l'empêche pourtant pas de sombrer dans les vices de la décadence, car, existant désormais sur deux plans, le protagoniste, éternellement jeune, prend plaisir à corrompre tous ceux ayant le malheur de le suivre dans ses escapades nocturnes. Dorian vit ainsi dans l'excès, la démultiplication identitaire et l'altérité; or il devra éventuellement en payer le prix, et périra lui aussi dans une fin décadente, poignardant son âme sur la toile en croyant tuer le monstre. Bien que cette intrigue fantastique semble surtout axée sur l'esthétisme, l'Art et le *paraître* dans ses états multiples, elle est également, en parallèle, un espace où les mots et le langage jouent un rôle crucial, car ils ont le pouvoir d'agir sur la vie du jeune dandy. Étant à peine sorti de l'adolescence au début du récit, Dorian ne connaît pratiquement rien des rouages de la société victorienne – sa formation identitaire est donc encore toute à faire. Des ratés de la socialisation aux processus qui construisent l'identité, en passant par le caractère liminaire assumé du personnage principal, le présent chapitre souhaite révéler comment le roman fait cohabiter les influences, humaines ou non, chez lui, sujet

---

<sup>1</sup> Toutes les références au roman dans ce chapitre renvoient à l'édition de 1992 parue chez Gallimard, traduite par Jean Gattégno, et se feront dans le corps du texte, entre parenthèses à la suite des citations, avec le sigle « PDG » suivi de la page.

<sup>2</sup> « *If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old!* » dans le texte original en anglais. Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1908 [1890], p. 39. Toutes les références au roman dans la langue originale se feront à partir de cette édition en notes de bas de pas.

parfaitement malléable et canevas (presque) vierge. Il s'agit aussi de montrer comment la dimension queer advient dans la re-signification, le réinvestissement des apprentissages chez Dorian en performances destinées, parfois, à correspondre à l'idéal victorien hétéronormatif, et, d'autres fois, à s'en dissocier complètement pour évoluer dans un cadre fluide et non fixé.

### 3.1. L'être et le « devenir »

Dans le sillage de son célèbre auteur, Dorian Gray est reconnu à travers l'histoire littéraire comme l'archétype et le parangon de la figure du dandy décadent, réputé pour incarner « le culte de l'artificiel, du raffinement, d'une beauté parfaitement inutile<sup>3</sup> » même, selon certains ouvrages. Il est en effet majoritairement préoccupé de son apparence physique – c'est après tout la thématique centrale du roman – et s'applique à *paraître* de son mieux :

[N]ombreux étaient ceux qui voyaient ou croyaient voir en Dorian Gray la réalisation effective d'un modèle [...] qui conjugât un peu de la culture véritable de l'humaniste et toute la grâce, toute la distinction, toute la perfection de maintien d'un citoyen du monde. Il appartenait à leurs yeux à la cohorte de ceux que Dante décrit comme ayant cherché à « se rendre eux-mêmes parfaits pour le culte qu'ils rendent à la beauté ». [...] [P]our lui la Vie était le premier et le plus grand des arts, [...] [et] la mode, qui confère à ce qui est en réalité une fantaisie une valeur provisoirement universelle, et le dandysme qui, à sa façon, tente d'affirmer la modernité absolue de la beauté, le fascinaient<sup>4</sup>. (PDG, 240)

Dorian considère en effet sa vie comme une véritable œuvre d'art (puisque les rôles sont inversés entre le portrait et lui), et seule sa personne importe; l'esthétisme est d'autant plus indispensable à sa félicité qu'il supplante à maintes reprises l'éthique et la considération d'autrui<sup>5</sup>. Le caractère fantastique du roman entourant le portrait est d'ailleurs un aspect important, car bien que la société aristocratique voie progressivement la nature « vil[e] et dépravé[e]<sup>6</sup> » (PDG, 268) de Dorian au fur

---

<sup>3</sup> Karin Becker, *Le dandysme littéraire en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Orléans, Paradigme, 2010, p. 166.

<sup>4</sup> « *Indeed, there were many, especially among the very young men, who saw, or fancied that they saw, in Dorian Gray the true realisation of a type [...] that was to combine something of the real culture of the scholar with all the grace and distinction and perfect manners of a citizen of the world. To them he seemed to be of the company of those whom Dante describes as having sought to "make themselves perfect by the worship of beauty." [...] [T]o him Life itself was the first, the greatest, of the arts [...], [and] Fashion, by which what is really fantastic becomes for a moment universal, and Dandyism, which, in its own way, is an attempt to assert the absolute modernity of beauty, had, of course, their fascination on him.* » O. Wilde, *op. cit.*, p. 168.

<sup>5</sup> Voir § 3.5.1.

<sup>6</sup> La nature de Dorian est décrite comme « *vile and degraded* », dans O. Wilde, *op. cit.*, p. 193.

et à mesure qu'il avance en âge, son corps, lui, ne raconte pas la même histoire. La narration insinue à cet égard que le dandy conforte son image de « créateur de sa propre apparence, [d]'artiste de sa propre beauté<sup>7</sup> » dans une attitude égocentrique et stéréotypée : « [i]l devint de plus en plus amoureux de sa beauté<sup>8</sup> » (PDG, 239). On ne peut nier que le dandysme est un mode de vie correspondant à la trajectoire narrative de Dorian tandis qu'il demeure jeune et beau, au point même où il aspire à créer un mouvement de nouvel hédonisme basé sur « [l]e culte des sens » (PDG, 241) et la recherche de plaisirs pour parer au « puritanisme rude et sans attrait<sup>9</sup> » (PDG, 242) de l'Angleterre fin-de-siècle. Cependant, même si Dorian incarne certains traits caractéristiques dandyques tels que « l'individualisme intense, l'immoralité, l'anarchie, le mystère<sup>10</sup> » aux yeux de la société (notamment en restant célibataire, en entraînant ses amis dans le vice), il ne saurait faire exception à la règle en ce qui a trait à la performance identitaire, envisagée en termes de dandysme décadent. Cette posture n'est pas seulement la manifestation du « souci de l'apparence, mais [est liée] à une manière de vivre qui constitue ce que Foucault nomme une "esthétique de l'existence"<sup>11</sup> » Ainsi, « [l]e problème qui se pose alors est bien celui de "l'élaboration d'une nouvelle morale"<sup>12</sup> » au sein du récit et de nouveaux paramètres identitaires dans lesquels évoluer, comme nous le verrons plus loin. Le *paraître* cache en effet chez Dorian un *être* décalé, mal adapté qui s'enracine dans une série d'abandons et de ratés de la socialisation au cours de sa trajectoire identitaire, marginale et queer.

### 3.1.1. Des carences filiales, ou les ratés de la socialisation primaire

Le roman de Wilde raconte un début de vie plutôt solitaire pour son protagoniste, Dorian Gray, ce qui n'est pas sans rappeler celle de Paul-Eric évoquée dans le chapitre précédent. En effet,

---

<sup>7</sup> Claudine Sagaert, « Beauté et laideur dans *Le Portrait de Dorian Gray* », *Forma. Revista d'humanitats*, vol. 6, décembre 2012, p. 86.

<sup>8</sup> « *He grew more and more enamoured of his own beauty* », O. Wilde, *op. cit.*, p. 166.

<sup>9</sup> « *The worship of the senses* » et « *that harsh, uncomely puritanism* », *ibid.*, p. 169.

<sup>10</sup> Nathalie Prince, « Célibataire », dans Alain Montandon (dir.), *Dictionnaire du dandysme*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 87.

<sup>11</sup> Une esthétique de l'existence est « l'idée selon laquelle la principale œuvre d'art dont il faut se soucier, la zone majeure où l'on doit appliquer des valeurs esthétiques, c'est soi-même, sa propre vie, son existence. » Michel Foucault, « À propos de la généalogie de l'éthique : aperçu du travail en cours », n° 326, *Dits et écrits*, t. II : 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001 [1994], p. 402.

<sup>12</sup> Alexandre Bies, « Oscar Wilde : le dandysme ou la poétique de soi », dans Edyta Kociubińska (dir.), *Le dandysme, de l'histoire au mythe*, Berlin, Peter Lang, 2019, p. 149.

« ce fils de l'Amour et de la Mort » (PDG, 103) est né de la mésalliance entre une aristocrate anglaise et un « officier subalterne [du] régiment d'infanterie<sup>13</sup> » (PDG, 98). Le grand-père maternel, Lord Kelso, désapprouve fortement cette union, et fait tuer son gendre dans une altercation arrangée très peu de temps après le mariage. La mort du mari précipite ainsi celle de sa femme, qui succombe après avoir mis au monde un « enfant né dans la douleur<sup>14</sup>. » (PDG, 101) Dès son entrée dans la vie, Dorian est de ce fait laissé à la merci « d'un vieil homme incapable d'amour » (*ibid.*) qui, à cause de « son étrange ressemblance avec sa mère [...] [l']avait toujours détesté et voulu tenir à distance<sup>15</sup>. » (PDG, 228) Ces menus détails constituent l'intégralité de l'histoire généalogique dévoilée dans le roman et laissent entendre la non-agrégation de Dorian au niveau de la filiation, mais également de la socialisation. Il nous semble que ces carences soient le fruit, d'une part, de la mésalliance suivie de la double mort, avant l'heure, de ses parents et, d'autre part, du manque d'affection de son grand-père qui le contraint à une « enfance solitaire<sup>16</sup> » (PDG, 229) et qui l'oblige à suivre une éducation recluse dans sa demeure. Causalement, ces deux déficits de la prime enfance positionnent d'emblée Dorian comme un mal initié<sup>17</sup>, annonçant ainsi son éternelle juvénilité au sens figuré et initiatique, car il est en effet la victime d'une mauvaise initiation du point de vue du « processus de socialisation [...] en termes d'apprentissage des différences de sexe et d'état<sup>18</sup> »; mais aussi au sens littéral, puisqu'il gardera le même état physique tout au long du roman. Si l'adolescence, moment où l'on rencontre le protagoniste, est effectivement une « étape de marge existentielle où l'identité sexuée en devenir se fabrique dans le détour par l'altérité<sup>19</sup> », Dorian, lui, habite l'entre-deux en ce qu'il ne revient pas de cette altérité octroyée par le portrait vieillissant et s'enlaidissant à sa place. En étant figé précisément à l'étape charnière des expérimentations qui devraient lui permettre une reconnaissance éventuelle de soi, il cherche incessamment à faire sens de son identité démultipliée par le portrait. Nous pensons notamment à la scène où il examine justement les portraits de ses ancêtres, exposés dans la maison

---

<sup>13</sup> Littéralement « *this son of Love and Death* » et, à propos de son père : « *a mere nobody [...] a subaltern in a foot regiment* », dans O. Wilde, *op. cit.*, p. 52 et 47.

<sup>14</sup> « *Months of voiceless agony, and then a child born in pain* », *ibid.*, p. 50-51.

<sup>15</sup> Lord Kelso est décrit comme « *an old and loveless man* » et « *he had always hated and desired to keep [Dorian] at a distance* », *ibid.*, p. 51 et 158.

<sup>16</sup> Mot pour mot « *his lonely childhood* », *ibid.*, p. 159.

<sup>17</sup> Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, vol. 145, n° 3, 2009, p. 29.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 27. Cet apprentissage se fait normalement par le détour vers l'autre (féminin, animal, invisible, mort, sauvage, etc.)

<sup>19</sup> M. Scarpa, « Littérature, anthropologie, ethnocritique », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 16, 2017, p. 6. C'est l'auteure qui souligne.

héritée de son aïeul. À défaut de pouvoir s'identifier à une figure parentale vivante, il souhaite comprendre – en vain – la corruption de son âme par une forme de reconnaissance généalogique chez les morts :

Était-ce la vie du jeune Herbert qu'il lui arrivait de mener? Un germe étrange et empoisonné était-il passé de corps en corps pour finalement atteindre le sien? [...] Sir Anthony Sherard [...] Qu'avait-il hérité de cet homme? [L]ui avait-il légué quelque péché, quelque infamie? ses actions étaient-elles tout simplement les rêves que le mort n'avait pas osé réaliser<sup>20</sup>? (PDG, 259)

Ayant conscience de son anormalité du point de vue identitaire et moral, attribuable à son goût prononcé pour le « mal » et les vices selon les standards victoriens, Dorian veut comprendre la complexité de son *être* dans les images devant lui; il espère y déceler le même reflet de décadence, tel que le miroite son propre portrait, dans ceux des autres. En temps normal, « comme maintien du capital par la circulation entre les générations, le legs marque la continuité et la permanence de la possession, alors qu'ici, [il opère] comme ramification<sup>21</sup> » de traits épars et de spéculations fondées sur l'espoir d'une reconnaissance, instaurant un désordre identitaire. Cette recherche de liens (ici par la transmission héréditaire, l'héritage, le legs) pour combler les déficits sur le plan de la filiation montre que le texte construit déjà la liminarité de Dorian dans sa difficile reconnaissance envers les portraits des membres de sa famille ancestrale. Une seule exception s'impose, soit le portrait de sa mère, Margaret Devereux, dans lequel il semble se reconnaître plus tangiblement. En ce qui a trait à la notion d'héritage, comme le suggère l'anthropologue Yvonne Verdier,

[I]e destin est de sang, il s'hérite : c'est une trace, une marque qui est dans la famille et qui, comme la coutume, se transmet. C'est [...] une faute vis-à-vis de l'amour qui par un enchaînement fatal revient. Ceux qui sont porteurs d'un destin répètent l'erreur, revivent la faute [d'un] ascendant parfois très lointain [...]<sup>22</sup>.

Suivant cette vision du monde, structurant notamment la société traditionnelle anglaise du XIX<sup>e</sup> siècle (Verdier étudie en effet l'œuvre de Thomas Hardy), le goût marqué pour le vice de Dorian serait-il un héritage de la faute de sa mère (« [u]ne femme belle risquant tout pour une folle

---

<sup>20</sup> « *Was it young Herbert's life that he sometimes led? Had some strange poisonous germ crept from body to body till it had reached his own? [...] Sir Anthony Sherard [...] What had this man's legacy been? Had [he] bequeathed him some inheritance of sin and shame? Were his own actions merely the dreams that the dead man had not dared to realise?* » O. Wilde, *op. cit.*, p. 185.

<sup>21</sup> Jean Delabroy, « Platon chez les dandies : Sur "Le portrait de Dorian Gray" d'Oscar Wilde », *Littérature*, n° 25, p. 48.

<sup>22</sup> Yvonne Verdier, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, 1995, p. 154.

passion<sup>23</sup> » [PDG, 101]) et, dans la logique où « le destin prend toujours le “visage de la famille”<sup>24</sup> », une conséquence des fautes morales de ses ancêtres examinés avec attention? On peut également supposer que son obsession pour la jeunesse et la beauté physique vienne du portrait de sa mère, car c’est le seul aspect auquel il s’identifie dans l’image maternelle : « [i]l tenait d’elle sa beauté, et sa passion pour la beauté d’autrui<sup>25</sup> » (PDG, 260); laissant sous-entendre que le *paraître* devait en effet primer sur l’essence chez ce jeune dandy qui est en manque de liens auxquels se raccrocher. Cette forme de reconnaissance constitue un désordre symbolique important, car l’unique forme d’identification de Dorian se concrétise à partir de l’image des morts. À cet effet, la construction de sa trajectoire narrative s’inspire d’une tendance médicale et littéraire héritée du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle qui consiste à expliquer les déviances par la notion d’hérédité morbide<sup>26</sup>, et plus précisément la « “constitution neuropathique” [...] qui suppose que toute la pathologie mentale puisse être ramenée à une seule et même altération héréditaire du système nerveux<sup>27</sup> ». Ainsi Dorian tend lui-même à se convaincre que c’est par la transmission et l’accentuation de troubles caractériels familiaux qu’il est prédisposé au vice. La mention des portrait ancestraux n’est pas fortuite, car ils suggèrent un retour de la faute des morts, ceux-là mêmes ayant tous en commun un péché précis : la luxure. Mentionnons notamment Sir Anthony Sherard, dont Dorian nous dit qu’il était « l’amant de Jeanne de Naples »; Lady Elizabeth Devereux, fréquentant plusieurs amants; ainsi que Lord Beckenham ayant « dirigé les orgies de Carlton House<sup>28</sup> » (PDG, 259-260). Le diagnostic d’hérédité morbide est d’ailleurs l’un des concepts fondateurs de la théorie sur la dégénérescence de Nordau<sup>29</sup>, et la façon dont Wilde construit la déviance morale du protagoniste s’inscrit dans l’idée d’une réactivation de la faute sexuelle héréditaire. Certains critiques accusent Dorian de dégénérescence de ce point de vue :

Au lieu de reconnaître et d’éradiquer sa corruption et sa monstruosité, Dorian la cherche partout où il va, incarnant sous sa forme parfaite et jeune toute une histoire de dégénérescence, comprenant des meurtriers, des fornicateurs, des sodomites,

---

<sup>23</sup> « *A beautiful woman risking everything for a mad passion* », dans O. Wilde, *op. cit.*, p. 50.

<sup>24</sup> Y. Verdier, *op. cit.*, p. 154.

<sup>25</sup> « *He had got from her his beauty, and his passion for the beauty of others.* » O. Wilde, *op. cit.*, p. 186.

<sup>26</sup> L’on pense notamment à la série des *Rougon-Macquart* de Zola, où les tares se transmettent de génération en génération, comme c’est le cas pour l’alcoolisme de Gervaise dans *L’Assommoir* (1877), hérité de son père et de sa mère.

<sup>27</sup> Pascale Gleize, « L’hérédité hors du champ scientifique », *Ethnologie française*, vol. 24, n° 1, p. 13.

<sup>28</sup> À propos de Sir Anthony Sherard : « *the lover of Giovanna of Naples* » et à propos de Lord Beckenham : « *He had led the orgies at Carlton House* », dans O. Wilde, *op. cit.*, p. 185-186.

<sup>29</sup> Pour un portrait précis de l’individu dégénéré, voir § 1.1.1. et § 1.2.1.



des voleurs et autres débauchés. Dorian engendre une appréciation esthétique pour les représentations de dégénérés, se promenant dans la galerie et infectant l'art et l'histoire avec sa vision perverse. Il commence une nouvelle génération d'une longue lignée de déviance, tel le fruit empoisonné d'un arbre interdit<sup>30</sup>.

On lui reproche en somme d'être contaminé et de vouloir contaminer à son tour, alors même que la narration laisse croire que Dorian se laisse influencer par « ceux dont le Vice, le Sang et l'Ennui avaient fait des monstres ou des fous<sup>31</sup> » (PDG, 262). Nordau envisage les œuvres telles que *Le Portrait de Dorian Gray* comme une grande métaphore de la dégénérescence, soit du dépérissement moral et physique inhérent à un individu, qui adviendrait dans ce cas-ci par le portrait. Or Dorian est tout à fait lucide dans sa quête de filiation (il cherche davantage à excuser ses actions douteuses), et il estime que seule sa volonté d'action a le pouvoir de changer le cours des événements : « Il avait une conscience aiguë de la stérilité de toute spéculation intellectuelle séparée de l'action et de l'expérience<sup>32</sup>. » (PDG, 246) Ainsi, au lieu d'être le bassin de « perversion et aberrations, [d']angoisses et impulsions<sup>33</sup> » d'un dégénéré, le texte est, selon nous, un espace où se jouent les incertitudes identitaires de Dorian, ancrées dans les ratés de la filiation, qui ne sont pas nécessairement de l'ordre de la dégénérescence. Pour le protagoniste, cet espace d'incertitudes est en somme une initiation à la famille (des morts) par l'altérité et l'invisible, participant de ce fait à la déficience de sa socialisation primaire, ce processus servant à faire « l'appréhension du monde social, en tant que réalité signifiante<sup>34</sup> ». Puisque l'image de sa mère est aussi son seul repère parental (au sens large et sans considération de genre), Dorian n'a pas nécessairement connaissance de la « nuance » identitaire inculquée lors de l'enfance qui consiste à « faire » les filles et les garçons. Le grand-père absent ne lui ayant vraisemblablement pas appris les codes de la virilité comme la tradition socioculturelle l'exige alors, Dorian grandit sans les normes de genre

---

<sup>30</sup> « *Instead of identifying and eradicating his corruption and monstrosity, Dorian seeks it out wherever he goes, embodying in his perfect, youthful form an entire history of degeneracy, including murderers, fornicators, sodomites, thieves, and other debauchees. Dorian generates an aesthetic appreciation for depictions of degenerates, strolling through the gallery and infecting art and history with his perverted vision. He becomes a new generation of a long line of deviance, a poisonous fruit from a forbidden tree* » (nous traduisons). James Dickson, « (De)Generation : *The Picture of Dorian Gray, Female Trouble, and the Beautiful Monstrosity* », *post-scriptum*, n° 29, décembre 2020, en ligne : <https://post-scriptum.org/29-08-degeneration-the-picture-of-dorian-gray-female-trouble-and-the-beautiful-monstrosity/>.

<sup>31</sup> « [...] *those whom Vice and Blood and Weariness had made monstrous or mad* », dans O. Wilde, *op. cit.*, p. 188.

<sup>32</sup> « *He felt keenly conscious of how barren all intellectual speculation is when separated from action and experiment* », *ibid.*, p. 173.

<sup>33</sup> Max Nordau, « Décadents et Esthètes », *Dégénérescence*, t. 2, Paris, Félix Alcan, 1894, p. 104.

<sup>34</sup> Abdelhak Qribi, « Socialisation et identité. L'apport de Berger et Luckmann à travers "la construction sociale de la réalité" », *Bulletin de psychologie*, tome 63 (2), n° 506, mars-avril 2010, p. 135.

socialement admises et conserve une naïveté juvénile, où son seul repère de « normalité » est ancré dans sa ressemblance aux traits délicats et féminins de sa mère. Or ses perceptions seront sujettes à changement, car, dans l’optique de la socialisation (qui n’est d’ailleurs « jamais totale ni terminée<sup>35</sup> »), l’adolescence et l’entrée dans l’âge adulte sont les moments propices aux « réaménagements identitaires<sup>36</sup> ». Deux figures importantes, Basil et Lord Henry, interviendront ainsi dans le processus de socialisation secondaire de Dorian et exerceront une influence sur sa constitution identitaire.

### 3.2. L’objectification picturale : une dés(-)identification

Le premier personnage à « construire » le sujet de Dorian est le peintre Basil Hallward dans l’incipit du roman, car il pose les bases de son *paraître*, qui sera par la suite substitué à son *être* au regard des autres. Si l’auteur choisit de ne pas introduire directement Dorian au premier chapitre, l’on peut supposer que le but soit précisément de façonner l’image et, peut-être, l’identité de ce dernier par le regard des autres personnages. Dorian est tour à tour décrit comme « un jeune homme d’une beauté extraordinaire » (PDG, 52), un « jeune Adonis que l’on croirait fait d’ivoire et de feuilles de roses » et est comparé à « Narcisse<sup>37</sup> » (PDG, 53), accentuant le caractère frappant de son physique d’esthète. En outre, pour l’artiste au regard aigu et prédisposé à la recherche de beauté, l’adolescent est un éphèbe aux boucles blondes, stéréotypé et mythifié selon un idéal antique. Basil participe à la construction identitaire de Dorian en immortalisant son image en portrait (c’est après tout l’élément magique central au roman) et parce qu’il est son premier contact de socialisation secondaire. Concrètement, ce processus consiste en « l’intériorisation de “sous-mondes” institutionnels ou basés sur des institutions<sup>38</sup> » ou, autrement dit, à l’agrégation individuelle à de nouvelles communautés en-dehors du modèle familial. Cette idéalisation de son image par le peintre le conforte d’abord dans son identification intériorisée par le contexte de socialisation primaire, car il valide sa beauté et sa jeunesse (validation qui vient généralement des parents dans ce processus). Nulle surprise alors que le protagoniste soit immédiatement envisagé

---

<sup>35</sup> Peter Berger et Thomas Luckmann, *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin, 1986 [1966], p. 188.

<sup>36</sup> A. Qribi, *loc. cit.*, p. 136.

<sup>37</sup> Sur Dorian : « *a young man of extraordinary personal beauty* », « *this young Adonis, who looks as if he was mad out of ivory and rose-leaves* » et « *he is a Narcissus* », dans O. Wilde, *op. cit.*, p. 8-9.

<sup>38</sup> P. Berger et T. Luckmann, *op. cit.*, p. 189.

comme une figure dandyesque égocentrique et vaniteuse, en extase devant sa propre image. Dorian accepte d'ailleurs sans plus de question le portrait comme faisant partie intégrante de son identité : « L'apprecier? J'en suis amoureux, Basil. C'est une part de moi-même<sup>39</sup>. » (PDG, 89) Or le confort des premières idéations ne tarde pas à céder la place à la dissonance entre sa perception et la réalité : sa beauté et sa jeunesse ne sont qu'éphémères, tandis qu'elles seront éternelles sur le portrait. Comme la seule vérité qu'il connaît ne peut transcender le temps, Dorian pense même se suicider quand il verra les premiers signes de vieillesse altérer sa beauté (PDG, 87), démontrant qu'à ses yeux, il y a une « absence de continuité et de cohérence dans la construction [de son] monde intériorisé<sup>40</sup> ». Ce premier désordre identitaire (antérieur à la contemplation des portraits familiaux) est accompagné d'un second, survenant pendant cette même scène de dévoilement du portrait. Avant de commencer à peindre, Basil met en garde Dorian contre les paroles de Lord Henry, étant mécontent que son celui-ci reste pour assister à la séance de pose – et en profite pour corrompre l'esprit du jeune homme. Voyant bien que ce dernier est hypnotisé par lui, il considère que Dorian perd son innocence. Pour faire voir sa contrariété, le peintre exprime sa conviction d'avoir saisi l'essence du modèle sur la toile, affirmant qu'il s'agit du « vrai » Dorian alors que l'« autre » a déjà disparu :

Le peintre se mordit la lèvre et se dirigea, sa tasse à la main, vers le portrait. « Je resterai en compagnie du Dorian réel, fit-il tristement.

– Est-ce bien le Dorian réel? s'écria l'original du portrait en s'avançant vers lui. Suis-je vraiment ainsi?

– Oui, tu es exactement ainsi.

– C'est merveilleux, Basil!

– Du moins es-tu ainsi en apparence. Mais elle ne changera jamais, soupira Hallward. C'est déjà quelque chose<sup>41</sup>. (PDG, 91)

Cette réponse de Basil met l'accent sur le fait que Dorian est un être en mouvance et a déjà changé au contact de Lord Henry, tandis que le portrait représente l'apogée de ce qui est plus « pur » et plus beau en lui, paroxysme qu'il ne pourra plus jamais atteindre. En rejetant l'identité propre de

---

<sup>39</sup> « *Appreciate it? I am in love with it, Basil. It is part of myself.* » O. Wilde, *op. cit.*, p. 41.

<sup>40</sup> A. Qribi, *loc. cit.*, p. 136.

<sup>41</sup> « *The painter bit his lip and walked over, cup in hand, to the picture. "I shall stay with the real Dorian," he said, sadly. // "Is it the real Dorian?" cried the original of the portrait, strolling across to him. "Am I really like that?" // "Yes you are just like that." // "How wonderful, Basil!" // "At least you are like it in appearance. But it will never alter," sighted Hallward. "That is something."* » O. Wilde, *op. cit.*, p. 43.

Dorian comme une identité passée, Basil, qui se posait d'une certaine manière en figure parentale de validation, brise littéralement le monde intériorisé de Dorian. Ce raté de la socialisation secondaire engendre « l'«anormalité» [comme] possibilité biographique<sup>42</sup> » chez le jeune dandy qui, en choc identitaire devant cette contradiction, subit un premier effet, soit la « «désidentification» subjective par rapport à la place occupée dans l'ordre social<sup>43</sup>. » Cette scène de fausse reconnaissance du Dorian « réel » (PDG, 91) à l'égard du portrait, ainsi que le débat entre Basil et Lord Henry pour savoir qui posséderait l'œuvre d'art (PDG, 86), sèment un sentiment d'objectification inconscient dans l'esprit du protagoniste, qui se voit marginalisé et ne sait plus où trouver sa place dans le nouvel ordre social présenté à lui. Paradoxalement, l'énoncé de Basil a une forte puissance perlocutoire<sup>44</sup> engendrant un effet domino : en affirmant que l'identité de Dorian n'est plus à son meilleur, ce dernier assimile cette croyance et subit un changement important, c'est-à-dire qu'il acquiert un pouvoir de démultiplication, une capacité à s'incarner sur deux plans simultanés (bien qu'il ne le sache pas encore). Dans la pensée queer, le concept de « dés-identification<sup>45</sup> » est d'ailleurs repris comme stratégie de résistance aux formes de catégorisation. À cause du portrait, c'est précisément ce qui advient avec Dorian ne pouvant plus être défini par un seul statut ou état – caractère d'autant plus liminaire : il connaît à cet égard un déplacement dans le régime des multitudes.

C'est également par l'énonciation de Basil que le portrait, en reproduction de Dorian, vient aussi, selon Mary Wilson, se poser en substitution aux formes de reconnaissance sociale traditionnelles :

Le discours de Basil suggère que sa peinture saisit et représente pleinement Dorian, qu'il n'y a rien, aucun aspect du caractère de Dorian au-delà de sa capacité à le reproduire esthétiquement. En créant Dorian comme objet esthétique, Basil assume un rôle paternel envers le jeune homme, il découvre un moyen de « recréer la vie » d'une manière qui lui était inaccessible avant sa fascination pour Dorian. Ainsi, l'Art (spécifiquement l'idéal artistique de Basil dont il croit qu'il exprime pleinement, est identique et correspond à son sujet) est un mode de reproduction qui remplace et est privilégié par rapport au mariage hétérosexuel, à la procréation

---

<sup>42</sup> P. Berger et T. Luckmann, *op. cit.*, p. 229.

<sup>43</sup> A. Qribi, *loc. cit.*, p. 137.

<sup>44</sup> La puissance perlocutoire réside dans l'effet psychologique produit chez le destinataire de l'énonciation après coup, indépendamment des intentions signifiantes du destinataire.

<sup>45</sup> Paul B. Preciado emprunte ce concept à Teresa de Lauretis dans « Multitudes queer. Notes pour une politique des «anormaux» », *Multitudes*, vol. 2, n° 12, 2003, p. 21.

et à l'éducation, à la fois par les personnages de Dorian et, au niveau narratif, par le texte lui-même<sup>46</sup>.

Ainsi mis sur un pied d'égalité avec Dorian (et même plus haut que lui), le portrait en tant que reproduction esthétique et substitution le détourne de son objectif premier, normalement appris par le biais de la socialisation secondaire, soit son rôle en tant que sujet de la communauté victorienne. Du point de vue médical et historique, la reproduction esthétique au détriment de la reproduction sexuelle s'ancre dans le discours sur la dégénérescence, car « [elle] ne s'accomplit pas dans une trame chronologique linéaire, tant au niveau macro de l'évolution qu'au niveau des jalons individuels de la puberté, de l'adolescence, du mariage et de la maternité<sup>47</sup>. » C'est donc en partie dans le discours objectifiant de Basil, revendiquant l'authenticité du portrait, que Dorian se construit différemment par rapport aux jeunes hommes en âge de socialiser. Le dédoublement pictural, la démultiplication identitaire et les dichotomies lui permettent désormais de mener une existence à multiples performances. C'est aussi ce moment de fausse « reconnaissance métonymique<sup>48</sup> » qui lui confère son sentiment d'invincibilité, car, en figeant son image sur toile, Basil lui donne un outil inespéré pour explorer de nouvelles possibilités d'être.

### 3.3. La formation identitaire

Berger et Luckmann affirment dans *La construction sociale de l'identité* que « des réalités alternatives surgissent en tant qu'options subjectives<sup>49</sup> » quand un individu se voit confronté à un choix identitaire au contact de la socialisation secondaire, et que deux issues possibles adviennent

---

<sup>46</sup> « Basil's speech suggests that his painting fully captures and represents Dorian, that there is no ineffable surplus, no aspect of Dorian's character beyond Basil's ability to aesthetically reproduce it. In creating Dorian as an aesthetic object, Basil takes on a paternal role toward the younger man, discovering a way to "recreate life" in a way that was unavailable to him before his fascination with Dorian. Art, then (specifically, Basil's ideal type of art, which fully expresses, is identical to and commensurate with its subject) is a mode of reproduction which replaces and is privileged over heterosexual marriage, childbearing and -rearing, both by Dorian's characters and, at the narrative level, by the text itself » (nous traduisons). Mary Timothy Wilson, « *Superbly Sterile* » : *Queer Reproduction in Victorian Literature and Culture*, dissertation doctorale, Baton Rouge, Université de l'État de Louisiane, 2015, p. 121.

<sup>47</sup> « [It does] not proceed in a linear chronological line, both at the macro level of evolution and at the micro level of the individual milestones of puberty, adolescence, marriage and childbearing » (nous traduisons). *Ibid.*, p. 109.

<sup>48</sup> Nous empruntons l'idée de « reconnaissance métonymique » à Lee Edelman qui s'intéresse à Dorian Gray pour « la manière dont l'identité finit par être un trope de la représentation – spécifiquement un trope de correspondance métaphorique qui affirme sa domination sur la contingence métonymique à laquelle elle s'accroche et qu'elle ranime en y injectant du sens. » Dans « Homographèse : identité corporelle et différence sexuelle », trad. de Pierre Zoberman, *Itinéraires*, n° 1, 2009 [1994], p. 11.

<sup>49</sup> P. Berger et T. Luckmann, *op. cit.*, p. 233.

dans le cas précis où cette dernière rate. Il s'est opéré, comme nous l'avons mentionné, une désidentification chez le protagoniste par les mots de Basil, une perte de repères nous donnant l'impression que Dorian tombe dans un état d'errance identitaire, mais que nous lisons comme une multitude. Or l'existence du portrait comme nouvelle part intégrante et active du personnage permet aussi à la seconde option de se concrétiser, soit « l'intériorisation des nouvelles réalités, mais sans véritable identification, donnant lieu à des manipulations délibérées et intentionnelles<sup>50</sup>. » L'intégration de ces nouvelles réalités implique forcément l'idée d'apprentissage(s), et, dans *Le Portrait de Dorian Gray*, celles-ci sont le fruit des discours controversés du second personnage influent sur la constitution identitaire de Dorian : Lord Henry Wotton, un aristocrate anglais et ami de Basil, son principal modèle tout au long du roman. Nous verrons que, en essayant d'assimiler ses enseignements, mais en interprétant mal leur sens, Dorian passe progressivement dans le régime de la monstruosité, ouvrant de ce fait la voie aux dites « manipulations délibérées et intentionnelles » d'autrui.

### 3.3.1. Discours et contre-normativité : l'influence de Lord Henry

Dans le cadre de sa première interaction avec Lord Henry, Dorian se voit déjà incité à exister en dehors du cadre établi : « Dès l'instant où j'ai fait votre connaissance, j'ai vu que vous étiez totalement inconscient de ce que vous êtes réellement, de ce que vous pourriez réellement être<sup>51</sup>. » (PDG, 82) En jouant ainsi sur la répétition phrastique en miroir, Lord Henry met en lumière le potentiel identitaire du jeune homme sans toutefois le désigner par des termes précis. Il l'étourdit d'aphorismes et de raisonnements qui forment peu à peu sa nouvelle réalité; et progressivement ces mots « permettent à Dorian de comprendre son état antérieur comme état d'enfance "informe"<sup>52</sup> » au regard de l'expérience et de la connaissance du monde, le poussant à vouloir s'en dissocier. Comme Butler en fait la démonstration dans *Le pouvoir des mots*, « [r]ecevoir un nom [to be called a name] est l'une des conditions de la constitution d'un sujet dans le langage<sup>53</sup> », autrement dit le langage a un pouvoir intrinsèque qui nous permet d'exister, mais il a aussi celui

---

<sup>50</sup> A. Qribi, *loc. cit.*, p. 137.

<sup>51</sup> « *The moment I met you I saw that you were quite unconscious of what you really are, of what you really might be.* » O. Wilde, *op. cit.*, p. 35.

<sup>52</sup> L. Edelman, *loc. cit.*, p. 13.

<sup>53</sup> Judith Butler, *Le pouvoir des mots : politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2017 [1997], p. 22.

de nous blesser, comme nous l'avons vu avec Basil qui déclenche un désordre identitaire chez Dorian. Le héros wildien ne saurait fuir la force des mots lorsqu'ils sont dirigés vers lui : « Les mots! De simples mots! Comme ils étaient terribles! Quelle clarté en eux, quel éclat, quelle cruauté! Impossible de leur échapper. Et cependant, quelle magie subtile! On aurait dit qu'ils étaient capables de donner une forme plastique à des choses informes [...]»<sup>54</sup> » (PDG, 77), s'exclame Dorian en entendant les pensées de Lord Henry lors de ce premier entretien. La « magie subtile » (*ibid.*) des mots réside justement dans la performativité langagière. Or comment Dorian peut-il se constituer en tant que sujet cohérent si Lord Henry remet en question « les effets des noms naturalisés et la performativité réitérative<sup>55</sup> » du langage<sup>56</sup>, en s'appliquant toujours à ne pas donner de nominations précises à son jeune ami dans ses discours qui se veulent pourtant une influence directe sur l'être de ce dernier? C'est notamment par le biais de ces discours libérateurs que Dorian construit son caractère queer, en-dehors des normes sociales et genrées. Selon Lord Henry, « [d]éfinir, c'est limiter<sup>57</sup> » (PDG, 337), et il maintient fermement cette idéologie prônant que le langage n'a pas la capacité de définir adéquatement l'essence des choses au fil du récit : « [c]'est une vérité triste à dire : nous ne savons plus donner aux choses de jolis noms. Les noms comptent plus que tout. Avec les actions, je n'ai jamais aucune querelle, je l'ai avec les mots<sup>58</sup>. » (PDG, 334) Le paradoxe de cette pensée est que, même dans la négation du langage, c'est par la répétition et la prétérition<sup>59</sup> que les énoncés illocutoires deviennent investis d'une efficacité rituelle et symbolique<sup>60</sup>, qu'ils acquièrent le pouvoir performatif d'agir sur la formation identitaire du protagoniste. En outre, « il ne faut pas croire que l'influence fasse sortir [Dorian] hors de lui, mais

---

<sup>54</sup> Dans le texte original en anglais : « *Words! Mere words! How terrible they were! How clear, and vivid, and cruel! One could not escape from them. And yet what a subtle magic there was in them! They seemed to be able to give a plastic form to formless things [...].* » O. Wilde, *op. cit.*, p. 30.

<sup>55</sup> « *[T]he effects of naturalized names and reiterative performativity* » (nous traduisons). Dirk Schulz, *Setting the Record Queer: Rethinking Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray and Virginia Woolf's Mrs. Dalloway*, Bielefeld, Transcript, 2011 p. 57.

<sup>56</sup> Pour ne donner qu'un exemple parmi d'autres, Lord Henry se plaît à remettre en question l'usage des mots et ainsi contredire le sens commun qui leur est donné : « Toujours! Quel mot affreux. Je frémis chaque fois que je l'entends. Les femmes adorent tellement l'employer. Elles gâchent toutes les histoires d'amour en tentant de les faire durer éternellement. C'est d'ailleurs un mot dépourvu de sens. La seule différence entre un caprice et une passion de toute une vie, c'est que le caprice dure un peu plus longtemps. » (PDG, 84)

<sup>57</sup> « *To define is to limit* » selon Lord Henry, dans O. Wilde, *op. cit.*, p. 251.

<sup>58</sup> « *It is a sad truth, but we have lost the faculty of giving lovely names to things. Names are everything. I never quarrel with actions. My one quarrel is with words.* » *Ibid.*, p. 249.

<sup>59</sup> Figure de style rhétorique servant à évoquer indirectement quelque chose que l'on ne veut pas nommer pour attirer l'attention sur elle, mais que l'on nomme de toute façon par le seul fait d'y faire allusion ou d'en parler.

<sup>60</sup> J. Butler, *Le pouvoir des mots*, *op. cit.*, p. 23-24, dans le sillage de John Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1991 [1962].

plutôt qu'elle le retourne pour produire en lui son altérité constitutive<sup>61</sup>. » Celui-ci se construit alors dans le régime de l'altérité du « non-nommé », de la multitude, aussi synonyme de monstruosité au regard de la langue, car il est en-dehors des frontières du dicible. Il y a en quelque sorte une « dimension performative du dire-monstre : l'énoncé romanesque, dépassant le constat des faits, modifie le statut [du personnage] par la puissance du langage<sup>62</sup>. » Ainsi, la trajectoire queer et liminaire de Dorian, son acquisition d'une identité fluide et non-fixée s'inscrivent dans un véritable processus de formation identitaire suivant les paroles et enseignements de Lord Henry, qui se donne désormais le rôle de faire l'éducation du jeune dandy.

### 3.3.2. Un modèle pédagogique-pédérastique

Le roman d'Oscar Wilde met en lumière l'idée fondamentale que la constitution individuelle d'un sujet n'est jamais vraiment indépendante des influences extérieures; bien que l'essence de l'*être* soit quelque chose d'intrinsèque sur lequel l'individu n'a pas de contrôle. La formation identitaire est aussi source de mauvaise interprétation pour le protagoniste, car la construction de son identité, son *être*, est influencée en partie par divers discours, dont ceux de Basil et de Lord Henry. Pour faire un portrait juste de la formation identitaire de Dorian Gray en tant que sujet liminaire et queer, il incombe de se remémorer que la société victorienne s'ancre dans une conception de la sexualité qui valorise « le couple [hétérosexuel] légitime et procréateur<sup>63</sup> » tout en reléguant l'acte sexuel au rang de péché<sup>64</sup>. Dans le *Portrait*, ce système culturel s'entrechoque à un autre : l'idéal hellénique hérité de la Grèce antique, et plus particulièrement le mode d'apprentissage d'ordre pédérastique qui s'y rattache. Les relations interpersonnelles entre Dorian et Lord Henry sont fondées sur ce système qui se présente comme une cosmologie à part du roman, exclusive à eux deux. Dès leur rencontre, ils semblent destinés l'un à l'autre : Dorian est en manque de repères et d'initiation sociale, alors que Lord Henry paraît désespérément chercher un disciple à qui enseigner sa philosophie épicurienne. Aujourd'hui

---

<sup>61</sup> J. Delabroy, *loc. cit.*, p. 50.

<sup>62</sup> René Audet, « Lieux et pragmatique de la monstruosité dans la prose narrative d'Éric Chevillard », *Tangence*, n° 91, automne 2009, p. 20.

<sup>63</sup> M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, vol. 1 : *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 10.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 16-17.



réduite à un « acte contre nature<sup>65</sup> » et presque uniquement admise comme le lieu de rapports homosexuels, la « pédérastie », cette union entre un homme « à l'esprit mûr pouvant transmettre son savoir à l'autre, simple garçon tout juste entré dans l'adolescence<sup>66</sup> », naît à l'Antiquité, époque où les lois concernant l'âge légal et le cadre prescrits pour entretenir des relations est différent, et où l'« opposition entre homosexualité et hétérosexualité n'est pas pertinente<sup>67</sup> ». Cette pratique éducative a une visée initiatique pour le futur citoyen, car elle sert à lui inculquer « un certain nombre de valeurs ainsi qu'un appui dans son entrée dans la vie civique<sup>68</sup> »; et est sensée se terminer quand l'éphèbe atteint l'âge adulte, car les deux partis sont désormais sur un pied d'égalité. Bien qu'il ne soit pas fait mention d'aspect sexuel ou charnel dans la relation entre Dorian et Lord Henry au cours du roman, l'aspect intellectuel et pédagogique de cette dernière – qui n'aboutit pas à son terme (au contraire des autres relations amicales de Dorian) puisque l'élève n'atteint jamais la « maturité » d'un point de vue physique et continue à bénéficier des apprentissages de son maître – a tout du système pédérastique grec. La simple pensée d'homosexualité explique pourquoi, en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la relation d'ordre pédérastique est connotée négativement :

[...] le potentiel philosophique et érotique de cette situation de parole pédagogique-pédérastique moderne ne parvient pas de quelque gisement de puissance « hellénique » resté intact et que l'on pourrait directement exploiter, mais plutôt de l'extrême fascination qu'exerce un tel fantasme au travers (ou en raison) de la limite qui-ne-doit-pas-être-dépassée de la catégorisation chrétienne prohibitive<sup>69</sup>.

Cet écart par rapport à la norme éducationnelle reconduit, dans une certaine mesure, le ratage social entamé dans la jeunesse du personnage principal, en plus de participer à sa liminarisation quant à la norme anglaise par son *potentiel* charnel différant des limites acceptables de la sexualité.

En ayant à l'esprit la particularité de cette relation, dans laquelle nous retrouvons aussi, tel que pour Paul-Eric et Reutler de Fertzen, un caractère pygmalionien, nous envisageons que Dorian entreprend, dès ses premières apparitions au deuxième chapitre, une « formation identitaire » basée

---

<sup>65</sup> Lebouchera, « Sexualité et relations pédérastiques dans l'Antiquité grecque », *Hypoteses*, Carnet « Master civilisations, cultures et sociétés », Brest, Université de Bretagne occidentale, 30 novembre 2018, en ligne : <https://masterccs.hypotheses.org/11496>.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008 [1990], p. 152-153.

sur les apprentissages et les pensées transmises par Lord Henry, son modèle tout au long du roman. En rencontrant celui-ci pour la première fois dans l'atelier de Basil, il est tout de suite attiré par le dandy aux paroles franches et controversées : « [i]l ne pouvait s'empêcher d'éprouver de l'attrance pour cet homme jeune, grand, gracieux, qui se tenait à ses côtés<sup>70</sup>. » (PDG, 80) L'échange entre les deux personnages est immédiatement placé sous le signe de l'enseignement, la découverte et l'expérience, car Lord Henry agit à titre de mentor et partage avec cet adolescent encore « innocent » ses pensées relevant d'un idéal hédoniste<sup>71</sup> – il se donne dès lors l'objectif de combler les lacunes initiatiques de Dorian. Son point de vue détonne en cette ère de rigidité des mœurs « fondée sur la maîtrise des instincts et des passions<sup>72</sup> », et il commence par lui inculquer sa perception du but l'existence :

Le but de la vie, c'est l'épanouissement de soi. Réaliser notre propre nature à la perfection, voilà notre raison de vivre en ce bas monde. Les gens, aujourd'hui, ont peur d'eux-mêmes. Ils ont oublié le plus important des devoirs, celui qu'on a envers soi-même. [...] Cette terreur devant la société qui forme la base de la morale, cette terreur devant Dieu qui est le secret des religions, voilà les deux principes qui nous gouvernent<sup>73</sup>. (PDG, 75)

Ce premier discours l'encourageant à réaliser sa « propre nature » (*ibid.*) influence aussitôt Dorian à suivre une voie singulière selon les recommandations de Lord Henry, car ses paroles se présentent à lui comme une libération de son ignorance passée : « [I]es quelques mots que l'ami de Basil avait prononcés – [...] nés d'un goût délibéré du paradoxe – avaient touché en lui une corde secrète que rien n'avait jusque-là touchée, qu'il sentait vibrer à présent<sup>74</sup>. » (PDG, 77) En lui faisant prendre conscience de la norme identitaire dans laquelle il évolue, Lord Henry acquiert, par cette première dénonciation des institutions régissant la vie sociale, le pouvoir de transmettre une idéologie qui dominera la façon d'être de Dorian, désormais orienté vers la recherche d'authenticité individuelle par le biais de la performance identitaire (entre autres). Cela fait écho à un aspect important soulevé

---

<sup>70</sup> « *He could not help liking the tall, graceful young man who was standing by him.* » O. Wilde, *op. cit.*, p. 33.

<sup>71</sup> L'hédonisme se fonde sur la recherche de plaisirs comme but ultime de l'existence humaine.

<sup>72</sup> Françoise Barret-Ducrocq, « Mesure et démesure dans le code de morale sexuelle victorien », *Cahiers Charles V*, n° 8, 1986, p. 52.

<sup>73</sup> « *The aim of life is self-development. To realise one's nature perfectly – that is what each of us is here for. People are afraid of themselves nowadays. They have forgotten the highest of all duties, the duty that one owes to oneself. [...] The terror of society, which is the basis of morals, the terror of God, which is the secret or religion – these are the two things that govern us.* » O. Wilde, *op. cit.*, p. 28-29.

<sup>74</sup> « *The few words that Basil's friend has said to him – [...] with wilful paradox in them – had touched some secret chord that had never been touched before, but that he felt was now vibrating and throbbing to curious pulses.* » *Ibid.*, p. 30.

par Butler au niveau de la « liberté » de performance, c'est-à-dire que le genre est « une pratique d'improvisation qui se déploie à l'intérieur d'une scène de contrainte. [...] On le "fait" toujours avec ou pour quelqu'un d'autre, même si cet autre n'est qu'imaginaire. [...] [L]es termes qui [le composent] sont, dès le départ, hors de nous, au-delà de nous, dans une socialité<sup>75</sup>. » Donc, même s'il s'affranchit d'un régime de pensée (la norme victorienne), Dorian agit malgré lui en réponse à d'autres critères (ceux de son mentor). Les paroles de Lord Henry sont porteuses d'une performativité qui « produit la "nature" ou [le] sujet même qu'elle semble ne faire que révéler<sup>76</sup> », car, en encourageant le jeune homme à performer son identité en dehors des normes sociales, il instaure une nouvelle « norme » pour son élève, ce pourquoi son influence est cruciale en termes d'identité : « [i]l tenterait de le dominer – en vérité, il avait déjà à demi réussi. Il ferait sien cet esprit merveilleux<sup>77</sup>. » (PDG, 103) Bien que le langage ait une capacité de malléabilité, un pouvoir performatif permettant qu'on le réinvestisse<sup>78</sup>, celui-ci peut toujours rater<sup>79</sup> (au même titre que la performance, ce à quoi nous reviendrons). Lord Henry, en parlant sans cesse de résistance à la norme sociale<sup>80</sup>, agit à titre d'initiateur (ou de corrupteur) parce qu'il « défie les modes de pensée traditionnels [...] grâce à ses épigrammes et ses paradoxes qui tendent vers la construction symbolique et la performativité du sens [*meaning*]<sup>81</sup> ». Cependant, au lieu de chercher à comprendre le sens global des idées derrière les paroles de ce dernier, Dorian commence à incarner à la lettre ses différentes recommandations. Les discours controversés de son mentor l'incitant à ne refuser aucune source de plaisir (dans un cadre hédoniste) deviennent de ce fait un mantra de vie, dont il ne souffre pas les conséquences tant que son portrait existe :

Tout élan que nous nous efforçons d'étouffer pèse sur notre esprit, et nous empoisonne. Que le corps pêche une fois, et c'en est fini de son péché, car l'action est une forme de purification. Il n'en reste rien ensuite, si ce n'est le souvenir d'un plaisir, ou le luxe d'un regret. La seule façon de se débarrasser d'une tentation,

---

<sup>75</sup> J. Butler, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2012, p. 14.

<sup>76</sup> L. Edelman, *loc. cit.*, p. 11.

<sup>77</sup> « *He would seek to dominate him – had already, indeed, half done so. He would make that wonderful spirit his own.* » O. Wilde, *op. cit.*, p. 52.

<sup>78</sup> L'exemple typique est la re-signification du mot « queer », qui était à la base une insulte.

<sup>79</sup> J. Butler, *Le pouvoir des mots*, *op. cit.*

<sup>80</sup> Ses interventions servent essentiellement à encourager Dorian à ne pas se plier aux normes sociales (surtout en ce qui a trait au mariage), alors que lui-même ne met pas en action ses propres paroles : il suit les règles de bienséance et d'étiquette, paraît dans tous les cercles mondains comme le prescrit son rang, est marié à une femme qu'il respecte et est même ironiquement victime d'un divorce quand elle le quitte pour un autre, etc.

<sup>81</sup> « *Henry challenges traditional ways of thinking [...]. His epigrams and paradoxes within the novel constantly point to the symbolic constructedness and performativity of meaning and are his means of resistance to commonsense* » (nous traduisons). D. Schulz, *op. cit.*, p. 80.

c'est d'y céder. Résistez-y et vous verrez votre âme infectée par le désir des choses qu'elle s'est interdites, par le désir de ce que ses lois monstrueuses ont rendu monstrueux et illicite. Quelqu'un a dit que c'est dans notre tête que se produisent les événements importants. C'est également dans notre tête, et seulement dans notre tête, que se produisent les grands péchés du monde<sup>82</sup>. (PDG, 76)

Ce discours effraie d'abord complètement Dorian, choqué d'une apologie aussi directe du péché, mais ce dernier prend graduellement conscience de n'avoir rien vécu, reclus dans la demeure de son grand-père, qui lui aurait permis de former sa propre identité jusque-là. En insinuant que la sainteté d'esprit s'enracine dans le principe de plaisir, qui réside lui-même dans l'écart à la « loi » morale, Lord Henry encourage Dorian à céder à certaines de ses tentations, à faire diverses expériences sortant de la norme. Il l'incite en somme à évoluer dans un cadre doublement controversé : celui où l'idée de plaisir prime, devenant irrémédiablement synonyme de vice et de péché dans l'esprit du protagoniste, et celui d'une identité non fixée, libre de la norme victorienne. Or, dans ce cas-ci, cet « accident de discours [...] avec son sujet choisi de manière arbitraire, produit la constitution de la subjectivité de Dorian par une identification métaphorique à une image particulière<sup>83</sup> », c'est-à-dire une double identification, d'une part, au portrait, et d'autre part, à ce qui cadre dans le registre « monstrueux et illicite » (*ibid.*) – notamment la consommation d'opium, la fréquentation des quartiers pauvres reconnus pour la prostitution et l'entraînement d'autrui dans ses débauches (PDG, 239) – pour exalter son identité. C'est ainsi que Dorian « interprète mal les réflexions de Lord Henry. Au lieu de réaliser ses propres possibilités illimitées de “devenir”, son pacte avec le portrait le lie précisément au sort duquel Lord Henry veut le sauver<sup>84</sup> », c'est-à-dire un destin à la merci d'une entité ou d'une institution externe. Dorian peut de ce fait être envisagé comme un personnage liminaire qui lit mal les signes (il croit que le portrait et les enseignements de son ami constituent son salut) puisque ses choix le mènent à sa mort, même s'il est convaincu du contraire : « Oui, il y avait eu, quand il était enfant, des choses qu'il n'avait pas comprises. Il

---

<sup>82</sup> « *Every impulse that we strive to strangle broods in the mind, and poison us. The body sins once, and has done with its sin, for action is a mode of purification. Nothing remains then but the recollection of a pleasure, or the luxury of a regret. The only way to get rid of a temptation is to yield it. Resist it, and your soul grows sick longing for the things it has forbidden to itself, with desire for what its monstrous laws have made monstrous and unlawful. It has been said that the great events of the world take place in the brain. It is in the brain, and the brain only, that the great sins of the world take place also.* » O. Wilde, *op. cit.*, p. 29.

<sup>83</sup> L. Edelman, *loc. cit.*, p. 12.

<sup>84</sup> « *Dorian fatally mis-reads Henry's musings. Instead of realizing his own unlimited [possibilities of becoming], his pact with the picture precisely ties him to the fate Lord Henry wants to save him from* » (nous traduisons). D. Schulz, *op. cit.*, p. 81.

les comprenait à présent<sup>85</sup>. » (PDG, 77) En cédant à chacune de ses tentations, il rate la norme victorienne, certes, mais aussi l'idéal hédoniste imaginé par Lord Henry, et c'est à cet égard que le sur-franchissement des « limites » du plaisir prend des airs de monstrueux au regard de la narration et, plus avant, un caractère queer.

Dorian est convaincu que le chemin à suivre est celui tracé par Lord Henry – qui érige par ailleurs son *art de vivre* sur un piédestal : « je suis heureux que vous n'ayez jamais rien créé, jamais sculpté une statue, ni peint un tableau, ni produit quoi que ce soit hormis vous-même. La vie a été votre art. Vous vous êtes mis vous-même en musique. Vos jours sont des sonnets<sup>86</sup> » (PDG, 368) –, puisque celui-ci valide, jusqu'à la fin du récit, son oisiveté et sa consommation égoïste de plaisir. Il en vient notamment assez tôt à chercher quelqu'un d'autre pour reconduire ce même sentiment de validation. Lorsqu'il croit avoir trouvé une jeune femme pour le vénérer<sup>87</sup> (et, inversement, la vénérer dans un rapport d'objectification de l'Amour avec un grand « A »), son mentor souhaite l'en détourner. Lord Henry affirme qu'« [ê]tre adoré est insupportable, les femmes nous traitent exactement comme l'homme traite ses dieux. Elles nous révèrent et nous sollicitent sans cesse pour obtenir quelque chose de nous<sup>88</sup>. » (PDG, 164) Bien que l'on ne sache pas si cette remarque est destinée à garder le contrôle sur la pensée de Dorian ou à l'empêcher de céder au régime de la norme hétérosexuelle et reproductive, le protagoniste en fait d'abord fi, se sentant hautement valorisé sans n'avoir à rien donner en échange (comme c'est notamment le cas dans sa relation avec ses deux amis). Alors allumé par « un désir violent de tout connaître de la vie<sup>89</sup> » (PDG, 120), Dorian défie, cette fois seulement, les enseignements de Lord Henry en essayant de se conformer à la norme victorienne. Puisque l'issue de cette idylle sera tragique, il ne sortira plus du cadre des paroles de ce dernier par la suite.

---

<sup>85</sup> « *Yes; there had been things in his boyhood that he had not understood. He understood them now.* » O. Wilde, *op. cit.*, p. 30.

<sup>86</sup> « *I am so glad that you have never done anything, never carved a statue, or painted a picture, or produced anything outside of yourself! Life has been your art. You have set yourself to music. Your days are your sonnets.* » *Ibid.*, p. 278.

<sup>87</sup> « *Moi je sais ce qu'est un plaisir, s'écria Dorian Gray. C'est d'adorer quelqu'un. [...] [Quoique les femmes] demandent, elles nous l'ont préalablement donné [...]. Ce sont elles qui créent en nous l'Amour. Elles sont en droit d'exiger qu'on le leur rende.* » (PDG, 164) Dans le texte original : « *"I know what pleasure is," cried Dorian Gray. "It is to adore someone." [...] "[W]atever they [the women] ask for they had first given to us" [...]* », dans O. Wilde, *ibid.*, p. 105.

<sup>88</sup> « *Being adored is a nuisance. Women treat us just as Humanity treat its gods. They worship us, and are always bothering us to do something for them.* » *Ibid.*

<sup>89</sup> Ce désir est imputé à Lord Henry : « *You filled me with a wild desire to know everything about life.* » *Ibid.*, p. 66.

### 3.4. Dorian Gray, un « bon victorien »?

Selon Monique Wittig, l'hétéronormativité est un régime politique de domination pensé et perçu comme un système de différence basé sur le sexe, un régime où « les deux termes de contrat social et d'hétérosexualité sont superposables, ce sont deux notions qui coïncident. Et vivre en société c'est vivre en hétérosexualité<sup>90</sup>. » Cette façon de concevoir la relation conjugale s'applique en effet, dans le contexte de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à la première relation entre Dorian et une jeune actrice de théâtre : Sibyl Vane. Nous n'avons pas tout de suite conscience que cette adoration est à sens unique, puisqu'assez tôt dans le récit (seulement un mois s'est écoulé dans la narration), le protagoniste affirme être profondément amoureux d'elle. Il fait l'expérience à son contact d'une nouvelle sensation jamais ressentie jusqu'alors, le sentiment de désir : « [s]a nature s'était épanouie comme une plante, elle avait produit des fleurs écarlates comme le feu. Son âme avait quitté furtivement sa cachette secrète, et le Désir était venu à sa rencontre<sup>91</sup>. » (PDG, 130) N'ayant pas envisagé jusque-là de se trouver une compagne pour mener un mode de vie conjugal traditionnel, Dorian a l'illusion qu'il pourra franchir le rituel marital avec Sibyl. Nous employons volontairement le terme d'illusion, puisque le récit laisse entendre que, pour Dorian, ce n'est pas l'idée de partager sa sexualité, et plus largement sa vie avec elle qui le motive à vouloir l'épouser, mais bien l'impression de pouvoir performer l'idéal hétéronormatif du « bon victorien » à ses côtés, qui signifie en outre de correspondre au « contrat social » hétérosexuel implicite :

Son amour subit et insensé pour Sibyl Vane était un phénomène psychologique d'un intérêt non négligeable. Nul doute que la curiosité n'y tint une grande place, la curiosité et la soif d'expérience nouvelles; et pourtant c'était une passion non pas simple, mais au contraire très complexe. Ce que l'adolescence y avait mis de sensualité purement instinctive, le pouvoir de l'imagination l'avait transformé, changé en quelque chose qui paraissait, au jeune homme lui-même, éloigné de toute sensualité, et qui était donc d'autant plus dangereux. [...] Il arrive souvent que lorsque nous pensons expérimenter sur autrui, nous soyons en réalité en train d'expérimenter sur nous-mêmes<sup>92</sup>. (PDG, 135-136)

---

<sup>90</sup> Monique Wittig, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018 [1992], p. 83.

<sup>91</sup> « *His nature had developed like a flower, had borne blossoms of scarlet flame. Out of its secret hiding-place had crept his Soul, and Desire had come to meet it on the way.* » O. Wilde, *op. cit.*, p. 75.

<sup>92</sup> « *His sudden mad love for Sibyl Vane was a psychological phenomenon of no small interest. There was no doubt that curiosity had much to do with it, curiosity and the desire for new experiences; yet it was not a simple but rather a very complex passion. What there was in it of purely sensuous instinct of boyhood had been transformed by the*

Le récit construit Dorian (ici par les pensées de Lord Henry qui l'examine) assez subtilement comme un « cas » analysable, voire anormal, en usant de la tournure atténuée « un phénomène psychologique » (*ibid.*), mais il ne manque pas de lui attribuer les adjectifs types du discours psychiatrique comme « insensé » et « dangereux » (*ibid.*). Il discrédite aussi cette première manifestation de volupté comme un résultat primitif d'ordre biologique ou hormonal (une « sensualité purement instinctive » [*ibid.*]), insinuant que Dorian devait en somme expérimenter cette relation hétéronormative pour s'en dissocier ensuite. Si le protagoniste cherche en effet à cerner les « effets » d'un amour hétérosexuel sur sa propre personne, en ce que « toute expérience a sa valeur<sup>93</sup> » (PDG, 157) dans la pensée hédoniste, son attrait envers Sibyl est peut-être ancré dans une forme d'envie ressentie à son égard. En se projetant sur la jeune actrice, il convoite l'aptitude de cette dernière à performer une multitude d'identités, « sa capacité à se transformer, à changer, à incarner sans effort et sans fin tous les modes d'existence<sup>94</sup> » grâce à la performance théâtrale. Sa relation avec elle est, de ce point de vue, une grande performance illusoire où, par le biais du mariage, Dorian croit pouvoir « conserv[er] [son] égotisme et lui ajout[er] bien d'autres moi », donc, d'une certaine manière « avoir plus d'une vie<sup>95</sup> » (PDG, 157) ou de modes d'existence sur le plan identitaire<sup>96</sup>.

Lorsque Sibyl prend conscience de l'amour véritable qu'elle éprouve pour lui (tout un chapitre est dédié à une scène de dispute familiale où elle vante son « Prince Charmant » [PDG, 128]), elle se met à jouer horriblement mal sur scène, désormais incapable de simuler un sentiment aussi puissant. Dorian, estomaqué de honte (il avait tout de même convaincu Lord Henry et Basil de venir assister à la représentation dans un théâtre miteux de Londres pour leur montrer Sibyl) et, tout d'un coup lucide devant l'effet aliénant de la performance, la renie instantanément : « tu as tué mon amour. [...] Tu ne produis plus le moindre effet. Je t'aimais parce que tu étais merveilleuse,

---

*workings of the imagination, changed into something that seemed to the lad himself to be remote from sense, and was for that very reason all the more dangerous. [...] It often happened that when we thought we were experimenting on others we were really experimenting on ourselves.* » *Ibid.*, p. 79-80.

<sup>93</sup> Ce sont les mots de Lord Henry : « *every experience is of value* », *ibid.*, p. 99.

<sup>94</sup> « *[H]er ability to transform, to change, her effortless embodiment of endless potential modes of existence* » (nous traduisons). D. Schulz, *op. cit.*, p. 75.

<sup>95</sup> Le mariage est vu comme une démultiplication du Moi : « *They retain their egotism, and add to it many other egos. They are forced to have more than one life.* » O. Wilde, *op. cit.*

<sup>96</sup> Dorian affirme par ailleurs que seules les actrices sont dignes d'amour, car elles sont capables de performer toutes sortes d'identités (PDG, 125), laissant entendre qu'il ne se considère effectivement pas comme un homme hétérosexuel.

parce que tu avais du génie et de l'intelligence, parce que tu réalisais les rêves des grands poètes [...] Tout cela, tu l'as rejeté. Tu es superficielle et sottise<sup>97</sup>. » (PDG, 176) Le récit met de l'avant une autre forme de désordre et de renversement identitaire : dans la logique initiatique traditionnelle, le jeune homme devrait expérimenter l'altérité afin de s'agréger à la norme (du mariage et de l'enfantement), or, pour Dorian, c'est l'inverse qui advient, car il expérimente la norme comme une forme d'altérité (l'expérience des fiançailles) pour ensuite la rejeter. Dans la conception butlérienne, il y a notamment l'idée d'une multiplicité de performances qui cohabitent chez une personne, mais celles-ci peuvent toujours rater. En ce sens, Sibyl échoue sa performance (tout court et de son genre idéalisé) aux yeux de Dorian en n'incarnant plus à la perfection tous les grands rôles féminins. Dans cette même perspective, le protagoniste réussit à incarner le genre masculin hétérosexuel quand il se fiance à Sibyl, mais le rate lorsqu'il rejette l'idéal hétéronormatif (en mettant fin à ses fiançailles avec la jeune fille), démontrant ainsi son « incapacité à s'engager dans des relations amoureuses avec d'autres personnes dans le cadre prescrit par la société victorienne traditionnelle<sup>98</sup>. » Soulevons toutefois l'idée que cette relation était destinée au désordre social du point de vue de la norme, car dans l'éventualité où Dorian se serait marié avec elle, il aurait répété la « faute vis-à-vis de l'amour<sup>99</sup> » de ses parents, soit la mésalliance sociale entre un aristocrate et une actrice. Selon Edward Brinkley, Wilde aurait pour but, en décrivant scrupuleusement chaque détail de la rupture mettant fin à cette unique relation vouée à l'échec, d'omettre toute forme de désir ou de sexualité pour la suite du récit<sup>100</sup>. Cette hypothèse s'avère heuristique si l'on considère qu'il n'y aura en effet mention que d'une seule autre amourette vers la fin du roman (celle-ci a tendance à être oubliée de la critique tellement elle n'est qu'effleurée), avec une dénommée Hetty Merton, paysanne qui se serait aussi élevée socialement grâce à leur mariage. Dorian prendra part passivement à cette brève relation se terminant aussi dans la rupture, considérant finalement que

---

<sup>97</sup> « [...] you have killed my love. You used to stir my imagination. Now you don't even stir my curiosity. You simply produce no effect. I loved you because you were marvellous, because you had genius and intellect, because you realized the dreams of great poets [...]. You have thrown it all away. You are shallow and stupid. » O. Wilde, *op. cit.*, p. 115.

<sup>98</sup> « Wilde seemingly reveals to his audience Gray's inability to engage in romantic affairs with other individuals; at least, not as it is defined by traditional Victorian society » (nous traduisons). Jessica Maria Oliveira, *The Notions of the "Closet" and the "Secret" in Oscar Wilde's, The Picture of Dorian Gray*, Mémoire de Maîtrise, Miami, Université Internationale de Floride, 2019, p. 14.

<sup>99</sup> Y. Verdier, *op. cit.*, p. 154.

<sup>100</sup> Edward S. Brinkley, « Homosexuality as (Anti)Illness : Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* and Gabriele D'Annunzio's *Il Piacere* », *Studies in 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Century Literature*, vol. 22, n° 1, 1998, p. 67. L'auteur apporte cette précision pour faire valoir une forme d'homosexualité entre Dorian, Basil et Lord Henry, mais c'est aussi effectif dans d'autres circonstances, par exemple lorsque Dorian fréquente le quartier des Docks reconnu pour la prostitution.



de « la laisser aussi liliale [qu’il] l’avai[t] trouvée<sup>101</sup> » (PDG, 358) serait de l’épargner. Son portrait se pare toutefois bien vite d’un « regard rusé » et de « rides sinueuses [d’]hypocrisie<sup>102</sup> » autour de la bouche (PDG, 374-375), suggérant que sa fausse bonne action est en fait due « à la seule vanité[,] au désir d’éprouver une sensation nouvelle [ou] encore à ce désir passionné de jouer un rôle qui nous fait parfois réaliser des choses<sup>103</sup> » (*ibid.*). Cette dernière possibilité laisse une fois de plus sous-entendre qu’en prenant part au « contrat social » hétéronormatif, Dorian fait *semblant* de performer l’idéal de la société victorienne : « Peut-être ne paraît-on jamais autant à l’aise que lorsqu’on doit jouer un rôle<sup>104</sup>. » (PDG, 305) Ironiquement, ses tentatives de fiançailles lui auraient fait rater son rôle de « bon victorien » de toute manière, car elles reconduisaient toutes deux une mésalliance avec une jeune fille de rang inférieur.

### 3.4.1. Le renversement du « contrat social » hétéronormatif

Avant de continuer, mentionnons qu’une grande partie des ouvrages critiques<sup>105</sup> sur *Le Portrait de Dorian Gray* s’occupant des considérations d’identités sexuelles et sexuées ont pour but de démontrer le caractère homosexuel des relations unissant Dorian à Basil et à Lord Henry. Bien que cette éventualité soit tout à fait possible, l’affection du peintre, selon notre lecture, peut s’interpréter comme un amour paternel (« je le vois comme un simple enfant, bien qu’il ait en réalité plus de vingt ans<sup>106</sup> » [PDG, 64]) et, à un certain niveau, comme une « histoire d’amour esthétique [qui] laisse en fin de compte si peu amoureux<sup>107</sup> » (PDG, 67) de la personne en soi, comme le suggère Lord Henry. S’il est difficile de nier que Basil est en effet grandement obsédé par Dorian, car le portrait qu’il a peint de lui représente l’apogée de sa carrière artistique, le système de domination se trouve ici déplacé en ce que le peintre se met en position dominée : « ta personnalité a exercé sur moi une influence absolument extraordinaire. J’ai été dominé par toi [...].

---

<sup>101</sup> « Suddenly I determined to leave her as flower-like as I had found her », dans O. Wilde, *op. cit.*, p. 269.

<sup>102</sup> « He could see no change, save in the eyes there was a look of cunning, and in the mouth the curved wrinkle of the hypocrite », *ibid.*, p. 284.

<sup>103</sup> « Had it been merely vanity that had made him do his one good deed? Or the desire for a new sensation [...]? Or that passion to act a part that sometimes makes us do things finer than we are ourselves? » *Ibid.*

<sup>104</sup> « Perhaps one never seems so much at one’s ease as when one has to play a part. » *Ibid.*, p. 225.

<sup>105</sup> Voir notamment les ouvrages cités précédemment de E. Brinkley, *ibid.*; de E. Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, *op. cit.*; et de L. Edelman, « Homographèse : identité corporelle et différence sexuelle », *loc. cit.*

<sup>106</sup> Basil implique le caractère juvénile de Dorian : « he seems to me little more than a lad, though he is really over twenty », dans O. Wilde, *op. cit.*, p. 19.

<sup>107</sup> Lord Henry suppose que c’est « a romance of art [that] leaves one so unromantic », *ibid.*, p. 21-22.

Tu es devenu pour moi l'incarnation visible de cet idéal caché dont le souvenir nous hante, nous autres artistes<sup>108</sup> » (PDG, 217), dit-il au protagoniste. Cette déclaration implique que Dorian, ici « sujet minoritaire » nécessairement « dé-centré, a-centré<sup>109</sup> » par rapport l'axe universel de catégorisation hétéro/homosexuelle, est en position dominante. À la suite de cette tirade, en vérité tellement longue qu'elle peut en effet s'apparenter à une déclaration d'amour de la part de Basil, Dorian ne retourne point son affection et se demande « s'il [ne] lui arriverait jamais, à lui aussi, d'être à ce point subjugué par la personnalité d'un ami<sup>110</sup> » (PDG, 219); témoignant que si amour il y a, c'est probablement à sens unique.

Nous voulons par ailleurs soulever le fait que Dorian n'a pas constamment le contrôle dans le système de domination basé sur la différence de sexe évoqué par Wittig, et cette différence n'est pas toujours aussi nette entre les partis dominant et dominé. En ce qui a trait à sa relation avec son mentor, cette dernière s'apparente beaucoup plus à une sorte d'« idéal » homosexuel (en la prenant au sens le plus réduit de la pédérastie), même si cet idéal, prospère surtout dans son aspect intellectuel, s'enracine dans un système culturel ancien non (ou mal) reconnu par la société anglaise. Rappelons pour la cause que Lord Henry revendique ouvertement son influence sur l'esprit du jeune homme : « c'était grâce à certaines paroles prononcées par lui [...] que l'âme de Dorian Gray s'était tournée vers cette blanche jeune fille » (PDG, 133-134); et qu'il cultive le rapport de domination les unissant : « Oui, Dorian, vous aurez toujours de l'affection pour moi. Je représente pour vous tous les péchés que vous n'avez jamais eu le courage de commettre<sup>111</sup>. » (PDG, 165) L'on peut bien sûr questionner si le mot « péchés » prend ici le sens platonique d'envie ou de plaisir, ou s'il contient un potentiel érotique. Lord Henry est davantage reconnu comme un homme de paroles que d'actions, et il mène une vie passablement rangée dont l'image n'est pas ternie par des rumeurs ou scandales, ce qui rend somme toute la seconde option un peu moins tangible. Dorian en vient même à la conclusion qu'il ne saurait s'attacher véritablement à lui, car

---

<sup>108</sup> « *Dorian, from the moment I met you, your personality had the most extraordinary influence over me. I was dominated, soul, brain, and power by you. You became to be the visible incarnation of that unseen ideal whose memory haunts us artists like an exquisite dream.* » *Ibid.*, p. 149.

<sup>109</sup> M. Wittig, *op. cit.*, p. 115.

<sup>110</sup> « *[H]e could not help feeling infinite pity for the painter who had just made this strange confession to him, and wondered if he himself would ever be so dominated by the personality of a friend.* » O. Wilde, *op. cit.*, p. 151.

<sup>111</sup> Sur l'influence de Lord Henry : « *it was through certain words of his, [...] that Dorian Gray's soul had turned to this white girl* » et « *Yes, Dorian, you will always be fond of me. I represent to you all the sins you have never had the courage to commit* », dans O. Wilde, *op. cit.*, p. 78 et 106.

« [L]e charme de Lord Henry venait de ce qu'il était très dangereux. Mais c'était tout. Il était trop intelligent et trop cynique pour qu'on pût vraiment s'attacher à lui<sup>112</sup>. » (PDG, 219) Il y a, au sein de cette relation, un retournement du système de domination hétéronormatif, puisqu'elle n'est, encore une fois, plus dans un rapport d'homme à femme, mais bien dans un registre plus complexe. D'une part, Dorian incarne une fluidité identitaire, il est parfois dominant, d'autres fois dominé; et, d'autre part, Lord Henry a également une identité ambivalente, à la fois dans l'excès (il prône la vie de jeune garçon, éduque Dorian dans un modèle pédérastique, est « très » dangereux et « trop intelligent » [*ibid.*]), mais aussi dans la norme (il est marié et respecte tout ce qui est d'ordre socioculturel). L'on peut malgré tout contester cette théorie en ce que la performance homosexuelle dans le roman n'est jamais explicitée pour le lecteur (il n'y a aucun « *coming out* ») et que tout passage en ce sens reste matière à interprétation. La volonté de ne *pas* nommer les éléments controversés, tels que les relations entre les personnages masculins, a une importance préminente au sein du récit où rien n'est laissé au hasard<sup>113</sup>, et c'est justement à travers les silences calculés et les détournements de discours que la narration fait émerger le queer.

Entre l'âge de ses vingt-et-un et trente-huit ans, Dorian ne partage aucune relation sérieuse avec un autre individu, car il profite de son état liminaire pour ne s'afficher à aucune catégorie – qu'elle soit sociale ou sexuelle – en ne performant pas d'idéal précis. Plusieurs sous-entendus adviennent même au fil du récit et nous donnent des indices quant à sa fluidité identitaire. Sur le plan social, il fréquente les Docks, un quartier de l'East End, « royaume de l'altérité reconnu pour l'opium, la prostitution et les rapports homosexuels<sup>114</sup> », qui « accueill[e] les exclus<sup>115</sup> » et représente l'envers de la « frontière entre la civilisation et la sauvagerie<sup>116</sup> ». S'y rendant uniquement la nuit, Dorian pige dans son placard à déguisements et se travestit pour ne pas être

---

<sup>112</sup> « *Lord Henry had the charm of being very dangerous. But that was all. He was too clever and too cynical to be really fond of.* » *Ibid.*, p. 151.

<sup>113</sup> Nous pensons notamment au fait que le personnage principal porte un prénom dont l'étymologie renvoie à l'idée de « don » (du grec *dôron*), ce qui est ironique en soi puisque Dorian vit complètement du principe inverse : il est celui qui prend des autres et les entraîne dans les bas-fonds de la décadence. Or le nom ferait aussi référence de façon suggestive à la tribu grecque des Doriens, selon Neil McKenna, car ils sont considérés « responsables de la propagation de la pédérastie dans toute la Grèce antique », ce qui semble particulièrement correspondre à la relation entre Dorian et Lord Henry. (« *The Dorians were generally held responsible for the spread of pederastia throughout ancient Greece* » [nous traduisons]. Dans *The Secret Life of Oscar Wilde*, New York, Arrow Books, 2004 [2003], p. 164).

<sup>114</sup> Dorian fréquente « *the East End, the realm of alterity itself: opium dens, prostitutes, the poor, and-though never named-homosexual activity* » (nous traduisons). E. Brinkley, *loc. cit.*, p. 70.

<sup>115</sup> Catherine Truchon, *L'imaginaire des bas-fonds londoniens dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle : une contre-société angoissante*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, p. 45.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 114.

reconnu lorsqu'il prend part à des plaisirs illicites, l'on peut donc supposer que « ce soit sa mobilité de part et d'autre de la frontière des classes sociales qui lui permette d'expérimenter sa sexualité en fraternisant avec les hommes et les femmes<sup>117</sup> » dans ce quartier des bas-fonds londoniens. Le dandy s'adonne ainsi à un régime de vie décadent tout en revendiquant un nouvel hédonisme dont le but est d'« être lui-même une expérience, et non pas le fruit de l'expérience<sup>118</sup> » (PDG, 242) et de chercher le plaisir avant de se soucier du bonheur (PDG, 339). Cette idéologie, sorte d'héritage identitaire, montre que Dorian veut s'approprier les caractères épicuriens que Lord Henry voyait en lui, qu'il a en outre la capacité de re-signifier/ s'approprier un discours et de former son identité à partir de celui-ci. Ce nouveau mantra prônant l'expérience (et, par extension, la performance) laisse aussi entendre que Dorian est capable d'incarner plusieurs identités à la fois (et les rater en même temps). Il fréquente les milieux pauvres pour la liberté de consommation (substantielle, sexuelle) et l'anonymat qu'ils lui offrent tout en continuant de faire semblant de s'agréger à la classe sociale aristocrate pour bénéficier des nombreux avantages (sociaux, économiques, artistiques) et garder une certaine sécurité qui lui permet de sauver les apparences en société. Son orientation sexuelle n'est par ailleurs jamais révélée explicitement et il se promène, comme nous l'avons souligné, des deux côtés du système de domination. C'est à travers ces multiples incertitudes, non-dits, sous-entendus et changements perpétuels de paradigmes que se révèle le génie du texte d'un point de vue queer : « nous pourrions considérer ces silences – l'évitement du roman à nommer directement et son penchant à seulement suggérer ce qui *pourrait être* – comme une stratégie qui crée et maintient les deux possibilités de lecture [*either/or readings*]<sup>119</sup>. » Puisque Dorian se construit à l'aide des discours objectifiant de Basil et prêchant la fluidité de Lord Henry, mais qu'il rate également la performance de leurs idéaux et celle du « bon victorien » basée sur l'hétéronormativité reproductive, la trajectoire liminaire et le caractère queer du personnage semblent, de notre point de vue, indissociables.

---

<sup>117</sup> « [*I*]'s [*his*] mobility across class lines that enables him to experiment with his sexuality [*as*] he fraternizes with both men and women » (nous traduisons). Katie Nguyen, « Deviating from the Norm : A Queer Theory Analysis of the Picture of Dorian Gray », *Aisthesis*, vol. 11, 2020, p. 15.

<sup>118</sup> « *Its aim [of life], indeed, was to be experience itself, and not the fruits of experience* », dans O. Wilde, *op. cit.*, p. 170.

<sup>119</sup> « [*T*]hese silences – the novel's avoidance to name straightforwardly what is in favor of only suggesting what potentially could be – might well be seen as a strategy which creates and sustains room for *either/or readings* » (nous traduisons). D. Schulz, *op. cit.*, p. 70. C'est l'auteur qui souligne.

### 3.5. Monstrueusement queer : le portrait

L'élément figurant au cœur de l'intrigue romanesque qui concerne Dorian Gray est, comme le titre l'indique, le portrait. Son dévoilement au tout début du roman opère comme une scène de reconnaissance identitaire : « Quand il le vit, il eut un recul, et ses joues s'empourprèrent momentanément de plaisir. Un regard joyeux illumina ses yeux, comme s'il se reconnaissait pour la première fois. [...] Le sentiment de sa propre beauté l'envahit comme une révélation<sup>120</sup>. » (PDG, 85) Dorian, dont la vanité est exacerbée, prend toutefois conscience pour la première fois de l'éphémérité de sa beauté et ne tarde pas à exprimer sa jalousie envers la toile à son créateur. Il s'empresse aussi à formuler le souhait que le portrait vieillisse à sa place : « Si c'était moi qui restais toujours jeune, et que le portrait, lui, vieillît! Pour obtenir cela, pour l'obtenir, je donnerais tout ce que j'ai! Oui, il n'y a rien au monde que je refuserais de donner! Je donnerais mon âme pour l'obtenir<sup>121</sup>! » (PDG, 87) Les paroles de Dorian sont alors investies d'une puissance illocutoire (*dire, c'est faire*<sup>122</sup>), car, par cet énoncé performatif, son corps se fige non seulement dans une temporalité pétrifiée, mais il lui *donne* son âme, littéralement, dans une logique d'échange. Le personnage principal existe désormais sur deux plans simultanés, renversés et juxtaposés en ce que l'*être* et le *paraître*, l'essence et la représentation sont interchangeable entre le portrait et Dorian. Celui-ci vieillit mais paraît jeune, devrait s'enlaidir mais semble toujours « pur » (par fausse association avec sa beauté inchangée). Le portrait se déforme dans l'ombre et porte les marques de des péchés de son modèle, alors qu'il aurait dû rester inaltérable, comme si l'objet d'art pouvait en effet avoir une âme. Dorian prend la forme littérale du monstre évoqué par Foucault en se dédoublant *dans* et *par* le portrait, en incarnant : « le mixte de deux individus : celui qui a deux têtes et un corps, celui qui a deux corps et une tête<sup>123</sup> », dont on ne sait pas « s'il faut l'autoriser ou non à se marier et avec qui<sup>124</sup> », puisqu'il représente « la forme spontanée, la forme brutale, [...] la

---

<sup>120</sup> « When he saw it he drew back, and his cheeks flushed for a moment with pleasure. A look of joy came into his eyes, as if he has recognised himself for the first time. [...] The sense of his own beauty came on him like a revelation. » O. Wilde, *op. cit.*, p. 37-38.

<sup>121</sup> « If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that – for that – I would give everything! Yes, there is nothing in the whole world I would not give! I would give my soul for that! » *Ibid.*, p. 39.

<sup>122</sup> J. Austin, *op. cit.*

<sup>123</sup> M. Foucault, *Les Anormaux : cours au Collège de France (1974-1975)*, édition numérique réalisée à partir de l'édition CD-ROM *Le Foucault électronique*, août 2012 [1975], en ligne : <http://ekladata.com/a5J-kPD0FAZwSKkLJzNbvbfalJw/Foucault-Michel-Les-Anormaux-1974-1975-.pdf>, p. 43.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 45.

forme naturelle de la contre-nature<sup>125</sup>. » Le protagoniste ne communique d'ailleurs qu'avec lui-même et ne fait confiance à personne avec son secret, pas même Lord Henry, pour éviter que quelqu'un découvre son portrait – ce qui adviendrait forcément s'il se mariait et devait partager sa demeure.

Dans une optique ethnocritique, puisque tout en Dorian se démultiplie, on peut dire qu'il passe dans un état d'altérité où la polarisation entre corps et âme ouvre aussi la voie à une multitude de possibilités d'*être*, sans toutefois le contraindre à en choisir une seule. Le portrait est la part de Dorian qui fait advenir le caractère monstrueux de l'« entre-deux » où « il n'est définissable ni par son statut antérieur [son identité informe “pré-portrait”] ni par le statut qui l'attend [la mort] tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états<sup>126</sup>. » Entre deux âges, il s'inscrit en outre dans une longue lignée de *puer senex*, ces « enfants-vieux » ou « vieillards-jeunes » représentés au confluent de la témérité, du désordre et de l'instinct juvénile ainsi que de la rationalité, la discipline et le contrôle de la maturité. Cet état raisonne aussi avec les « multitudes queer », car Dorian résiste aux régimes de normalisation du corps en étant un « monstre sexuel » et un « mauvais sujet<sup>127</sup> » de la société : ni complètement hétérosexuel ni homosexuel, on ne sait d'ailleurs pas s'il est un être sexuel tout court. Dans l'hypothèse où Dorian serait encore puceau en n'étant point marié, il incarnerait la figure liminaire de l'éternel jeune garçon. Or de l'autre côté, cela contredirait les vices marqués sur le portrait dont on suppose qu'ils sont plutôt tributaires d'une multiplication des expérimentations sexuelles. Pendant longtemps, il ne se sent d'ailleurs pas coupable d'entraîner ses amis dans le vice ou que ceux-ci dépérissent et perdent leur réputation à son contact. Vivant pleinement le leurre de sa jeunesse éternelle, il nie sa monstruosité morale et revendique plutôt le mensonge comme source de démultiplication et de fluidité identitaire :

L'insincérité est-elle vraiment quelque chose d'abominable? Je ne le crois pas. Ce n'est rien d'autre qu'une méthode qui nous permet de multiplier nos personnalités.

Telle était en tout cas l'opinion de Dorian Gray. Il s'étonnait de la superficialité de ces psychologues pour qui le Moi est chose simple, permanente, fiable et d'une essence unique. À ses yeux, l'homme était un être doté d'une myriade de vies et d'une myriade de sensations; une créature complexe et multiforme portant en elle

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>126</sup> M. Scarpa, « Le personnage liminaire », *loc. cit.*, p. 28.

<sup>127</sup> P. Preciado, *loc. cit.*, p. 20-22.

de curieux héritages de pensées et de passions, infectée dans sa chair même par les maladies monstrueuses des morts<sup>128</sup>. (PDG, 258-259)

Le portrait est donc ce qui lui permet de parier sur une hyper-identité (« une myriade de vies », « de curieux héritages » lui venant des morts), mais surtout de refuser la catégorisation médicale et sociale qui tente d'enserrer les identités dans une binarité prédéfinie. En se réclamant de la multitude, il investit et habite sa position liminaire de « créature complexe et multiforme » (*ibid.*), autrement dit de « monstre sexuel » au regard de la norme, car « [i]l faut que des mondes souffrent pour que s'épanouisse la plus humble des fleurs...<sup>129</sup> » (PDG, 102). Et cette souffrance, tous les gens qui le fréquentent au fil des années, à l'exception de Lord Henry, la subissent à son contact (nous y reviendrons).

Dorian assume par ailleurs sa liminarité et sa multiplicité identitaire tant qu'elles restent illimitées au niveau temporel, c'est-à-dire que, pour lui, le déclin de sa beauté et de sa jeunesse, soit la fixation de son *être*, est en fait synonyme de perte d'identité : « [v]ieillir, ce n'est pas se transformer, c'est décliner, c'est perdre ce qu'on possédait, jusqu'à ce que l'on soit enfin dépouillé de tout ce qui constituait [notre] existence<sup>130</sup>. » Ainsi, cet arrêt dans le temps lui octroyant les plus grandes libertés (et sensé combattre l'idée que « chaque instant vécu est perdu<sup>131</sup> ») est néanmoins ce qui mènera à sa perte :

[L'impression d'échapper à la règle de toute existence humaine qu'est la mort] s'agit bien entendu d'un leurre : l'éternelle jeunesse ne le dispensera pas de la souffrance, du remords, de l'angoisse et finalement de la mort, dans laquelle il retrouvera son vrai visage, ridé et tourmenté, inversant là encore l'expérience commune qui veut que la mort efface toute expression douloureuse pour la remplacer par un masque de cire<sup>132</sup>.

---

<sup>128</sup> « *Is insincerity such a terrible thing? I think not. It is merely a method by which we can multiply our personalities. Such, at any rate, was Dorian Gray's opinion. He used to wonder at the shallow psychology of those who conceive the Ego in a man as a thing simple, permanent, reliable, and of one essence. To him, man was a being with myriad lives and myriad sensations, a complex multiform creature that bore within himself strange legacies of thought and passion, and whose very flesh was tainted with the monstrous maladies of the dead.* » O. Wilde, *op. cit.*, p. 185.

<sup>129</sup> Le sens diverge légèrement dans la version anglaise : « *Worlds had to be in travail, that the meanest flower might blow* » (*ibid.*, p. 51) alors que Dorian y est qualifié de « plus méchante fleur [*meanest*] ».

<sup>130</sup> Isabelle Durand-Le Guerin, « Vieillir en esthète : *Le Portrait de Dorian Gray et La Mort à Venise* », dans Alain Montandon (dir.), *Éros, blessures et folie : détresses du vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 209- 210.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 217.

Car il ne faut pas s'y méprendre, Dorian meurt en effet laid, défiguré et méconnaissable dans un cri de douleur alors qu'il poignarde son portrait (PDG, 377-378). Son incarnation des trop nombreux couples dichotomiques (corps et âme, beauté et laideur, jeunesse et vieillesse, vie et mort ainsi que civilisé et sauvage) ou sa capacité de performances multiples est aussi un lourd fardeau à porter, puisqu'elle s'inscrit dans un désordre identitaire perpétuel qui ne peut que résulter dans sa mort. Dans cette logique, plus son portrait s'enlaidit, plus il craint que quelqu'un le découvre, et son sentiment d'invincibilité s'estompe pour faire place à des accès de paranoïa :

[...] il quittait brusquement ses invités et regagnait précipitamment la capitale, pour vérifier que la porte n'avait pas été forcée, et que le portrait était toujours là. Et si on le volait? Rien que d'y penser, il se sentait glacé d'horreur, assurément, le monde connaîtrait alors son secret<sup>133</sup>. (PDG, 256-257)

Dorian cache ainsi le portrait tout en ayant le sentiment que le moment fatidique de la découverte adviendrait tôt ou tard. À cet effet, l'endroit choisit pour le cacher fait le lien entre l'état liminaire de Dorian et son caractère queer, c'est-à-dire la vieille salle de classe utilisée dans son enfance pour faire son éducation. Jessica Maria Oliveira considère ce lieu comme un placard (selon le principe de *coming-out* exemplifié par l'expression « sortir du placard ») : « en considérant la vieille salle de classe comme un placard, l'on pourrait dire qu'en y plaçant le portrait, Dorian cache une facette de son identité et participe de ce fait aux aspects conceptuels secrets liés à l'identité queer<sup>134</sup>. » Il y a en effet une forme de paradoxe dans le fait que le seul véritable lieu d'initiation relatif aux apprentissages dans la jeunesse de Dorian<sup>135</sup> (donc destiné à le faire avancer socialement) serve désormais à dissimuler l'œuvre d'art portant son âme. Ce lieu symbolique contribue à le figer dans un état liminaire d'éternelle adolescence et, dans une certaine mesure, à apposer un voile secret sur la multitude identitaire qui l'habite en ce qu'il *enferme* cette part de lui-même « à l'abri des regards curieux<sup>136</sup>. » (PDG, 229) Il a conscience, en outre, de devoir cacher son portrait pour continuer à faire croire à la société qu'il performe les normes victoriennes. Puisqu'il est toujours en mouvance

---

<sup>133</sup> « [...] he would suddenly leave his guests and rush back to town to see that the door had not been tampered with, and that the picture was still there. What if it should be stolen? The mere thought made him cold with horror. Surely the world would know his secret then. » O. Wilde, *op. cit.*, p. 183.

<sup>134</sup> « Should we consider the old schoolroom a closet, we could say that by Dorian placing the portrait in it, he is thereby hiding a facet of his identity and literally partaking in the literal and conceptual secretive aspects of queer identity » (nous traduisons). J. M. Oliveira, *op. cit.*, p. 10.

<sup>135</sup> « [C]ette pièce [...] lui avait servi d'abord de salle de jeux, durant son enfance, puis de bureau quand il était devenu un peu plus grand. » (PDG, 228) Dans la version originale : « [This place], he had used it first as a play-room when he was a child, and then as a study when he grew somewhat older. » O. Wilde, *op. cit.*, p. 158.

<sup>136</sup> « But there was no other place in the house so secure from prying eyes as this. » *Ibid.*, p. 159.



sur les frontières, il « reflète ce que les croyances conventionnelles condamnent : plus de deux options pour le sexe et/ou le genre<sup>137</sup>. » En ce sens, la paranoïa de Dorian quant à la découverte du portrait fait advenir un renversement du culte de la beauté à celui de la laideur. La monstruosité du portrait devient ce à quoi il se raccroche pour rester sain d'esprit : « [l]a laideur, qui lui avait été jadis odieuse parce qu'elle rendait les choses réelles, lui devint chère pour cette raison même. La laideur était l'unique réalité<sup>138</sup> » (PDG, 322), montrant qu'« en voulant échapper aux méfaits du temps et à la corruption du corps, Dorian [...] perd et ses liens avec les autres et sa propre humanité<sup>139</sup>. »

### 3.5.1. Une sur-initiation à l'altérité

La perte d'humanité – au sens propre et figuré – du personnage principal réside en effet dans la liminarisation de son être, causalité d'une habitation prolongée de l'altérité, marquée par trop de cumuls de désordres (identitaires) et d'excès<sup>140</sup> (de plaisirs, d'expériences). Un ancien ami, Alan Campbell, lui reproche d'ailleurs d'être « allé de corruption en corruption, pour atteindre [son] apogée : le crime<sup>141</sup>. » (PDG, 301) À force de vivre dans l'« entre-deux », Dorian acquiert de ce fait une compétence de médiateur du seuil moral au regard de la norme, c'est-à-dire qu'en tant que « [p]orteur de contradictions fondamentales, il transgresse les règles et les frontières, il viole les interdits. Faisant vaciller l'ordre ancien, en contestant les catégories et les valeurs, il fait passer dans une autre cosmologie<sup>142</sup> », celle du nouvel hédonisme (PDG, 242) où le plaisir prime sur le bonheur, où la considération des conséquences qui s'ensuivent, infime soit-elle, n'existe pas tant que portrait il y a. Dorian, en assimilant mal le sens des enseignements prônant la recherche de

---

<sup>137</sup> « *Dorian must perform his identity to fit traditional Victorian norms, and for that, he must keep "secret" his shifting painting, as it reflects what conventional beliefs condemn : more than two options for sex and/or gender* » (nous traduisons). J. M. Oliveira, *op. cit.*, p. 30.

<sup>138</sup> « *Ugliness that had once been hateful to him because it made things real, became dear to him now for that reason. Ugliness was the one reality.* » O. Wilde, *op. cit.*, p. 239.

<sup>139</sup> Michaela Marzano et Alain Miron, « Écrire ou décrire le vieillir : le portrait de Dorian Gray », dans Alain Montandon (dir.), *Écrire le vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 94.

<sup>140</sup> Sophie Ménard, « Le "personnage liminaire" : une notion ethnocritique », *Littera@ Incognita*, Toulouse, Université Toulouse Jean Jaurès, n° 8, automne 2017, en ligne : [https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/?doing\\_wp\\_cron=1597682159.4077711105346679687500](https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/?doing_wp_cron=1597682159.4077711105346679687500).

<sup>141</sup> « *You have gone from corruption to corruption, and now you have culminated in crime* » lui dit Alan Campbell, dans O. Wilde, *op. cit.*, p. 221.

<sup>142</sup> M. Scarpa, « Le personnage liminaire », *loc. cit.*, p. 34.

plaisirs de Lord Henry, tombe dans le registre des « manipulations délibérées et intentionnelles<sup>143</sup> » d'autrui et entraîne ses amis dans le vice. C'est ainsi que la majorité des personnages croisant son chemin sont bernés par l'illusion de sa jeunesse, faussement pure, et le suivent dans le crime, dans la décadence et la déchéance, comme lui fait remarquer Basil : « On a le droit de juger un homme par l'effet qu'il produit sur ses amis. Les tiens perdent tout sens de l'honneur, de la vertu, de la pureté. Tu les as animés d'une soif effrénée de plaisir. Ils ont plongé au fond du gouffre. C'est toi qui les y as conduits<sup>144</sup>. » (PDG, 271) Le déshonneur n'est pourtant pas le pire scénario, car plusieurs d'entre eux perdent aussi la vie à son contact, comme c'est le cas pour Sibyl Vane qui se suicide après avoir été abandonnée, Basil qui meurt poignardé ou encore pour Alan Campbell qui, contraint à dissoudre chimiquement le cadavre de Basil, met également fin à ses jours. En somme, Dorian, sur-initié à l'altérité, est un initiateur, un passeur vers le mal et la mort parce qu'il a un pied dans le monde des vivants (son éternelle jeunesse) et l'autre dans le monde des morts (son portrait, ses ancêtres).

Bien que Basil tente de le redresser sur le droit chemin, Dorian estime cette avenue impossible tant qu'il existe dédoublé par le portrait, dans le cercle sans fin de l'altérité et de la multitude. Hanté peu à peu par le remord d'avoir « exercé sur autrui une influence néfaste [et d'en avoir] éprouvé, ce faisant, une joie terrible<sup>145</sup> » (PDG, 372), le protagoniste se voit confronté à la seule issue, dont les engrenages ont déjà commencé à tourner, de l'annihilation de l'une ou l'autre des deux parts de lui-même. « Tu m'avais dit que tu l'avais détruit. – J'avais tort. C'est lui qui m'a détruit<sup>146</sup> » (PDG, 280), confie-t-il au peintre quand celui-ci découvre toute la laideur de son âme sur la toile. Vers la fin du roman, Dorian appréhende finalement l'idée qu'il ne pourra pas se repentir et, par le fait même, intégrer la société victorienne, tant qu'il restera pris dans son état marginal et liminaire. C'est en somme une condamnation éternelle au secret de son identité, et, sachant bien que lorsqu'« elle traite avec l'homme, la Destinée n'arrête jamais les comptes<sup>147</sup> » (PDG, 327), le protagoniste sait qu'il devra s'acquitter de sa vie, comme ses parents avant lui.

---

<sup>143</sup> A. Qribi, *loc. cit.*, p. 137.

<sup>144</sup> « *One has a right to judge of a man by the effect he has over his friends. Yours seem to lose all sense of honour, of goodness, of purity. You have filled them with a madness for pleasure. They have gone down into the depths. You led them there.* » O. Wilde, *op. cit.*, p. 195-196.

<sup>145</sup> « [...] *he had been an evil influence to others, and had experienced a terrible joy in being so* », *ibid.*, p. 282.

<sup>146</sup> « *“You told me you had destroyed it.”// “I was wrong. It has destroyed me.”* » *Ibid.*, p. 202.

<sup>147</sup> La version anglaise fait aussi état d'une forme de transaction : « *In her dealings with man Destiny never closed her accounts* » (*ibid.*, p. 244).

Dorian essaie néanmoins de sortir de son état d'altérité une dernière fois, de détruire ce reflet corrompu de son âme : « il tuerait l'œuvre du peintre et tout ce qu'elle signifiait. Il tuerait le passé et une fois ce passé mort, lui-même serait libre. Il tuerait cette monstrueuse âme vivante et ainsi, délivré de ses horribles reproches, il serait en paix<sup>148</sup>. » (PDG, 377) Ce n'est toutefois pas ce qui advient lorsqu'il poignarde la toile, car l'échange avec le portrait se renverse et Dorian meurt, reprenant sur son corps tous les signes de déchéance qui auraient dû le marquer au fil des années. Sa mort était-elle un accident involontaire, alors, ou un suicide, puisque la fatalité semblait inévitable? Aucune réponse n'est donnée à cet effet, mais on retient de ce dénouement que l'exaltation par la démultiplication identitaire et la médiation du seuil corrupteur n'étaient pas gage de bonheur pour le personnage principal qui, au bout du compte, se voyait peu à peu rattrapé par les normes sociales, les rumeurs sur lui et les jugements d'autrui<sup>149</sup>. Cette fin rappelle en quelque sorte que « l'esthétisme excessif du dandysme décadent n'est pas une forme d'existence réalisable<sup>150</sup> », et que si Dorian en est l'ultime représentation, il ne peut pas vivre éternellement sous les traits du *paraître* et de la multitude. La fin du *Portrait* nous apprend toutefois qu'il est impossible pour lui d'anéantir seulement une part de son identité – de taire ce qui est queer en lui – alors qu'il se définit par la multiplicité : en tuant son portrait, il s'annihile finalement au complet, corps et âme réunis.

*Le Portrait de Dorian Gray* est donc véritablement un roman de l'« entre-deux » : des états, des âges, des identités, des sexualités. Il montre l'impossibilité pour Dorian, habitant la marge, de s'en sortir indemne. Sa jeunesse éternelle confirme au reste son ensauvagement (nocturne,

---

<sup>148</sup> « [...] so it [the knife] would kill the painter's work, and all that that meant. It would kill the past, and when that was dead he would be free. It would kill this monstrous soul-life, and without its hideous warnings he would be at peace. » *Ibid.*, p. 286.

<sup>149</sup> Basil mentionne à Dorian que « les bruits les plus abominables courent dans Londres à [son] sujet » (PDG, 268); ce qui irrite profondément le protagoniste qui rétorque que « [l]es bourgeois [...] étalent leurs préjugés moraux et parlent à voix basse de ce qu'ils appellent la dépravation des classes supérieures, tout cela pour essayer de faire croire qu'ils appartiennent à la bonne société et sont intimes avec les gens qu'ils calomnient » (PDG, 271). Dans la version anglaise, il est dit que « *the most dreadful things are being said against you in London* » et Dorian répond : « *The middle classes air their moral prejudices over their gross dinner-tables, and whisper about what they call the profligacies of their betters in order to try and pretend that they are in smart society, and on intimate terms with the people they slander.* » *Ibid.*, p. 193 et 195. Cette conversation irrite suffisamment Dorian pour qu'il en vienne à tuer Basil. Ce meurtre, on peut le supposer, est une métaphore de Dorian qui essaie de taire l'opinion publique et le discours de la norme sociale.

<sup>150</sup> K. Becker, *op. cit.*, p. 145.

marginal, sociétal) déjà mis en branle dans sa prime enfance (par la filiation et la socialisation déficientes) et, d'un point de vue symbolique, elle sous-tend que le protagoniste vit en éternel jeune garçon, sans attache, refusant le mariage et faisant l'expérience de conduites à risques. Il profite de son état liminaire d'adolescence, ce moment crucial d'ouverture, de coexistence de toutes les possibilités et d'explorations, qui ici se prolonge jusqu'à la mort, en expérimentation différentes identités – bien que le roman se construise sur des silences et des non-dits. La langue, prenant parfois un grand soin à éviter de nommer, devient porteuse d'ambivalences, de possibilités de faire advenir certaines réalités; c'est le cas lorsque Basil et Lord Henry en font usage pour influencer (volontairement ou non) Dorian à *être* et à *paraître*, en société et dans l'intimité. La performativité des énoncés se transpose aussi en actions et en effets : le jeune dandy subit une objectification, qui le dissocie de son identité d'avant le portrait, et on lui apprend la socialisation sur un modèle pédérastique, ce qui constitue un écart fondamental à l'initiation virile traditionnelle au XIX<sup>e</sup> siècle. Si Dorian est mal initié à la norme victorienne par le ratage des rites de passage que sont le mariage et l'enfantement, il la performe tout de même à un certain degré, statut aristocratique oblige, en évoluant dans un milieu d'apparences où il la connaît et la maîtrise, cette norme, mais la refuse. C'est dans le paradoxe de son acquisition d'une identité fluide et non-fixée cohabitant avec son éternelle jeunesse que Dorian incarne une liminarité de résistance à la norme. Le portrait devient dès lors l'outil permettant sa sur-initiation à l'envers du monde (par le vice, les péchés, le crime, la mort) et la médiation du seuil moral pour autrui (en initiant ses comparses aux activités illicites). Finalement, le héros wildien est un être d'altérité, vivant dans la démultiplication identitaire tant que son portrait, caché dans la vieille salle de classe, lui permet de cumuler des fautes à la morale, à l'amour, à la norme. Le queer survient alors en filigrane du texte, par la multitude d'expériences, la dés(-)identification comme stratégie de résistance à la normalisation de l'*être*, la possibilité d'évoluer sur deux plans simultanés ainsi que par le refus de *dire* la sexualité de Dorian. C'est pourquoi *Le Portrait* fait voir, à notre sens, une facette dont on parle peu en cette période fin-de-siècle, soit que certaines identités ne sauraient être enserrées et réduites au « contrat social » d'hétéronormativité, même quand la société impose des normes identitaires strictes.

## CONCLUSION

---

Au terme de notre lecture, *Les Hors nature* et *Le Portrait de Dorian Gray* nous apparaissent comme des romans de l'excès, de l'expérience, de la multitude et, même, d'une certaine « contre-culture » identitaire sous-tendue par le dandysme. Si revisiter ces deux œuvres littéraires de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec la théorie queer semblait un pari risqué à prendre, ce travail était nécessaire pour pouvoir « met[tre] en lumière, non seulement des dimensions que l'épaisseur du temps a pu fausser ou occulter, mais aussi les *a priori* historiographiques<sup>1</sup> » qui ont accompagné les romans depuis leur publication. On a vu que, parés de leur dandysme flamboyant, Paul-Eric et Dorian, nés sous de mauvais signes et élevés sans parents, sont des personnages destinés à une vie marginale, cherchant à (se) connaître et à faire sens du monde les entourant. Ils ont effectivement tous deux de la difficulté à s'intégrer à la communauté à cause de leur *façon d'être* divergente, visiblement dérangeante pour les autres personnages au sein du récit. La théorie queer nous a alors paru féconde pour traduire cette singularité, (d)écrite avec beaucoup de nuances par les auteurs. Notre but a été de démontrer que l'identité de ces deux dandys, évoluant à l'époque décadente, s'inscrivait dans le concept de « multitudes queer<sup>2</sup> » évoqué par Paul Preciado et, à un second degré du point de vue littéraire, dans celui de « personnage liminaire<sup>3</sup> » défini par Marie Scarpa.

Pour ce faire, nous avons commencé par retracer et concilier les différents aspects historiques et théoriques au confluent desquels s'inscrivait notre manière d'aborder les textes. Les grandes (et complexes) lignes de la théorie queer ont servi d'entrée en la matière pour rappeler que le terme « queer » existe déjà au XIX<sup>e</sup> siècle, mais que sa connotation péjorative associée à l'étrangeté et à l'homosexualité a été re-signifiée au tournant des années 1990. Devenant en quelque sorte la marge des marginaux, la « multitude queer » revendique une identité « monstrueuse » et « anormale », non-représentable dans le système de catégorisation binaire des genres. Pour se défaire de la pléthore de carcans sociaux, médicaux, juridiques et religieux et pour

---

<sup>1</sup> Pierre Zoberman, « Introduction », dans P. Zoberman (dir.), *Queer : écritures de la différence?*, vol. 1 : *Autres temps, autres lieux*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 17. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>2</sup> Paul B. Preciado, « Multitudes queer. Notes pour une politique des "anormaux" », *Multitudes*, vol. 2, n° 12, 2003, p. 17-25.

<sup>3</sup> Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, vol. 145, n° 3, 2009, p. 25-35.

arriver à émanciper les identités queer au XIX<sup>e</sup> siècle, il a fallu aborder et déconstruire plus d'un siècle de notions sexologiques et psychiatriques. Rappelons qu'à cette époque on s'occupait beaucoup de maladies mentales – l'aliénation, la névrose, la monomanie, l'hystérie et la dégénérescence (Nordau) –, et de « déviances sexuelles » (Krafft-Ebing, Ellis, Raffalovitch, Hirschfeld) comme l'homosexualité, notion inventée au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>, qui recoupe elle-même plusieurs autres déviances telles que le travestissement, l'effémination et l'androgynie. Nous avons donc aussi dû dissocier la théorie queer de cette épistémè scientifique qui *pathologise* les comportements différents et, parallèlement, des études gaies et lesbiennes, pour arriver à ouvrir les possibilités d'interprétation des textes à un champ moins étroitement défini par des pratiques sexuelles ne suggérant que deux pôles genrés discursifs (homme-femme, masculin/viril-féminin/efféminé, hétéro-homo).

Avec la théorie queer comme cadre principal, nous avons aussi sollicité une approche anthropologique : l'ethnocritique de la littérature. Nous les avons fait dialoguer souvent à l'intersection de la notion de performativité (de genre, langagière), fondamentale à toutes deux, pour révéler les causes et effets des mots, des discours, du langage au sein de la narration et sur les personnages; montrant comment ces différents aspects textuels construisent le caractère queer et liminaire de Paul-Eric et de Dorian. L'ethnocritique nous a permis de cerner les rites d'initiation et de passage qui font les sociétés anglaise et française à la fin du siècle (entrée dans la vie adulte, fiançailles, mariage, enfantement) et les conséquences qui en découlent lorsqu'ils sont mal achevés, ratés ou ignorés par les protagonistes. Le récit construit alors des « personnages liminaires », suivant la catégorisation proposée par Marie Scarpa – où l'individu en position liminaire est dans un « entre-deux » ambivalent constitutif<sup>5</sup> –; et nous avons vu combien le dandy décadent appartient à cette catégorie anthropologique qu'est l'éternel jeune garçon (soit celui qui ne veut pas vieillir, sortir du monde endogamique, entrer dans la vie adulte par le mariage). La notion de « liminarité de résistance » a aussi permis de faire le pont entre l'idée de marge sexuelle et de marge sociale pour identifier les creux, les revers, les failles de la norme, dans tous les sens du terme. La marginalité des personnages nous a également amenée à vouloir répondre à ces questions posées par Pierre Zoberman :

---

<sup>4</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, vol. 1 : *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

<sup>5</sup> Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, vol. 145, n° 3, 2009, p. 28.

Comment s'écrit, se décrit, se construit – positivement ou négativement – la différence? Est-elle inclusive ou distinctive – le désir homoérotique constitue-t-il par exemple un critère distinctif, ou apparaît-il simplement comme un cas parmi d'autres de marginalité, potentiellement menaçante [pour la société], mais aussi régulièrement "récupérée" comme effet de mode<sup>6</sup>?

Cette différence identitaire de Paul-Eric et Dorian est largement connotée négativement au regard des discours sociaux implicites dans les textes et dans la réception des œuvres qu'on a lues – les protagonistes ont été enserrés dans des diagnostics de névrose, de dégénérescence et d'homosexualité. Aussi distinctive, leur différence, ouvertement androgyne, est soulignée en ce qui a trait à leur caractère marginal et menaçant vis-à-vis de la norme virile et hétéronormative qui régit les divers rituels d'initiation à la vie adulte. Cela nous laisse entendre que les deux personnages ont un pouvoir de « transgression contre l'ordre social<sup>7</sup> » au sein du récit, où leur marginalité devient synonyme d'arme de résistance. C'est d'ailleurs ce que fait le dandy décadent à plus grande échelle – transgresser l'ordre –, en restant célibataire, en n'entendant « n'avoir ni sexe ni sexualité<sup>8</sup> », en refusant un déterminisme genré basé sur le contrat social marital et paternel comme seules possibilités d'accomplissement en tant que sujet individuel et communautaire. Le dandy décadent est un esthète en crise identitaire qui, en cette fin de siècle marquée par l'avènement de la bourgeoisie et le progrès de masse, s'intègre mal à la communauté, jugée médiocre, et refuse de prendre part aux principaux rites d'initiation et de passage qui fondent l'identité sociale au XIX<sup>e</sup> siècle.

Plus précisément, nous avons vu dans *Les Hors nature* que Paul-Eric de Fertzen voulait performer les différents pans de son identité par le biais de jeux souvent excessifs d'apparence et de travestissements, choisissant la mode comme vecteur d'expression. Toutefois, il échoue à ritualiser la norme virile, prisonnier qu'il est de l'« entre-soi » fraternel et masculin, et il ne s'exalte que dans la fétichisation (la jouissance du textile) et les performances sexuelles monstrueuses (les viols, la mascarade du paon). Construit en névrosé par la narration, le personnage multiplie les excès identitaires qui le placent toujours en position défavorable où il est jugé comme étrange et

---

<sup>6</sup> P. Zoberman, « Introduction », dans P. Zoberman (dir.), *Queer : écritures de la différence?*, vol. 1 : *Autres temps, autres lieux*, op. cit., p. 16.

<sup>7</sup> David Tacium, *Le dandysme et la crise de l'identité masculine à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Huysmans, Pater, Dossi*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 1997, p. 348.

<sup>8</sup> Maxime Foerster, « De l'androgynie au transgenre : le dandysme ou l'échappée belle », *L'Esprit Créateur*, vol. 53, n° 1, 2013, p. 134.

malade psychologiquement, et il est même maltraité par son aîné n'acceptant pas qu'il puisse vivre autrement que *pour et par* lui. Les luttes de pouvoir dans ce couple dichotomique montrent que la domination n'est pas toujours à sens unique, et que les multiples identités de Paul-Eric lui donnent une certaine capacité d'émancipation vis-à-vis de son bourreau.

Dorian Gray, quant à lui, choisit un mode de vie controversé, fréquentant des endroits réputés pour l'opium et la prostitution, dans le but de faire l'expérience de l'altérité. Ne sachant trop comment s'intégrer à la communauté aristocratique, il tente en vain de se marier – mais se rend bien vite compte que c'est la multiplication des identités chez l'actrice de théâtre qui lui donne l'illusion d'une vie heureuse à ses côtés. *Le Portrait de Dorian Gray* est aussi un roman de l'apprentissage : Lord Henry entreprend de façonner l'identité de son élève pour qu'il profite de chaque expérience et ne se borne pas aux vulgarités du couple hétérosexuel. Dorian a le pouvoir de s'incarner sur plusieurs plans grâce au portrait : la démultiplication identitaire lui permet de s'exalter sans en subir les conséquences alors que le texte base son anormalité sur l'hérédité morbide, la fatalité et le malheur familial, au point où lui-même croit être infecté par les morts. À l'inverse de Paul-Eric qui s'auto-désigne incessamment par diverses identités, la fluidité identitaire de Dorian advient dans le fait que lui refuse de se nommer – tout est dans le non-dit : il fait ses expériences sexuelles en secret, et la narration suggère l'aspect subversif de celles-ci.

Le queer naît ainsi en travers de ces textes, car ni Paul-Eric ni Dorian ne répondent au « contrat social<sup>9</sup> » implicite d'hétéronormativité. Nous avons cherché à démontrer que ces deux personnages aux trames narratives opposées – l'une dans l'excès de performances et l'autre dans le secret des expériences – ont pourtant plusieurs aspects en commun : la recherche d'exaltation identitaire et sexuelle, l'oppression par des normes externes, le refus de catégorisation. Tous deux ont, rappelons-le, le dandysme comme vecteur d'expression de cette crise identitaire. Nous estimons que la flamboyance du dandysme, combinée avec l'excentricité, la morbidité et la désillusion du décadentisme, donne ainsi naissance à un phénomène important de remise en question identitaire et de contestation dans la littérature de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Si les œuvres de Rachilde et d'Oscar Wilde se présentaient à nous comme des réservoirs de queer où les protagonistes contestent la prétention universalisante de l'hétéronormativité et les mœurs sociales, elles ne sont pas les seules à opérer cette déconstruction et à être analysées par le regard de la

---

<sup>9</sup> Monique Wittig, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018 [1992], p. 83.



dégénérescence. Pensons notamment au roman de Joris-Karl Huysmans, *À rebours* (1884) et à son duc Jean des Esseintes ou encore à celui de Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas* (1901) et à son duc Jean de Fréneuse, tous deux décriés pour les mêmes raisons – vices, perversions, inversion sexuelle – parce que les dandys décadents expérimentent différents aspects de leur identité. Tout un travail reste à faire sur la littérature décadente, dans l’optique où, pour reprendre les mots de Marie-Gersande Raoult, l’esthétique de ce type d’œuvres se construit

[...] sur le principe d’inversion où la notion de norme se retrouve perpétuellement remise en question, pour ne pas dire bafouée au profit du développement d’un univers romanesque subjectif et provocateur. Par cette entreprise de dilution des normes[,] qu’elles soient spatiales, temporelles, éthiques, sexuelles et identitaires, [les auteurs] participent d’une mise en place d’un « autrement », révélant ainsi la quintessence même du sentiment de décadence qui repose sur cette propension à la subversion systématique des valeurs du réel<sup>10</sup>.

Si les œuvres fin-de-siècle construisent « autrement » les personnages, les façons de voir le monde et abordent différemment le sujet de la sexualité, peut-on dire que le fait de mettre en scène des dandy décadents rend l’œuvre queer? Ou alors est-ce parce que les personnages sont queer qu’ils incarnent la performance dandyesque et décadente? Nous avons tendance à pencher pour la seconde option dans le cas de Dorian et Paul-Eric, car le dandysme est une forme de *paraître* commode en société (si l’on considère leur statut aristocratique et leur sexe biologique) pour incarner leur *être*, mais nous croyons qu’il est impératif de ne pas perdre de vue ce qui fait l’essence de la théorie queer, soit son refus d’une vision homogène : il faut envisager chaque personnage comme un sujet individuel, dans ses spécificités identitaires et son rapport unique au monde. Ainsi, dans la perspective de continuer à lire les œuvres du canon littéraire décadent (ou d’autres courants littéraires) avec la théorie queer, tout comme Kevin Lambert qui propose une « politique de la lecture » queer, nous croyons que la déconstruction des présupposés

[...] offre une occasion salutaire aux études littéraires en déplaçant le point de vue quant à ce que nous tenons généralement comme évident (le corps, l’identité, la sexualité, le genre des personnages). [...] [I]l est possible à partir de ces prémisses de chercher comment et pourquoi une catégorie identitaire se retrouve dans un texte, d’être sensible aux stratégies discursives employées par les œuvres pour les faire paraître évidentes, immuables ou encore pour les inquiéter. En ne considérant pas les catégories « homme » et « femme » comme des axiomes, on peut aussi se demander ce qui « fait » un homme et une femme dans le système

---

<sup>10</sup> Marie-Gersande Raoult, *Perversion et subversion dans les romans de Rachilde et de Jean Lorrain (1884-1906) : Une esthétique de la Décadence*, Thèse de doctorat, Limoges, Université de Limoges, 2011, p. 547.

discursif d'une œuvre, ou encore, suivant la voie de « l'éclatement du binarisme vers la diversité, le multiple » (Boisclair et Saint-Martin, 2006, 10), douter des fondements de ces catégories et être attentif/attentive aux nuances, aux déraillements de la norme, à ce qui dépasse les déterminations attendues<sup>11</sup>.

À cela, le chercheur ajoute que si « les œuvres sont *ouvertes* “à une série virtuellement infinie de lectures possibles” (Eco, 1965, 35), le queering vise à s'immiscer dans cette ouverture afin de lire les textes à rebours et parfois contre eux-mêmes<sup>12</sup> », comme nous l'avons fait en décroissant Paul-Eric et Dorian des divers diagnostics de déviations et d'homosexualité qui leur avaient été décernés au sein même de la narration (ou fortement suggérés par elle). En outre, cette stratégie de lecture engage un processus de *dépathologisation* de la littérature décadente, mais aussi canonique du XIX<sup>e</sup> siècle à plus grande échelle, car cette dernière est immergée, pour reprendre les mots de Roland Barthes, dans « l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du Naturel, la Violence du préjugé<sup>13</sup> ». Ainsi, bien qu'elle soit en filigrane dans les textes, la norme sexuelle et identitaire est toujours là – implicite, dominante, ostracisante – définissant le « normal » et l'« anormal », le « dedans » et le « dehors », la réussite sociale et la marginalité, en ses propres termes. Il ne dépend que de nous de faire sortir la littérature des carcans sociaux et médicaux, et de prendre la liberté en tant que chercheurs d'analyser les œuvres sous une multitude de facettes, à contre-courant de l'opinion majoritaire et au-delà des critiques *biographisantes* et *pathologisantes*; c'est là tout l'intérêt d'une lecture queer des œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>11</sup> Kevin Lambert, « Queering : propositions théoriques pour une politique de la lecture », *Sens public*, 19 avril 2021, p. 11, en ligne : <http://sens-public.org/articles/1569/>. La référence dans la citation renvoie à Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, vol. 19, n° 2, 2006, p. 10.

<sup>12</sup> K. Lambert, *ibid.* La référence renvoie à Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 35. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>13</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], dans *Œuvres complètes*, vol. III : 1974-1980, Paris, Seuil, 1995, p. 130; cité dans Apostolos Lampropoulos, « *Queer(ing) theory* : de la déstabilisation perpétuelle à la relance du théorique », dans P. Zoberman (dir.), *Queer : écritures de la différence?*, vol. 1 : *Autres temps, autres lieux*, *op. cit.*, p. 31.

# BIBLIOGRAPHIE

---

## CORPUS PRIMAIRE

RACHILDE (Marguerite EYMERY). *Les Hors nature. Mœurs contemporaines*, Paris, Mercure de France, 1897, 385 p.

WILDE, Oscar. *Le Portrait de Dorian Gray*, trad. de Jean GATTÉGNO, Paris, Gallimard, 1992 [1890], 409 p.

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1908 [1890], 287 p.

## CORPUS SECONDAIRE

BALZAC, Honoré de. *La Duchesse de Langeais* suivi de *La Fille aux yeux d'or*, Paris, Gallimard, 1976 [1835], 406 p.

ZOLA, Émile. *La Curée*, Paris, Le Livre de Poche, 1996 [1871], 412 p.

## CORPUS CRITIQUE

### Rachilde et *Les Hors nature*

BERGERON, Patrick. « Rachilde. La comédie des sexes et la virilité déçue », dans France GRENAUDIER-KLIJN (dir.), *Écrire les hommes. Personnages masculins et masculinité dans l'œuvre des écrivaines de la Belle Époque*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2012, p. 113-132.

BLUM, Léon. [Sans titre], *Revue Blanche*, t. XIII, n° 99, 15 juillet 1897, p. 157.

CASELLA, Georges. [Sans titre], *La Revue Illustrée*, 21<sup>e</sup> année, n° 2, 5 janvier 1906, [non paginé].

DEVAUX, Paul. « Rachildisme », *Les Fellatores, mœurs de la décadence*, Paris, Union des bibliophiles, 1888, p. 201-207.

DUCREY, Guy. « Introduction » à *Les Hors nature* de RACHILDE, dans Guy DUCREY (dir.), *Romans fin-de-siècle 1890-1900*, Robert Laffont, Paris, 1999, p. 619-635.

GAUTHIER, Vicky. *Le roman monstre ou la poétique du fantastique du monstrueux moral chez Rachilde*, Thèse de doctorat, Saguenay, Université du Québec à Chicoutimi, 2018, 262 p.

HAWTHORNE, Melanie C. *Rachilde and French Women's Authorship : from Decadence to Modernism*, Lincoln, Presses de l'Université de Nebraska, 2001, 304 p.

- HUTTENBERGER, Charlène. « Le roman décadent de Rachilde ou le culte du monstrueux », *Au rebut : la littérature aux prises avec le résiduel*, journée d'études des doctorants ELH, Toulouse, Université Toulouse-Jean-Jaurès, 1<sup>er</sup> avril 2016, en ligne : <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01692891/document>.
- MESH, Rachel. « Rachilde : “To Be Strange or Nothing at All” », *Before Trans : Three Gender Stories From Nineteenth-Century France*, Stanford, Presses universitaires de Stanford, 2020, p. 123-205.
- PALACIO, Jean de. « Les Hors Nature ou Byzance à Paris », préface à *Les Hors nature* de RACHILDE, Paris, Séguier, Bibliothèque décadente, 1994 [1897], p. 7-32.
- RACHILDE (Marguerite EYMERY). *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris, Éditions de France, 1928, 87 p.
- RACHILDE (Marguerite EYMERY). « Préface », *Madame Adonis*, Paris, Monnier, 1888, p. XI-XII.
- 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, Limoges, Université de Limoges, 2011, 362 p.
- RONDEAU. « Pour célébrer Rachilde », *Mercure de France*, mars 1897, p. 582.
- STAROŃ, Anita. « *Les Hors Nature* de Rachilde : degrés de l'impossible », dans Czesław GRZESIAK (dir.), *Frères et/ou sœurs dans les littératures en langues romanes*, Lublin, Presses universitaires Marie Curie-Skłodowska, 2006, p. 99-110.
- STAROŃ, Anita. « Rachilde : *Homme* de lettres, sexe et exclusion », dans Anita STAROŃ et Sebastian ZACHAROW (dir.), *Être en minorité, être minorité*, Lodz, Presses universitaires de Lodz, 2017, p. 151-162.

### **Oscar Wilde et *Le Portrait de Dorian Gray***

- BIES, Alexandre. « Oscar Wilde : le dandysme ou la poétique de soi », dans Edyta KOCIUBIŃSKA (dir.), *Le dandysme, de l'histoire au mythe*, Berlin, Peter Lang, 2019, p. 139-154.
- BRINKLEY, Edward S. « Homosexuality as (Anti)Illness : Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* and Gabriele D'Annunzio's *Il Piacere* », *Studies in 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Century Literature*, vol. 22, n° 1, 1998, p. 61-82.
- DELABROY, Jean. « Platon chez les dandies : Sur “Le portrait de Dorian Gray” d'Oscar Wilde », *Littérature*, n° 25, 1977, p. 42-63.
- DICKSON, James. « (De)Generation : *The Picture of Dorian Gray*, *Female Trouble*, and the Beautiful Monstrosity », *post-scriptum*, n° 29, décembre 2020, en ligne : <https://post-scriptum.org/29-08-degeneration-the-picture-of-dorian-gray-female-trouble-and-the-beautiful-monstrosity/>.

- DURAND-LE GUERIN, Isabelle. « Vieillir en esthète : *Le Portrait de Dorian Gray et La Mort à Venise* », dans Alain MONTANDON (dir.), *Éros, blessures et folie : détresses du vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 209-220.
- EDELMAN, Lee. « Homographèse : identité corporelle et différence sexuelle », trad. de Pierre ZOBERMAN, *Itinéraires*, n° 1, 2009 [1994], p. 1-24.
- HOLLAND, Merlin. *Le procès d'Oscar Wilde : L'homosexualité en accusation*, Paris, Le Livre de Poche, 2018 [2003], 528 p.
- MARZANO, Michaela et Alain MIRON. « Écrire ou décrire le vieillir : le portrait de Dorian Gray », dans Alain MONTANDON (dir.), *Écrire le vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 91-104.
- MCKENNA, Neil. *The Secret Life of Oscar Wilde*, New York, Arrow Books, 2004 [2003], 752 p.
- NGUYEN, Katie. « Deviating from the Norm : A Queer Theory Analysis of the Picture of Dorian Gray », *Aisthesis*, vol. 11, 2020, p. 9-17.
- OLIVEIRA, Jessica Maria. *The Notions of the "Closet" and the "Secret" in Oscar Wilde's, The Picture of Dorian Gray*, Mémoire de maîtrise, Miami, Université Internationale de Floride, 2019, 33 p.
- SAINT-PAUL, Georges (pseud. du Dr LAUPTS). « Une observation-type d'un inverti paidophile », *Tares et poisons. Perversion et perversité sexuelles*, Paris, Georges Carré, 1896, p. 105-189.
- SCHULZ, Dirk. *Setting the Record Queer : Rethinking Wilde's The Picture of Dorian Gray and Virginia Woolf's Mrs. Dalloway*, Bielefeld, Transcript, 2011, 274 p.
- WILSON, Mary Thimothy. « *Superbly Sterile* » : *Queer Reproduction in Victorian Literature and Culture*, dissertation doctorale, Baton Rouge, Université de l'État de Louisiane, 2015, 161 p.

## **Histoire du dandysme**

- BARBEY D'AUREVILLY, Jules. *Du dandysme et de Georges Brummell*, Caen, B. Mancel, 1845, 118 p.
- BECKER, Karin. *Le dandysme littéraire en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Orléans, Paradigme, 2010, 196 p.
- FOERSTER, Maxime. « De l'androgynie au transgenre : le dandysme ou l'échappée belle », *L'Esprit Créateur*, vol. 53, n° 1, 2013, p. 131-144.
- LAROUSSE, Pierre. « Cocardès », *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, t. IV, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1869, p. 515.
- LEMAIRE, Michel. *Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1978, 330 p.
- MONTANDON, Alain (dir.). *Dictionnaire du dandysme*, Paris, Honoré Champion, 2016, 728 p.

PHAM-THANH, Gilbert. « Personnages dandyesques dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle : négations des formes, formes de la négation et affirmation de soi », dans Stéphanie BONNEFILLE et Sébastien SALBAYRE (dir.), *La Négation : Formes, figures, conceptualisation*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2006, p. 83-93, en ligne : <https://books.openedition.org/pufr/4821?lang=fr#text>.

PREVOST, John C. *Le dandysme en France (1817-1839)*, Genève et Paris, Slatkine, 1982 [1957], 213 p.

TACIUM, David. *Le dandysme et la crise de l'identité masculine à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Huysmans, Pater, Dossi*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 1997, 362 p.

### **Histoire de la sexualité, et des « déviances » sexuelles au XIX<sup>e</sup> siècle**

BARRET-DUCROCQ, Françoise. « Mesure et démesure dans le code de morale sexuelle victorien », *Cahiers Charles V*, n° 8, 1986, p. 51-62.

CORBIN, Alain, Jean-Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO (dir.). *Histoire de la virilité*, vol. II : *Le triomphe de la virilité. Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2011, 512 p.

CROZIER, Ivan. « La sexologie et la définition du “normal” entre 1860 et 1900 », *Cahiers du Genre*, vol. 34, n° 1, 2003, p. 17-37.

EDELMAN, Nicole. « L'hystérique à l'épreuve des écrivains (années 1880-1890) », *Les métamorphoses de l'hystérique. Du début du XIX<sup>e</sup> siècle à la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2003, p. 225-242.

ELLIS, Havelock. *Études de psychologie sexuelle*, vol. I : *L'inversion sexuelle*, Paris, Mercure de France, 1897 [1896], 336 p.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*, vol. 1 : *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 213 p.

FOUCAULT, Michel. *Les Anormaux : cours au Collège de France (1974-1975)*, édition numérique réalisée à partir de l'édition CD-ROM *Le Foucault électronique*, août 2012 [1975], 230 p., en ligne : <http://ekldata.com/a5J-kPD0FAZwSKkLJzNbvbfalJw/Foucault-Michel-Les-Anormaux-1974-1975-.pdf>.

HALPERIN, David M. *How to Do the History of Homosexuality*, Chicago, Presses de l'Université de Chicago, 2002 [2000], 216 p.

HIRSCHFELD, Magnus. *Anomalies et perversions sexuelles*, Paris, L'Harmattan, 2008 [1957], 397 p.

KRAFFT-EBING, Richard von. *Étude médico-légale : Psychopathia sexualis avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle*, Paris, Georges Carré, 1895, 595 p.

- LEBOUCHERA. « Sexualité et relations pédérastiques dans l'Antiquité grecque », *Hypoteses*, Carnet « Master civilisations, cultures et sociétés », Brest, Université de Bretagne occidentale, 30 novembre 2018, en ligne : <https://masterccs.hypotheses.org/11496>.
- NORDAU, Max. « Décadents et Esthètes », *Dégénérescence*, t. 2, Paris, Félix Alcan, 1894, p. 97-169.
- PÉLADAN, Joséphin. *Le Vice suprême*, Paris, Monde moderne, 1926 [1884], 335 p.
- RAFFALOVICH, Marc-André. *Uranisme et unisexualité : étude sur différentes manifestations de l'instinct sexuel*, Paris et Lyon, Masson et Storck, 1896, 363 p.
- REVENIN, Régis. « Conceptions et théories savantes de l'homosexualité masculine en France, de la monarchie de Juillet à la Première Guerre mondiale », *Revue d'histoire des sciences humaines*, vol. 17, n° 2, 2007, p. 30-45.
- REVENIN, Régis. « L'émergence d'un monde homosexuel moderne dans le Paris de la Belle Époque », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 53, n° 4, 2006, p. 74-86.
- SFRAGARO, Adriana. « Max Nordau, dégénérescence et littérature », dans Max MILNER (dir.), *Littérature et pathologie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989, p. 183-192, en ligne : <https://books.openedition.org/puv/1253#authors>.

## **Théorie queer et performativité du langage**

- AUSTIN, John. *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1991 [1962], 208 p.
- BOISCLAIR, Isabelle et Lori SAINT-MARTIN. « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, vol. 19, n° 2, 2006, p. 5-27.
- BOURCIER, Sam (publié sous Marie-Hélène). *Queer zones*, vol. 1 : *Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, 266 p.
- BOURDIEU, Pierre. « Le capital symbolique : un pouvoir reconnu », *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 68-75.
- BUTLER, Judith. « *Critically Queer* », trad. de Marie de GANDT, *GLQ : A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 1, n° 1, 1993, p. 17-32.
- BUTLER, Judith. *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2012, 396 p.
- BUTLER, Judith. *Le pouvoir des mots : politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004 [1997], 288 p.
- BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005 [1990], 284 p.
- CULLER, Jonathan. « Philosophie et littérature : les fortunes du performatif », *Littérature*, vol. 144, n° 4, 2006, p. 81-100.

- DERRIDA, Jacques. « Signature, événement, contexte », *Limited Inc.*, Paris, Galilée, 1990 [1988], p. 15-51.
- HALPERIN, David M. « The Normalization of Queer Theory », *Journal of Homosexuality*, vol. 4, n° 5, 2003, p. 339-343.
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve. *Épistémologie du placard*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008 [1990], 264 p.
- LAMBERT, Kevin. « Queering : propositions théoriques pour une politique de la lecture », *Sens public*, 19 avril 2021, 31 p., en ligne : <http://sens-public.org/articles/1569/>.
- PRECIADO, Paul B. (publié sous Beatriz). « Multitudes queer. Notes pour une politique des “anormaux” », *Multitudes*, vol. 2, n° 12, 2003, p. 17-25.
- WITTIG, Monique. *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018 [1992], 157 p.
- ZOBERMAN, Pierre (dir.). *Queer : écritures de la différence?*, vol. 1 : *Autres temps, autres lieux*, Paris, L’Harmattan, 2008, 284 p.
- ZOBERMAN, Pierre (dir.). *Queer : écritures de la différence?*, vol. 2 : *Représentations : artistes, créations*, Paris, L’Harmattan, 2008, 170 p.

## **Ethnocritique, anthropologie et sociologie**

- AGIER, Michel. « Le rite carnavalesque. Toujours recommencé, entre transgression et sédition », *L’Observatoire*, vol. 50, n° 2, 2017, p. 67-69.
- BAUHAIN, Claude. « Masculin et féminin, les habitations bourgeoises au XIX<sup>e</sup> siècle », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 41, 1989, p. 15-26.
- BERGER, Peter et Thomas LUCKMANN. *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin, 1986 [1966], 342 p.
- DESCOMBES, Vincent. « La philosophique de Combray », *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, p. 173-193.
- DOUGLAS, Mary. *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 2001 [1966], 212 p.
- [Sans auteur]. « Présentation générale de l’ethnocritique », *Ethnocritique.com*, [sans date], en ligne : <http://ethnocritique.com/index.php/fr>.
- FABRE, Daniel. « Chinoiserie des Lumières. Variations sur l’individu-monde », *L’Homme*, n° 185-186, 2008, p. 269-300.
- GLEIZE, Pascale. « L’héritité hors du champ scientifique », *Ethnologie française*, vol. 24, n° 1, p. 11-24.



- HÉRITIER, Françoise. « Moitiés d'hommes, pieds déchaussés et sauteurs à cloche-pied », *Terrain*, n° 18, mars 1992, p. 5-14.
- HÉRITIER, Françoise. « Quels fondements de la violence? », *Cahiers du Genre*, vol. 35, n° 2, 2003, p. 21-44.
- LUCEY, Michael. *Les Ratés de la famille. Balzac et les formes sociales de la sexualité*, Paris, Fayard, 2008 [2003], 358 p.
- MÉNARD, Sophie et Marie SCARPA. « Carnaval », *Publictionnaire*, 2017, en ligne : <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01704053/document>.
- MÉNARD, Sophie. « Le “personnage liminaire” : une notion ethnocritique », *Litter@ Incognita*, Toulouse, Université Toulouse Jean Jaurès, n° 8, automne 2017, en ligne : [https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/?doing\\_wp\\_cron=1597682159.4077711105346679687500](https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/?doing_wp_cron=1597682159.4077711105346679687500).
- MÉNARD, Sophie. *Émile Zola et les aveux du corps*, Paris, Classiques Garnier, 2014, 518 p.
- QRIBI, Abdelhak. « Socialisation et identité. L'apport de Berger et Luckmann à travers “la construction sociale de la réalité” », *Bulletin de psychologie*, t. 63, vol. 2, n° 506, mars-avril 2010, p. 133-139.
- SCARPA, Marie. « L'ethnocritique de la littérature : Présentation et situation », *Multilinguales*, n° 1, 2013, p. 7-18.
- SCARPA, Marie. « Le personnage liminaire », *Romantisme*, vol. 145, n° 3, 2009, p. 25-35.
- SCARPA, Marie. « Littérature, anthropologie, ethnocritique », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 16, 2017, p. 1-14.
- SHAW, Aimie M. *En dialogue avec Bakhtine : carnavalisation, carnavalesque et carnaval au cœur du roman*, Mémoire de maîtrise, Victoria, Université de Victoria, 2007, 132 p.
- TRUCHON, Catherine. *L'imaginaire des bas-fonds londoniens dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle : une contre-société angoissante*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 127 p.
- VAN GENNEP, Arnold. *Les rites de passage*, Paris, Picard, 1981 [1909], 288 p.
- VERDIER, Yvonne. « Le destin (fragments) », *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, 1995, p. 153-158.
- VILLAINES, Béatrice de et Guillaume d'ANDLAU. *Carnavals en France, hier et aujourd'hui*, Paris, Fleurus, 1996, 124 p.

## Autres ouvrages cités

- AUDET, René. « Lieux et pragmatique de la monstruosité dans la prose narrative d'Éric Chevillard », *Tangence*, n° 91, automne 2009, p. 11-27.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules. *Les Bas bleus*, Paris, Société Générale de Librairie Catholique, 1878, 346 p.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], dans *Œuvres complètes*, vol. III : 1974-1980, Paris, Seuil, 1995, p. 130.
- BARTHES, Roland. *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967, 327 p.
- BAUDELAIRE, Charles. *Le Peintre de la vie moderne* [1863], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, p. 656.
- ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 35.
- FOUCAULT, Michel. « À propos de la généalogie de l'éthique : aperçu du travail en cours », n° 326, *Dits et écrits*, t. II : 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001 [1994], p. 402.
- GUELPA, Patrick. « Irminsul, l'arbre du monde des Saxons », *Krapo arboricole*, 18 novembre 2009, en ligne : <https://krapoarboricole.wordpress.com/2009/11/18/irminsul-larbre-du-monde-des-saxons/>.
- IBRAHIM FREDRIKSON, Nadia. « La perle, entre l'océan et le ciel », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 220, n° 3, 2003. p. 283-317.
- RENARD, Jean-Bruno. « Christiane Tortel, *Sacralisé, diabolisé. Le paon dans les religions, de l'Asie à la Méditerranée*. Paris, Geuthner, 2019, 494 p. », *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 192, n° 5, 2020, p. 307-309.
- RYNER, Han. *Le Massacre des Amazones*, Paris, Chamuel, 1888, p. 5.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Métaphysique de l'amour, métaphysique de la mort*, trad. de Marianna SIMON, Paris, 10/18, 1964, p. 14.