

Swarthmore College

Works

Senior Theses, Projects, and Awards

Student Scholarship

2024

L'intersection entre l'ivresse et le queer dans la littérature de la décadence française

Ryan Rodriguez , '25

Follow this and additional works at: <https://works.swarthmore.edu/theses>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Rodriguez, Ryan , '25, "L'intersection entre l'ivresse et le queer dans la littérature de la décadence française" (2024). *Senior Theses, Projects, and Awards*. 941.

<https://works.swarthmore.edu/theses/941>



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-Share Alike 4.0 International License](#). Please note: the theses in this collection are undergraduate senior theses completed by senior undergraduate students who have received a bachelor's degree.

This work is brought to you for free by Swarthmore College Libraries' Works. It has been accepted for inclusion in Senior Theses, Projects, and Awards by an authorized administrator of Works. For more information, please contact myworks@swarthmore.edu.

L'intersection entre l'ivresse et le queer dans la littérature de la
décadence française

by Ryan Rodriguez

A senior paper submitted in partial fulfillment of the requirement for the degree of Bachelor of
Arts in French and Francophone Studies at Swarthmore College

2024

French and Francophone Studies Section

Professor Chris Robison

Table des matières

Introduction	p.1 - p.5
Chapitre I : Baudelaire : L'imagination décadente comme site de résistance	p.5 - p.15
Chapitre II : Transcender la moralité : Visions enivrantes de la libération individualiste dans <i>Monsieur Vénus</i>	p.16 - p.22
Chapitre III : Derrière le déguisement : La subversion (homo)sensuelle dans « Un crime inconnu » par Jean Lorrain	p.23 - p.30
Conclusion	p.30 - p.32
Bibliographie	p.32 - p.34

« Pour le décadent, l'entreprise romanesque n'a plus vocation à l'exemplarité dans la représentation du monde et dans l'édification de l'humain sur son existence, mais devient le lieu d'une expression intime, faite de certaines nuances d'âmes, à la fois plus ténues et peut-être plus inattendues. » (Romain Courapied)

Introduction

En passant des vers opulents de l'amour interdit dans *Les Fleurs du mal* aux explorations provocatrices du genre et de la violence sexuelle dans *Monsieur Vénus* et *Contes d'un buveur d'éther*, ce projet examine comment Charles Baudelaire, Rachilde, et Jean Lorrain, fascinés tous les trois par les modes de sexualité transgressive et la question de la dégénérescence, dépeignent les drogues. En mettant ces textes en conversation avec les discours psychologiques et médicaux fin-de-siècle autour des actes queer, on peut mieux apprécier la réappropriation subversive des théories du siècle par les Décadents. Ce chevauchement conceptuel entre les drogues psychotropes et la sexualité transgressive devient important lorsque l'on considère la façon similaire dont les auteurs décadents encadrent ces deux questions. En effet, l'enivrement devient une forme de libération individualiste, où les drogues sont étroitement liées à la création d'espaces qui brouillent la frontière entre la nature et l'artifice; une dichotomie centrale à la décadence qui permet à ces auteurs de penser de nouvelles possibilités sexuelles.

Pour établir les bases de mon analyse, je vais d'abord me tourner vers Charles Baudelaire. Publié en 1857, son recueil de poèmes intitulé *Les Fleurs du Mal* explore les complexités de la condition humaine, en explorant des motifs tels que la mort, la nature, l'ivresse et le lesbianisme. Baudelaire traite l'attrait des drogues psychotropes et du lesbianisme comme deux piliers fondamentaux de la dissidence décadente qui ont une logique partagée. Ces thèmes

sont particulièrement présentes non seulement dans sa collection de poésie *Les Fleurs du Mal*, qui explore des représentations du saphisme, mais aussi dans son livre *Les paradis artificiels* (1860), qui se concentre sur l'expérience individuelle de l'enivrement. Ces œuvres fournissent une lentille primaire à travers laquelle l'expérience toxicomaniaque peut être considérée comme une porte d'entrée vers une réalité idéalisée, où un portrait de l'homoérotisme de la fin du siècle commence à prendre forme. À partir de cette discussion sur les représentations du saphisme chez Baudelaire, je considérerai ensuite les implications de l'inversion décadente des normes de genre par Rachilde à travers son roman *Monsieur Vénus*. Publié en 1884, *Monsieur Vénus* raconte l'histoire de Raoule de Vénérande, une femme riche et audacieuse qui s'éprend de Jacques Silvert, un jeune sculpteur androgyne. Tandis que leur relation passionnée et tumultueuse se déroule, Rachilde plonge dans des thèmes d'ambiguïté sexuelle, de domination et de subversion, offrant une exploration complexe de l'obsession et de l'identité qui reprend parfois certaines idées baudelairiennes. Le thème de l'ivresse est étroitement lié à l'exploration décadente du genre. Les personnages de Rachilde sont souvent représentés se livrant à des excès sensoriels, allant de soirées élaborées à la consommation de substances altérant l'esprit. Ces actes d'enivrement servent de moyen de libération individualiste, permettant à Raoule et Jacques de transcender les contraintes sociétales et d'embrasser leurs désirs non conventionnels. Enfin, je passerai de la discussion sur la subversion décadente de Rachilde du désir non conventionnel à une analyse proche de la prose (homo)sensuelle de Jean Lorrain, telle que présentée dans sa nouvelle « Un crime inconnu » (1895). Figure marquante du milieu culturel parisien à la fin du XIXe siècle, Jean Lorrain explore souvent des facettes plus sombres de la nature humaine, en utilisant les thèmes de la décadence, de l'obsession et du grotesque. En explorant la relation entre

sa présentation de l'homosexualité masculine et les horreurs de l'enivrement, on peut mieux situer l'intersection des modes transgressifs de la sexualité et de l'ivresse.

À la fin du XIXe siècle, le traitement médical et littéraire de l'homosexualité était largement négatif et stigmatisant. Dans le domaine médical, l'homosexualité était souvent pathologisée et classée comme un trouble mental. Un exemple important est celui du psychiatre Richard von Krafft-Ebing, qui a contribué au discours médical pathologisant l'homosexualité. Son œuvre, *Psychopathia Sexualis* (1886), classait l'homosexualité comme une forme de maladie mentale, liée à la dégénérescence héréditaire. En ce qui concerne la perception juridique de l'homosexualité à l'époque, le code pénal révolutionnaire de 1791 a omis la sodomie comme infraction criminelle, dépenalisant effectivement le comportement homosexuel en France. Bien que cela suggère une plus grande tolérance par rapport aux pays européens voisins, l'acceptation sociétale restait insuffisante (Courapied 74). Les associations faites entre l'homosexualité et les crimes tels que la prostitution et la pédérastie reflètent les attitudes complexes envers l'homosexualité de la période (Courapied 75). Dans l'ensemble, la fin du XIXe siècle marque une période de pathologisation des actes queer, qui est néanmoins accompagnée par des auteurs tels que Rachilde, Baudelaire et Lorrain, qui mettent en valeur une certaine libération sexuelle dans leurs œuvres, embrassant les complexités des modes transgressifs de la sexualité et du genre comme modes d'expression décadentes.

Les critiques contemporains tels que Gretchen Schultz et Rachel Mesch mettent en évidence la possibilité d'une vision d'une décadence proto-queer. Dans *Before Trans : Three Gender Stories from Nineteenth-Century France*, Mesch souligne l'urgence derrière les études qui offrent une lecture proto-queer de la littérature fin-de-siècle, examinant comment : « even before there were complex ways of thinking about the relationship between bodies and gender,

there were those who experienced their gender in complex ways » (9). Dans ce projet, je cherche à examiner comment ces auteurs ont participé à ce discours, tout en construisant leur prose et poèmes comme site de résistance au discours médical et psychologique de l'époque. En considérant comment ces textes décadents remettent en question les discours fin-de-siècle qui réduisent ces idées à des symptômes d'un hédonisme simpliste, le projet actuel explore comment l'ivresse et la pensée proto-queer sont intrinsèquement liées dans l'imaginaire décadent grâce à leur co-construction d'un soi révolutionnaire qui réimagine et reconfigure les contraintes corporelles. Tout au long de cette discussion, il faut garder à l'esprit l'évolution de ces modes transgressifs de la sexualité dans leur rapport avec la dichotomie nature/artifice centrale à la décadence. Dans un sens général, les modes de sexualité transgressifs et les sensations produites par les substances psychotropes deviennent l'anti-naturel, tout en déstabilisant l'idée même de cette dichotomie.

En ce qui concerne la structure de ce projet, je commencerai par considérer le traitement de Baudelaire de l'enivrement saphique pour établir une base littéraire pour la considération des modes transgressifs de la sexualité et du genre dans la décadence. J'explorerai ensuite les représentations rachildiennes de l'inversion de genre et leur rapport à la création des espaces fantastiques et surréels provoqués par les substances psychotropes. En mettant ces deux sections en dialogue avec les discours autour de la pathologie sexuelle, je cherche à examiner les fondements de la réalité de ces subversions décadentes du corps et de l'esprit. Enfin, j'explorerai l'unité conceptuelle entre les horreurs de l'éthéromanie et la visibilité de l'homosexualité masculine dans la nouvelle « Un crime inconnu », écrit dans *Contes d'un buveur d'éther* par Jean Lorrain. En analysant cette unité je cherche à considérer comment Lorrain utilise sa prose (homo)sensuelle pour naviguer dans les espaces liminaux de l'identité, du désir et de

l'auto-révélation, tout en s'interrogeant sur les capacités décadentes de construire un contre-récit aux théories de la dégénérescence.

I. Baudelaire : L'imagination décadente comme site de résistance

« C'est l'Ennui! L'oeil chargé d'un pleur involontaire,
 Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
 Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
 — Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère! »
 — Charles Baudelaire

Le défi de définir la décadence

En explorant les subtilités du style de la décadence de Baudelaire en tant que site de résistance, il est impératif de s'engager d'abord dans la conceptualisation diverse et souvent controversée de la décadence elle-même. Dans son livre, *The sins of the fathers : decadence in France 1870-1914*, Jennifer Birkett propose un prisme historique/économique à travers lequel elle perçoit la décadence, la présentant comme une tentative de supplanter la réalité historique par la fiction narrative. Selon Birkett, la décadence se manifeste comme une élaboration délibérée d'histoires à des fins doubles de plaisir et de profit, où les auteurs investissent leur capital créatif dans la poursuite de rendements futurs (Birkett 3). Cette perspective historique sur la décadence la dépeint comme une forme de résistance littéraire et artistique au capitalisme mercantile (Birkett 4). Dans sa définition, Birkett met effectivement en évidence la tension inhérente entre une réalité commercialisée et la fiction dans l'éthos décadent. En effet, cette conception de la décadence comme une réponse au capitalisme sera importante, plus tard dans la section actuelle lorsque nous considérerons la représentation du lesbianisme par Baudelaire. En revanche, l'auteur David Weir, dans son livre *Decadence and the Making of Modernism*, considère l'histoire du terme, cherchant à le positionner non pas comme une réponse au romantisme, mais comme un état dynamique de transition, une sorte de « unfolding drama

characterized by unsettled aesthetics » (Weir xvii). Dans ce cadre, la décadence apparaît comme un « cultural mode of transition from romanticism to modernism » (Weir xvii). C'est une fusion de diverses tendances littéraires, simultanément situées « within and without tradition and convention » (Weir 14). Cette définition accentue la fluidité et la complexité inhérentes à l'expression décadente, suggérant un espace liminal où les normes conventionnelles sont à la fois respectées et subverties. C'est dans ce mode littéraire transitif que l'on voit un portrait de Baudelaire. Weir dresse le portrait de l'auteur décadent en déclarant : « the decadent may pursue a bohemian life-style, but he always imagines himself a cultural aristocrat, while being, at base thoroughly bourgeois » (Weir xv). Ce portrait de l'aristocratie culturelle déguisé en bohème, ainsi que la création d'un espace narratif liminal est un cadre de référence pour sa vision décadente. Dans cette vision, Baudelaire positionne stratégiquement l'ivresse et le lesbianisme comme deux piliers fondamentaux de la dissidence décadente. Malgré leur apparente disparité, ces piliers fonctionnent dans une logique partagée car ils prêtent tous deux à la création de nouveaux espaces où on voit une libération individualiste. À travers une analyse des représentations de l'ivresse et du lesbianisme de Baudelaire, cette section cherche à explorer comment ces constructions servent à la fois de stratégies esthétiques et de modes de résistance. En examinant comment Baudelaire utilise l'ivresse et le lesbianisme comme des éléments interconnectés dans son cadre de décadence, je cherche à mettre en lumière la façon dont ces deux aspects collaborent pour faire de la littérature décadente un site de résistance contre le conservatisme des discours médicaux de la fin du siècle.

La logique décadente dans la poésie saphique de Baudelaire

En explorant la poétique lesbienne de Baudelaire dans son cadre décadent, il devient évident que ces représentations servent de force perturbatrice, défiant les normes conventionnelles d'identité et de désir. Un exemple clé de cela se manifeste dans « Femmes damnées (Delphine et Hippolyte) » de Baudelaire, un poème de *Les Fleurs du mal* qui explore un conte de lesbianisme contemporain, retraçant les suites de la première rencontre sexuelle des deux femmes. Hippolyte, inexpérimentée, s'attaque à ses nouveaux désirs, tandis que Delphine, expérimentée et prédatrice, « comme un animal fort qui surveille une proie », interroge la conquête d'Hippolyte (ligne 15). Leur union, représentée par la description de « baisers [...] légers comme ces éphémères qui caressent [...] les grands lacs » (lignes 29-30), contraste vivement avec l'image de : « ceux [les baisers] de *ton amant* [...] / Qui, passeront sur toi [Hippolyte] comme un lourd attelage de chevaux [...] sans pitié » (lignes 31-32, je souligne). Tandis que l'amour hétérosexuel de cet amant masculin est présenté comme vulgaire et violent, l'amour entre les femmes est présenté comme quelque chose de beau, qui se manifeste en termes délicats. Dans cette juxtaposition de l'amour lesbien à l'amour hétérosexuel il y a une valorisation de l'amour lesbien qu'on pourrait considérer comme une normalisation des actes homosexuels. Cette juxtaposition donne lieu à l'inversion de l'esthétique de la beauté, qui met effectivement en évidence les capacités de cet amour interdit à agir comme une force libératrice qui transcende la vulgarité des conventions hétéronormatives.

Mais dans quels espaces physiques cette inversion se produit-elle, et quel est le rôle de ces femmes dans cet espace ? Schultz, dans son analyse de ce poème, observe que la poésie de Baudelaire offre un espace distinct où les dynamiques de pouvoir traditionnelles sont inversées, présentant un domaine de vulnérabilité masculine et d'autorité féminine. De plus, Schultz

souligne la nature clandestine des lesbiennes de Baudelaire, soulignant leur retrait de la vue du public : « Baudelaire's interest in sapphism is more obviously related to psychic and poetic issues than to economic critique. [...] [He] places the accursed women in hidden or obscure settings, [...] darkly hidden by the poem's language [...] [They] are clandestine creatures markedly removed from public spaces and urban settings » (Schultz 47). Cela est évident dans le caractère isolé du cadre, qui est décrit quand Hippolyte dit : « Que nos rideaux fermés nous séparent du monde » (ligne 81). C'est dans ce cadre périphérique que se développe la nature clandestine de l'amour lesbien. Cet état de clandestinité les mène vers une nouvelle idéale de la beauté, celle qui a la priorité sur l'hétérosexualité, et prouve la nature subversive du saphisme de Baudelaire car cette beauté lesbienne fonctionne en dehors du regard et du contrôle de la société. Cette idée est renforcée à la fin du poème lorsqu'un narrateur non identifié conclut en disant : « l'âpre stérilité de leur jouissance » rend Delphine et Hippolyte « loin des peuples vivants, errantes, condamnées » (lignes 96, 101). Cette citation souligne que c'est leur nature homosexuelle qui les a poussées dans un espace liminal, et c'est dans cet intérieur caché que Baudelaire établit leur beauté transgressive. Cette représentation s'écarte des rapports de pouvoir sexualisés qui prévalent dans les œuvres en prose de Baudelaire, et explore d'ailleurs l'intériorité féminine, où ses lesbiennes trouvent résidence (Schultz 41). C'est dans cet espace qu'elles ont le pouvoir de contrôler leurs propres destins, comme dans les deux dernières lignes du poème lorsque le narrateur leur demande : « Faites votre destin, [...] / Et fuyez l'infini que vous portez en vous ! » (lignes 103-104). En situant la féminité lesbienne dans ce domaine d'intériorité, Baudelaire construit un espace où les femmes lesbiennes ne sont pas de simples objets de désir ou de domination, mais plutôt des sujets décadents qui se transforment en agents d'une nouvelle beauté libératrice qui serait liée à une capacité créatrice.

En effet, en positionnant le lesbianisme comme une existence clandestine dans « Femmes Damnées (Delphine et Hippolyte) », Baudelaire joue avec l'idée de la visibilité des désirs non normatifs, et déstabilise ainsi les structures de pouvoir dominantes qui cherchent à réguler les modes transgressifs de la sexualité qui peuvent s'exprimer dans la littérature. Selon l'analyse de Schultz, le saphisme de Baudelaire contredit la définition de Birkett de la décadence comme réponse au mercantilisme, et utilise plutôt le lesbianisme comme moyen d'extraire la beauté de l'artificiel, une vision de la beauté poussée à la périphérie (Schultz 42). De cette manière, sa hiérarchie d'idéaux (qui privilégie la beauté) est dérivée du portrait spirituel et sensuel de l'intérieur féminin, créant effectivement un espace pour l'agentivité queer qui place le lesbianisme à « the cornerstone of his oxymoronic poetic practice » (Schultz 32). Elissa Marder, dans son étude du concept abstrait de la Beauté (tel que présenté dans le poème de Baudelaire du même titre), souligne cette extraction de la beauté de l'artificiel. Dans son essai, « Inhuman beauty: Baudelaire's bad sex » elle souligne que la beauté transgressive de Baudelaire « is neither presentation nor representation. It is something like an artificial alternative to birth...it remakes the world through sexualized performances...without sexual reproduction » (20). Marder explore la nature transformatrice de l'esthétique de Baudelaire, qui transcende la simple présentation ou représentation. Par des actes de performance sexualisées, les lesbiennes de Baudelaire incarnent cette forme de la beauté transgressive mentionnée par Marder, qui transcende l'ordre naturel, offrant une vision radicale de la libération. Alors, la beauté de l'amour lesbien dans l'œuvre de Baudelaire devient plutôt une force subversive, une « artificial alternative to birth » (Marder 20) qui donne lieu à la création des nouveaux espaces. En divorçant la beauté des limites de la reproduction sexuelle, Baudelaire centre la création d'un espace pour des modes d'existence alternatifs, le même espace périphérique qu'occupent Delphine et Hippolyte tels que les «

cavernes » qui sont « profondes dans l'abîme » (lignes 93, 87). La beauté de l'amour entre Delphine et Hippolyte devient un moyen de réimaginer le monde, un outil pour déstabiliser les frontières normatives et affirmer l'autonomie individuelle, tout en interrogeant les capacités de l'amour non-normatif de construire des nouveaux espaces pour la libération individualiste.

La logique décadente de Baudelaire sert donc de canal par lequel le lesbianisme est rendu non pas comme une simple déviation de la norme, mais comme un acte radical de défiance contre les conventions sexuelles. Alors qu'Hippolyte et Delphine naviguent dans la condamnation de leurs désirs, elles émergent non pas comme des victimes passives du mépris sociétal, mais comme des agents actifs qui adoptent le pouvoir de créer leur propre destin dans l'espace liminal où leur amour prospère. Ils forgent un chemin qui ne mène pas au salut, mais à l'étreinte de la damnation, puisque c'est dans cet espace de damnation où leur amour devient possible. En fin de compte, sa poétique du lesbianisme, malgré la misogynie célèbre de son auteur, perturbe les notions conventionnelles de la beauté et de désir. Cette perturbation nuance les constructions binaires de la sexualité pour subvertir les structures de pouvoir dominantes. Cette subversion des structures dominantes du pouvoir se voit également dans le traitement de Baudelaire de l'ivresse et des espaces artificiels qu'elle produit. Comme nous le verrons, ces espaces de libération spirituelle et morale se développent de manière similaire aux espaces qu'occupent Delphine et Hippolyte pour vivre pleinement leur lesbianisme.

La logique décadente dans la présentation de l'ivresse par Baudelaire

Comme on l'a exploré dans notre discussion de la beauté libératrice de l'amour lesbien, l'enivrement fonctionne aussi comme un moyen de transcender le naturel, permettant à Baudelaire de défier les normes sociétales et d'explorer des modes de perception alternatifs. En

examinant des extraits de *Le Poème du haschisch*, publié à l'origine dans *Les Paradis artificiels* (1860), je vise à positionner ses rencontres avec l'ivresse provoquée par le haschisch comme des conduits pour la création d'espaces liminaux dans lesquels cette transcendance peut avoir lieu. Comme nous le verrons, c'est dans ces espaces que l'esprit poétique devient un outil pour brouiller la frontière entre le naturel et l'artificiel. Quelques questions qui guident cette analyse sont : Comment Baudelaire présente-t-il l'enivrement comme un moyen de transcender l'ordre naturel dans *Les Paradis artificiels* ? En quoi les espaces liminaux créés par les représentations de l'ivresse de Baudelaire servent-ils de catalyseurs d'une libération individualiste ?

Pour commencer, il faut considérer comment la logique proto-décadente de Baudelaire repose sur les descriptions d'objets inanimés, et leur relation à l'individu ivre. Il explique comment en prenant du haschisch, on provoque des hallucinations où : « Les objets extérieurs prennent lentement, successivement, des apparences singulières; ils se déforment et se transforment [...] Les sons sont vêtus de couleurs, et les couleurs contiennent de la musique. Cela, dira-t-on, *n'a rien que de plus naturel* (« Le théâtre de Séraphin » 419, je souligne). Ici, les objets inanimés agissent comme des formes physiques sur lesquelles l'esprit ivre reflète ses hallucinations. En notant comment : « tout cerveau poétique, dans son état sain et normal, conçoit facilement ces analogies » Baudelaire souligne comment cette réflexion qui « *n'a rien que de plus naturel* » se manifeste dans le cerveau du poète (« Le théâtre de Séraphin » 419). Ce nouveau rapport à l'espace, dans lequel le visuel prend cette nouvelle forme, devient fondamentalement lié au processus poétique décadent, un processus dans lequel l'influence des drogues est caractérisée comme intrinsèquement naturelle, bien que non requise pour la création poétique. En définissant cette évolution de l'espace comme partie naturelle intégrale du processus poétique, Baudelaire la relie au brouillage délibéré des limites corporelles de la

dichotomie entre le naturel et l'artificiel. Ce traitement des objets inanimés est également décrit dans « L'Homme-Dieu » : « Tous les objets environnants sont autant de suggestions qui agitent en lui un monde de pensées, toutes plus colorées, plus vivantes, plus subtiles que jamais » (436). Ces deux descriptions relient efficacement les dimensions corporelles, ou bien les dimensions naturelles, de la forme humaine à l'artificialité de son environnement. De cette manière, c'est l'expérience sensorielle qui relie l'individu ivre aux transformations de son environnement, où le corps succombe à « un monde de pensées » caractérisé par une vibrance attrayante qui affirme une collision de deux domaines. Lorsqu'il s'agit d'explorer les implications de cette relation entre l'homme ivre et son entourage, Amin Erfani explique dans son article « Charles Baudelaire et le Théâtre du Mal » : « [Baudelaire] ne formule pas un simple effacement du sujet par les objets du monde, ou ce qu'il appelle aussi ici « l'objectivité » en général » (54). Au lieu de remplacer l'état naturel du sujet par le produit artificiel provoqué par son enivrement, Baudelaire souligne l'interconnexion entre la personne enivrée et son environnement. La nature mélangée de ces royaumes fonctionne comme le cadre de cette transcendance, avec l'homme ivre comme participant actif dans la création de cet espace liminal, plutôt qu'observateur passif. Ce rôle actif est important car il sert d'exemple de l'autonomie des individus enivrés dans la production d'un espace libérateur.

Baudelaire nous rappelle aussi qu'il ne faut pas considérer les effets du haschisch comme un effet surnaturel, en écrivant : « il n'y avait rien de positif surnaturel dans l'ivresse du haschisch » (« Le théâtre de Séraphin » 419). Pour mieux comprendre les implications de cela, il faut considérer comment Baudelaire décrit la perspective de l'individu enivré, en expliquant comment : « L'œil ivre de l'homme pris de haschisch verra des formes étranges ; mais, avant d'être étranges ou monstrueuses, ces formes étaient simples et naturelles » (« Le théâtre de

Séraphin » 421). Ici, en gardant à l'esprit l'idée ci-dessus que ces hallucinations n'ont « rien de positif surnaturel » on voit que ces transformations surréelles, c'est-à-dire ce monde artificiel, n'existe pas au-delà de la nature, mais il est plutôt une extension du monde naturel lui-même, déstabilisant ainsi la dichotomie nature/artifice. Dans cette définition de la nature des espaces créés par l'ivresse, Baudelaire établit « l'œil ivre de l'homme pris de haschisch » comme un mécanisme organique qui agit comme une porte d'entrée fiable dans les réflexions des hallucinations artificielles. En ce sens, l'œil devient le récipient pour la transcendance des limites corporelles de l'ordre naturel, car il traduit son engagement sensoriel à travers l'esprit ivre dans un domaine supérieur qui contient une sorte de savoir secret de nouveaux modes d'être. En fin de compte, cette transcendance se produit dans la poursuite de ce qui se trouve au-delà des contraintes morales du monde naturel.

En effet, l'une des composantes essentielles de cet espace liminal produit par l'ivresse est la poursuite de ce qui dépasse les contraintes morales. Dans « L'Homme-Dieu », Baudelaire présente une étude de cas fictive d'un homme qui prend du haschisch. Dans cette étude de cas, il établit exactement ce que ces espaces permettent à l'individu ivre de poursuivre : « son imagination s'échauffant de plus en plus devant le spectacle enchanteur de sa propre nature corrigée et idéalisée, substituant cette image [...] de lui-même à son réel [...] il finit par décréter [...] : « Je suis le plus vertueux de tous les hommes ! » » (« L'Homme-Dieu » 436). À mesure que l'homme ivre se réconcilie avec l'amalgame du réel et de l'artificiel, il s'approche d'un état idéalisé, où sa nature devient « corrigée » par sa transcendance. C'est dans cet état de « sa propre nature [...] idéalisée » qu'il assume un ultime sens de libération, se déclarant « le plus vertueux de tous les hommes ! » (« L'Homme-Dieu » 436). Cette constatation de sa suprématie vertueuse met en évidence comment l'enivrement permet la transcendance non seulement du

monde physique, mais surtout la transcendance de la moralité elle-même, positionnant l'individu ivre dans un état d'omniscience qui le rend « L'Homme-Dieu ». En ce sens, l'enivrement devient un moyen d'acquérir une autorité sur la morale conventionnelle. Cette représentation égocentrique du soi ivre est importante à considérer lorsqu'on met *Les Paradis artificiels* en dialogue avec la critique de Max Nordau.

Nordau croyait que la dégénérescence pouvait être observée sous diverses formes, y compris la maladie mentale, le comportement criminel, la décadence artistique et la décadence morale. Il considérait ces manifestations comme les symptômes d'un malaise sociétal plus large, qu'il attribuait à des facteurs tels que l'urbanisation, l'industrialisation, le changement social rapide et la perte des valeurs traditionnelles. La théorie de la dégénérescence de Nordau reflète les angoisses et les incertitudes de la fin du XIXe siècle, alors que la société est aux prises des défis de la modernisation et des bouleversements culturels. Dans sa critique sociale *Degeneration* (traduit du titre allemand original *Entartung*), Nordau invente le terme de l'égomanie, décrivant ainsi l'égomane comme : « an invalid who does not see things as they are, does not understand the world, and cannot take up a right attitude, towards it » (Nordau 243). Il applique ensuite cette définition à Baudelaire en expliquant : « They [les Décadents] are not ego-maniacs by free choice, but because they must be, and cannot be otherwise. *Their ego mania is not a philosophy or a moral doctrine; it is their malady* » (Nordau 273, je souligne). Dans son diagnostic de l'égomanie de Baudelaire, Nordau rejette les capacités de l'ivresse de produire ces sortes d'espaces liminaux, ainsi que la philosophie derrière « L'Homme-Dieu ». Au lieu de cela, il positionne l'affinité esthétique pour les représentations idéalisées de la corporalité comme un symptôme d'une « maladie ». Au lieu de considérer l'égomanie comme une condition pathologique imposée aux écrivains Décadents, *Les Paradis artificiels* suggère une interaction

plus complexe entre l'agentivité individuelle et les contraintes sociétales. Sa représentation de l'enivrement comme moyen d'avoir accès à des espaces non normatifs où de nouvelles opportunités d'identité et d'expression de soi s'expriment démontre comment cette soi-disant égomanie n'est pas un symptôme de dégénérescence, mais plutôt une adhésion délibérée à l'autonomie personnelle au défi des normes sociétales. L'exploration de l'ivresse par Baudelaire comme moyen de transcender les frontières conventionnelles crée des espaces libérateurs où les personnages évoluent et s'approprient le discours médical utilisé pour les pathologiser. En effet, on retrouve une valorisation du soi chez Baudelaire qui approprie le discours psychologique de l'époque pour réimaginer une nouvelle forme de subjectivité radicale.

En fin de compte, Baudelaire situe à la fois le lesbianisme et l'ivresse comme deux piliers de la pensée décadente qui établissent de même les espaces liminaux dans lesquels le soi décadent est capable de transcender les notions conventionnelles de la morale. À travers sa poésie et sa prose, Baudelaire propose une libération idéalisée de soi, une libération qui possède une beauté qui transgresse ces conventions. En analysant le traitement similaire des espaces liminaux qui sont provoqués par l'enivrement et le lesbianisme, il devient évident que cette beauté idéalisée est fondée non seulement sur la nature clandestine des figures saphiques de Baudelaire, mais aussi sur l'ouverture de l'esprit vers une transgression de la moralité qui peut être acquise par la navigation de la dichotomie entre naturel et artificiel (comme celle présentée dans « L'Homme-Dieu »). Ce faisant, il contribue à établir un cadre de référence pour la considération de l'intersection des modes d'ivresse et de transgression de la sexualité. Dans le chapitre suivant, je poursuivrai la discussion de la dichotomie entre le naturel et l'artificiel, en utilisant cette analyse de Baudelaire pour servir de base à la façon dont cette dichotomie se présente dans *Monsieur Vénus* de Rachilde.

II. Transcender la moralité : Visions enivrantes de la libération individualiste dans *Monsieur Vénus*

Une vie entre deux extrêmes

Parfois, la vie de Rachilde, née Marguerite Eymery, ressemble elle-même à une œuvre de fiction, remplie d'histoires fantastiques sur la communication avec un noble suédois mort, des actes politiques intenses au nom du végétarisme, et une peine de prison pour la publication de littérature violente et sadique (Mesch 125). Aussi intrigante et salace que puisse être son histoire d'écrivain adulte, je voudrais éclairer le portrait de la jeunesse de Rachilde, car il fournit un contexte critique dans lequel je cherche à interroger les fondements thématiques de son traitement littéraire de la forme humaine. Bien qu'elle soit née fille, le père de Rachilde l'a exposée à des activités typiquement réservées aux garçons, visant à lui donner un sentiment de force et de résilience traditionnellement associé à la masculinité. Rachilde réfléchit elle-même à son éducation, reconnaissant la dichotomie entre son sexe physique et les attentes placées sur son esprit dans ses nombreux mémoires et autobiographies (Mesch 129). Malgré son éducation non conventionnelle, elle est toujours soumise aux attentes sociétales de la féminité qui prévalent dans la France du XIXe siècle (Mesch 130). Comme Rachel Mesch le décrit dans son récit de la vie de Rachilde, « This very doubleness would define her, both in person and in writing, because gender presented itself as a question for which it seemed impossible to formulate a definitive answer » (131). Cette poursuite spirituelle de l'identité se reflète dans la transgression des binaires traditionnels et des modes littéraires présentés dans son roman *Monsieur Vénus*. Un tel aperçu biographique fait partie intégrante de mon analyse de la façon dont *Monsieur Vénus* embrasse à la fois le surplus sensoriel de l'ivresse, ainsi que l'utilisation de ce surplus pour naviguer et interroger les nombreuses capacités de la forme humaine qui existent entre deux

extrêmes d'un spectre binaire. Comme nous le verrons dans ce qui suit, cette poursuite d'un savoir par l'enivrement repose sur une série d'outils narratifs décadents qui nous permettent de reconceptualiser le rôle de Rachilde dans la subversion de discours psychologiques et médicaux fin-de-siècle autour des actes queer.

Dans *Monsieur Vénus*, Rachilde plonge dans le récit de Raoule de Vénérande, une femme audacieuse et aisée dont le cœur est pris au piège par Jacques Silvert, un jeune sculpteur à l'allure androgyne. À travers les flux et reflux tumultueux de leur relation passionnée, Rachilde explore de manière complexe les thèmes de l'ambiguïté sexuelle, de la domination et de la rébellion tout en plongeant profondément dans les domaines labyrinthiques de l'obsession et de l'identité. Au centre de cette tapisserie narrative se trouve le motif de l'ivresse. Rachilde décrit en détail des scènes où ses personnages se livrent à des extravagances sensorielles avec des soirées opulentes consacrées à la consommation de substances psychotropes. Ces actes sont des catalyseurs de la libération, propulsant Raoule et Jacques au-delà des limites des normes sociétales, leur permettant d'embrasser leurs désirs surnaturels avec un abandon fervent. En considérant la définition de David Weir de la décadence comme une fusion de diverses tendances littéraires qui sont simultanément situées « within and without tradition and convention », on va considérer comment ces actes d'enivrement transcendent la simple évasion de la réalité, constituant une sorte d'entrée spirituelle par laquelle Rachilde explore les possibilités illimitées de la forme humaine (14).

Rachilde vis-à-vis Nordau

Dans sa critique sociale *Degeneration* (traduit en 1895 du titre allemand original *Entartung*) Nordau critique la fiction française de la fin du siècle, à savoir le travail des

décadents, en écrivant qu'un « degenerate mind promulgates some doctrine or other—realism, pornography, mysticism, symbolism, diabolism. He does this with vehement penetrating eloquence, with eagerness and fiery heedlessness » (31). Rachilde subvertit efficacement ces théories de la dégénérescence (qui trouvent leurs origines dans l'étude *Traité sur les dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* (1857) du psychiatre Bénédict Morel) par l'utilisation de substances psychotropes pour créer des espaces surréels où ses personnages sont capables d'évoluer et de s'approprier ce discours médical en assumant librement l'accusation de perversité. En considérant la citation suivante de Black, on voit comment la nature perverse et toxicomanique des personnages de Rachilde agit comme une réponse alternative à l'œuvre de Nordau : « Opium, morphine, and cocaine were portrayed in fin-de-siècle medical literature as agents of impotence...[that] were constructed as forces of physical and moral degeneration, which jeopardized the individual sexual body and, by extension, the French nation » (Black 200). Dans *Monsieur Vénus*, Rachilde répond directement à cette insécurité sociale. Remarquons dans la citation suivante, où Jacques réfléchit sur son ivresse, comme Rachilde semble être consciente de cette dégénérescence physique et morale mentionnée par Black : « ta confiture verte m'a rendu plus lâche que ma sœur ! J'ai peur de tout... cependant je suis heureux, très heureux » (Rachilde et al. 86). Après avoir consommé cet « agent of impotence » (Black 200), Jacques exprime néanmoins une affirmation radicale de son bonheur. Face à cette dégénérescence qui le rend « plus lâche » et plus effrayé, il est néanmoins libre et heureux, acceptant finalement son état dégénéré. Ici, Rachilde se réapproprie effectivement le discours de la dégénérescence, en militarisant sa « penetrating eloquence » (Nordau 31) pour déclarer l'agentivité de ses acteurs décadents. C'est dans cette déclaration que nous voyons une contre-production de la forme humaine. Cette manière décadente de reproduire

la forme humaine à travers des modes transgressifs d'identité de genre a lieu dans l'espace surréel créé par l'ivresse. C'est cette forme narrative de contre-reproduction qui est au cœur de la militarisation par Rachilde de sa libération individualiste.

Cette exploration des possibilités illimitées de la forme humaine prend forme dans *Monsieur Vénus* à travers la création d'espaces surréalistes qui brouillent la dichotomie entre le naturel et l'artificiel. Rachilde délimite un royaume surréel, libéré des contraintes corporelles, où ses personnages s'abandonnent à une sorte de liminalité spirituelle. Au centre de ce concept se trouvent les différentes représentations des espaces intimes réservés à l'usage des substances psychotropes. Un premier exemple de ces espaces est centré autour du personnage principal de Raoule, une noble française qui a embauché l'artisan pauvre Jacques pour vivre et travailler pour elle. Cette citation vient quelques instants avant qu'elle ne lui administre, sans doute contre sa volonté, un « remède verdâtre » qui serait connu par ses lecteurs comme de la pâte de haschisch :

Ce pays est celui des fous [...] Je viens te dépouiller de tes sens vulgaires pour t'en donner d'autres plus subtils [...] Tu vas voir avec mes yeux, goûter avec mes lèvres. Dans ce pays, on rêve, et cela suffit pour exister. Tu vas rêver, et, tu comprendras alors, quand tu me reverras, dans ce mystère, tout ce que tu ne comprends pas quand je te parle ici !

(Rachilde et al. 61)

Raoule décrit l'espace dans lequel ils entreront tous les deux comme « Un pays [...] de fous », le positionnant comme un royaume suspendu entre le réel et le rêve ; une nouvelle dimension produite par l'ivresse où « des fous » transcendent leurs limites corporelles (61). Cette transcendance est évidente lorsque Raoule dit à Jacques : « Je viens te dépouiller de tes sens vulgaires pour t'en donner d'autres plus subtils » (61). En comprenant « tes sens vulgaires » comme limitations de la réalité, il devient évident que dans ce nouveau terrain Raoule et Jacques

passent d'une corporalité marquée par la convergence de leurs sens, à un état d'une cérébralité pure et sans limites où les capacités de la forme humaine « que [Jacques] ne comprends pas » deviennent une nouvelle réalité (61). C'est dans cette transcendance où on voit aussi l'inversion de la féminité de Raoule, et comment elle affirme sa domination masculine sur Jacques. C'est un moment clé dans son évolution en tant qu'être androgyne, ou il devient clair que, pour appartenir dans la réalité, il faut construire un nouveau pays que Jacques « ne connaît pas » (Rachilde et al. 61). Cela marque finalement ce « pays [...] de fous » provoqué par l'ivresse, comme un espace de libération individualiste où les identités transgenres de Jacques et Raoule se construisent hors des limites de la convention morale. Cette transcendance de la réalité exprime la capacité de l'enivrement à établir une nouvelle réalité conceptuelle, qui laisse place à une fluidité corporelle où se développent des modes transgressifs de sexualité et de genre. En fin de compte, c'est ici où Raoule et Jacques conceptualisent leurs corps autrement pour la première fois. Cette nouvelle conceptualisation des limites corporelles souligne comment la transformation abstraite des espaces physiques qui se fait par le biais des drogues met en place les conditions nécessaires pour les transformations de la sexualité transgressive qui ont lieu.

Un autre exemple important a lieu dans la chambre de Raoule, qui devient une force dominante dans son utilisation perverse de substances psychotropes. Après avoir été forcé de consommer la pâte de haschich, Jacques commence à ressentir les effets transformateurs de l'ivresse : « Le lit avait disparu, son corps aussi. Il tournoyait dans le bleu, il se transforme en un être semblable au génie planant [...] Il avait, sans explication possible, la sensation orgueilleuse de Satan qui, tombé du Paradis..., en même temps, le front sous les pieds de Dieu, les pieds sur le front des hommes ! » (Rachilde et al. 62). Dans cette citation, Jacques fait l'expérience des effets secondaires de son enivrement forcé et de l'évolution de son statut d'être androgyne. Ici il

devient une figure d'un ange déchu, comme il est mentionné dans la comparaison à Satan. Dans ce rôle de soumission à Raoule, Jacques devient l'objet de la force de Raoule, les pieds sur la tête des hommes. Ici on voit : « la perversion du merveilleux », qui, selon Gantz est « the fin-de-siècle passion for combining traditionally lush, magical fables and fairy tales with turn-of-the-century cynicism » (Palacio dans Gantz 117). Cet acte conscient d'écrire contre la tradition et de corrompre les contes bibliques est ce que Gantz appelle la sensibilité queer de Rachilde (117). Cette perversion est un moment clé de réflexion sur la force dominante de Rachilde en tant qu'écrivain décadent. Ici Rachilde subvertit la frontière entre ce qui est naturel et artificiel d'une manière qui lui complait et qui contredit le discours médical et sociologique populaire de l'époque (ce que l'on va discuter plus tard). Finalement, dans le contexte de cette perversion du merveilleux, les sensibilités queer de Rachilde sont les phénomènes de cette subversion, et l'ivresse est l'outil qui permet la subversion de ces espaces.

Alors que les rapports sexuels entre Raoule et Jacques se poursuivent, la pièce où se produisent ces moments d'ivresse commence à jouer un rôle plus actif : « Une profusion d'amours nus accropis au chevet soulevaient de toute la force de leurs poings la conque capitonnée de satin bleu » (Rachilde et al. 177-178). Dans cette scène, les statues des amours nus deviennent des participants actifs dans le cadre, prenant vie avec des descriptions de force qui mettent leur nature artificielle en contact direct avec le physique des corps dénaturisés de Raoule et de Jacques, participant ainsi au développement de leur nouvelle identité sexuelle. Cette évolution du rôle joué par les espaces intimes peut être considérée comme un événement lié au premier moment d'ivresse.

Pour mieux comprendre les espaces intimes privés dans lesquels se déroule cette évolution des objets et des corps artificiels, il faut également considérer leurs rapports à des

questions des espaces plus larges. Pour ce faire, je considérerai le chapitre d'Emily Apter intitulé « Spaces of the Demimonde/Subcultures of Decadence : 1890–1990 » du livre de Liz Constable, *Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence*. Selon Apter, « the demimonde mystique can be traced to nineteenth-century fin-de-sieclism [...] to the backstage, boudoir private/public spheres of courtesans and clients » (Apter et al. 145). En gardant à l'esprit le fait que l'évolution de l'inversion de genre enivrante se produit dans le boudoir de Raoule, il est clair que le récit de Rachilde dans *Monsieur Vénus* est ancré dans le demimonde décadent, où l'intimité des affaires du personnage adoptent une personnalité qui se présente en marge de la société (Apter et al. 142). Pour continuer avec le concept du demimonde tel qu'il s'applique à *Monsieur Vénus*, l'analyse d'Apter montre comment Rachilde situe non seulement son personnage de Raoule, mais toute son histoire dans la sphère privatisée du demimonde. Apter poursuit en expliquant comment, « the demimonde functions as a temporal shifter, carrying the camp styles of fin-de-sieclism into the Belle Epoque, merging pre-World War I theatrical character types with the performative subjectivities of modernism and drag culture from the 1920s to the 1990s » (Apter, et al. 144). Cette citation met en évidence le potentiel du travail de Rachilde à transgresser le temps d'une manière qui priorise l'évolution narrative de Rachilde sur le queerness. En comprenant la chambre de Raoule comme un microcosme du demimonde dans *Monsieur Vénus*, il est évident que les évolutions transgenres de Raoule et de Jacques ne sont pas seulement des symptômes temporaires de l'hédonisme, mais aussi des déclarations d'une libération sexuelle d'une modernité remarquable. En fin de compte, Rachilde rend clair le fait que l'ivresse dans la décadence littéraire nécessite l'exploration d'espaces intérieurs intimes, les espaces du demimonde, où les personnages transcendent les limites physiques d'une manière qui leur permet de transgresser les modes binaires de la sexualité.

III. Derrière le déguisement : La subversion (homo)sensuelle dans « Un crime inconnu » par Jean Lorrain

Introduction

Paul Martin Alexandre Duval (connu sous le pseudonyme de Jean Lorrain) aborde couramment les thèmes du déguisement, de l'hybridité, de l'homosexualité, du satanisme et de la culture populaire, tant dans son travail que dans sa vie. Son œuvre, qui comprend de tout, de la poésie parnassienne aux nouvelles d'horreur et critiques d'art, célèbre et nuance la conception décadente de l'espace urbain. Célèbre pour son apparat public et sa prose graphique, il était une présence omniprésente sur la scène parisienne, connue pour s'aventurer dans les coins périphériques et risqués des banlieues. Son recueil de nouvelles de 1895 intitulé *Contes d'un buveur d'éther* contient de nombreuses références à ce côté de sa vie, et se déroule dans le « théâtre décadent de mauvais garçons et de prostituées de Paris » (Santos 135). Homme autoproclamé « toxicomane » (Ziegler 29) et ouvertement homosexuel, Lorrain explore ce « théâtre décadent » dans ses *Contes d'un buveur d'éther*, en construisant un espace liminal qui établit une unité conceptuelle entre les horreurs de l'éthéromanie et la visibilité de l'homosexualité masculine. C'est également dans cet espace que Lorrain établit une relation unique entre le lecteur et le narrateur, dans laquelle ils deviennent complices des horreurs de sa prose décadente, les impliquant finalement dans son statut de dégénérescence. À travers cette discussion sur les espaces libérateurs de l'ivresse et de l'homosexualité masculine, « Un crime inconnu » devient une histoire qui met en lumière, d'une manière directe, le rapprochement entre les discussions de l'enivrement et les modes transgressifs de la sexualité.

La subversion (homo)sensuelle:

« Un crime inconnu » commence par le narrateur et personnage principal Serge Allitof qui boit excessivement en racontant une expérience horrible qu'il a vécue en séjournant dans un hôtel. Dès le début, la question de l'ivresse se pose, Lorrain laissant le lecteur se demander si l'ivresse de Serge fera de lui un narrateur peu fiable, ou si son ivresse provoquera une vérité invisible, mettant en valeur une certaine ambiguïté morale et narrative qui est importante dans la sensibilité décadente de Lorrain. Serge, hanté par le fantôme de l'éther dans un état de sevrage, décide de chercher la solitude, mais peine à la trouver en se déplaçant d'un hôtel à l'autre, fuyant ce qu'il décrit comme « une chose horrible et mystérieuse... une chose invisible, mais que je devinais accroupie dans l'ombre et me guettant » (Lorrain 45). Cette poursuite invisible d'une entité anonyme le conduit à un hôtel de la place du Havre, où il rencontre un couple d'hommes bouchers qui séjournent dans la chambre à côté de lui. Cependant, « changing residences, like changing skin, proves pointless and unavailing », et malgré sa tentative de fuir ce fantôme de son passé, il le suit à l'hôtel où sa « tracassante manie de locomotion », symptôme de son état de sevrage, le transforme en participant voyeuriste à une horrible scène de meurtre (Ziegler 34 ; Lorrain 46).

Poussé par les sons des « chutes des vêtements à travers la chambre » (Lorrain 49), il écoute et regarde à travers la serrure, tandis qu'un des hommes se transforme en un être inhumain et force un masque rempli d'éther toxique sur le visage de son compagnon ivre. Le caractère « pointless and unavailing » que souligne Ziegler du séjour de Serge à l'hôtel se définit lorsque l'homme de l'autre chambre transcende son état naturel et devient : « la chose horrible et sans nom » qui finit par tuer l'autre homme (Lorrain 50). Serge confirme que le fantôme de son passé est revenu quand il dit : « ce n'était plus un être humain qui ondulait devant mes yeux,

mais [...] Mon obsession avait pris forme et vivait dans la réalité » (Lorrain 50). C'est à ce moment que nous voyons le trope décadent commun de la dichotomie entre ce qui est naturel et ce qui est artificiel prendre vie; cependant, plutôt que d'y parvenir par des moyens saphiques ou transgenres, Lorrain emploie l'homosexualité masculine comme moyen de subversion littéraire.

Cette subversion repose sur l'utilisation par Lorrain de descriptions (homo)sensuelles, dont un exemple se produit au moment même de la transformation du boucher que Serge décrit ainsi : « en caleçon et en chaussettes [...] Se campant droit devant l'armoire à glace dans sa sveltesse élégant et musclée, il enfilait un long domino vert » et cachant son visage derrière un symbole d'artificialité, « une masque métallique » (Lorrain 50). Ici, le voyeurisme de Serge devient explicitement homoérotique car il souligne la vue sensuelle du nu masculin. Comme l'homme, qui est notamment une extension fantôme du passé éthéromaniaque de Serge, s'habille dans son costume, il devient une figure de l'artificialité homosexuelle. Cette évolution de la nature de l'homme en un produit obsédant et artificiel de son passé enivrant met en évidence comment Lorrain utilise l'homosexualité comme un lieu décadent pour les horreurs de l'identité. Le boucher, qui est maintenant décrit comme « la forme verte » (Lorrain 51) devient un objet de peur plutôt qu'une personne d'intérêt, reflétant une tension entre le désir queer et la peur. Cependant intimidant, ce personnage continue de provoquer les tendances voyeuristes de Serge, permettant aux sentiments de torture de se convertir en sentiments d'excitation. Lorrain utilise efficacement la libération sensorielle de l'enivrement pour créer un espace pour l'identité homosexuelle. C'est dans cet espace où l'excitation et la peur agissent les unes sur les autres, où le corps de Serge devient contrôlé non seulement par l'intrigue sexuelle du fantôme artificiel, mais aussi par une force inanimée, une « curiosité mord[ant] » (Lorrain 49). Lorrain situe cette force interne inanimée comme l'extension irréaliste du soi interne, qui reflète sa propre identité

homosexuelle. Ces deux forces artificielles deviennent encore plus importantes dans l'exemple suivant. Après avoir enlevé sa robe et sa fourrure, l'homme est de nouveau appelé « il » plutôt qu'une figure artificielle : « Le garçon boucher maintenant se déshabille... son affreuse robe ôtée; il reprend ses vêtements de ville » (Lorrain 52). Ici, toujours poussé par sa curiosité intérieure, et la scène de domination masculine extérieure, Serge perçoit ce qu'il croit être naturel. Cependant, en raison de « l'odeur d'éther » de la pièce voisine, nous sommes encore une fois amenés à remettre en question l'intégrité du narrateur (Lorrain 52). Cet homme est-il vraiment revenu à sa forme *naturelle* ? Les odeurs enivrantes l'ont-elles replacé dans ses « vêtements de ville » (Lorrain 52), ou ont-elles encore une fois *perverti* Serge ? Lorrain brouille ici la ligne entre le réel et le faux, utilisant l'enivrement comme mode de transit entre ces espaces. L'intégrité de Serge n'est pas une question de capacité mais de volonté. Comme il se soumet au drame sexuellement chargé, sa position voyeuriste devient une transcendance du naturel, qui existe dans un état liminal entre le réel et le faux. Pour Lorrain, cet état est où le soi homoérotique transcende la moralité, devenant la victime non pas du soi, mais de la société dans laquelle il réside.

Dans *Le récit court comme genre décadent chez Jean Lorrain (1855-1906)*, l'auteur Jose Santos décrit ce que je considère comme le fondement de cette transcendance. « Toutes ces déviances sont bien l'épopée... d'une société où la corruption de l'État pourrait bien être la cause d'une corruption... Lorrain accusera la société avant d'accuser l'individu » (40-41). Ce désir d'accuser la société et de se plaire dans la corruption de l'État se manifeste dans « Un crime inconnu » lorsque, en voyant l'homme ivre victime se soumettre au pouvoir du fantôme, Serge s'exclame : « Oh ! Cette pâleur et ces deux mains tendues se traînant en extase dans les plis déroulés d'une robe... cette scène du sabbat dans le décor banal de cette chambre d'hôtel »

(Lorrain 51). Ici, la force sensuelle du fantôme est exacerbée, alors que la victime ivre tire sur la robe de son agresseur « en extase ». En comparant cette scène érotique à un « du sabbat », Lorrain convertit l'extase religieuse en extase homoérotique et participe ainsi à la perversion du merveilleux (Palacio dans Gantz 113). Comme Rachilde suspend sa victime soumise Jacques dans une perversion biblique du récit de Satan (voir chapitre II), Lorrain prend plaisir à cette corruption, et démontre ce que des critiques comme Gantz postulent être ses « queer sensibilités », malgré les risques d'une application anachronique de la pensée queer contemporaine à la littérature fin-de-siècle (Gantz 114). À travers cette lentille, l'enivrement n'est pas seulement la manière par laquelle Lorrain commente la nature de l'homme, mais elle est aussi un conduit pour la création de l'espace queer. Grâce à cette interaction de la prose homoérotique de Lorrain et de sa propre expérience avec l'éthéromanie, il devient clair que le queerness est enraciné dans le subconscient décadent.

Pour Lorrain, cette sensibilité queer vient de ses forces de domination contre nature, à la fois l'homosexuel intérieur (« curiosité mord[ant] de Serge ») et l'extérieur (« la forme verte »). Finalement, en considérant le rôle de l'ivresse dans l'établissement de la prose homoérotique de Lorrain, il devient clair comment la sensibilité queer de Lorrain se manifeste, lui permettant de subvertir le récit et de centrer son autorité queer dans le canon décadent. Dans la section suivante, je discute comment Lorrain fait du lecteur un participant actif dans cette vision homoérotique, l'incluant dans sa proximité à la dégénérescence.

Le double voyeurisme - Lorrain et le lecteur comme coupables

Afin de mieux analyser les modes d'enivrement sexuellement transgressifs de Lorrain, il faut comprendre comment Lorrain place son lecteur dans ces espaces liminaux d'identité, de

désir et de révélation de soi. Il y parvient notamment en posant des questions rhétoriques au lecteur. Par exemple, vers le milieu du texte, le narrateur demande : « Quel mystère pouvait-il exister entre ces deux hommes, quel passé irréparable venait d'évoquer aux yeux de cette ivrogne ? » (Lorrain). Cette question de ce qui « venait d'évoquer aux yeux de cette ivrogne » peut se lire de deux façons. Tout d'abord, il peut s'agir d'une question que le narrateur ou le lecteur peut avoir sur les hommes dans l'autre pièce, mais plus important encore, il peut également s'agir d'une question que le lecteur devrait poser à Serge. Dans ce second sens, Lorrain anticipe la réponse de son public et refuse l'autonomie du lecteur. Cela les force finalement dans la prise narrative de Lorrain, lui permettant d'exprimer les mêmes questions que la société utilise pour le cibler. Dans son étude d'autres nouvelles de Jean Lorrain, Ziegler met en évidence cette tendance de Lorrain, en décrivant « the internalization of an audience whose critical autonomy Lorrain dreaded is represented by the stranger lost in contemplation of himself » (Ziegler 31). Dans « Un crime inconnu », cependant, cette contemplation est projetée sur le lecteur d'une manière qui l'oblige à arrêter et à considérer non seulement la nature homosexuelle des deux bouchers, mais aussi la capacité de l'éther (ou plutôt le sevrage) pour révéler la vraie nature du regard érotique de Serge. En ce sens, Lorrain impose sa sensibilité queer au lecteur pour qu'ils le voient pour qui il est, et pour qu'ils se réconcilient avec son statut d'homosexuel.

Pour continuer, il faut aussi considérer comment le lecteur de Lorrain assume le statut de voyeur de Serge, résultant en un double voyeurisme qui brouille la ligne entre l'auteur et le lecteur. Un exemple de cela est mis en évidence par le mur des deux chambres d'hôtel, une mince barrière pénétrable à travers laquelle ce double voyeurisme se manifeste. Comme l'explique Ziegler, « the wall separating the room, like the page separating author and reader, is not a barrier that distances but an interface that joins » (34). Comme les cris des hommes à

travers le mur attirent l'attention de Serge, l'attention du lecteur est également redirigée. Quand il met son oreille à la porte, les sons du drame se magnifient pour le lecteur. Ces changements narratifs qui engagent le lecteur sont les façons dont les pages de Lorrain combinent à la fois l'identité du lecteur et celle de Serge, résultant en une paternité hybride qui permet la transgression de la prose homoérotique de Lorrain. La référence de Lorrain à la nudité des bouchers, à leur musculature et au déséquilibre sensuel du pouvoir entre eux agissent comme, « *innuendos of guilty homosexuality*, » qui « *compound [the narrator's] complicity in murder* » (Birkett 213). En utilisant sa prose pour rendre le lecteur coupable, Lorrain transforme le lecteur en son propre « chose verte », un fantôme qui le hante. Ce faisant, le lecteur transcende la morale et devient le produit de sa perversion, témoin de la volatilité de leur esprit et de l'esprit de la fin du siècle. C'est aussi dans ce double voyeurisme que le lecteur, comme le narrateur, est persuadé par les effets de l'ivresse du boucher, et forcé de voir et d'interagir avec la dégénérescence qui se cache derrière le déguisement. En ce sens, Lorrain oblige le lecteur captivé à accepter sa position dans l'espace liminal de sa prose, lui attribuant finalement le statut de dégénéré. Dans cette proximité avec la dégénérescence, Lorrain établit que nous sommes tous dégénérés, rendant ainsi les contre-récits à la dégénérescence établis par des auteurs comme Nordau, inertes. En fin de compte, la façon dont le narrateur devient complice du voyeurisme homosexuel de Serge renforce la présentation de Lorrain de l'acte transgressif de l'homosexualité masculine comme une occurrence naturelle. Cette présentation de ce qui est naturel, et de ce qui ne l'est pas, est compliquée par les forces de l'ivresse qui hantent Serge, et le mène lui et le lecteur dans leurs statuts de dégénérescence.

En retraçant l'exploration de Jean Lorrain de l'intersection entre la dépendance à l'éther et l'homosexualité, ce chapitre a discuté de son approche distinctive de la reconfiguration de la

corporalité dans la tendance décadente. À travers sa prose (homo)sensuelle, Lorrain navigue dans les espaces liminaux de l'identité, du désir et de l'auto-révélation, comme en témoigne son œuvre « Un crime inconnu ». En examinant attentivement comment ces piliers thématiques se manifestent dans le récit de Lorrain, ainsi que dans sa relation avec le lecteur, sa vision décadente d'une identité homosexuelle autoritaire a été établie. En fin de compte, en analysant cette explosion déguisée de violence homoérotique telle que présentée, il est clair que Lorrain utilise la dépendance à l'éther comme un outil narratif pour la création d'un espace homoérotique, dans lequel sa narration hybride implique le lecteur dans le processus de déclin moral. À travers cette perspective Lorrain révèle la nature universelle et fluide de la dégénérescence, tout en l'imposant à ses lecteurs. Ce faisant, Lorrain apparaît comme une figure clé du mouvement décadent, offrant une exploration nuancée des contraintes corporelles. Ainsi, à travers cette analyse de l'œuvre de Lorrain, on peut mieux comprendre comment son centrage du sujet masculin homosexuel toxicomane contribue au discours queer dominant de l'expression décadente.

Conclusion

À travers un examen de ces trois œuvres de la littérature décadente, ce projet montre comment elles remettent en question les discours psychologiques et médicaux de fin de siècle qui réduisent les idées complexes à de simples manifestations de l'hédonisme. En se concentrant sur les thèmes de l'ivresse et des conceptions proto-queer de l'identité, le projet révèle comment la dichotomie entre le naturel et l'artificiel agit comme le lien intrinsèque entre ces éléments au sein de l'imagination décadente. Ce lien n'est pas seulement une coïncidence mais reflète une co-construction délibérée d'un nouveau soi qui transcende les contraintes corporelles traditionnelles. De plus, l'analyse met en évidence la capacité de ces aspects à engager

activement le lecteur et le sujet décadent dans la construction de ce nouveau soi. Que ce soit à travers les personnages saphiques de Baudelaire ou l'exploration des identités transgenres dans des œuvres comme *Monsieur Vénus*, la littérature décadente invite les individus à participer à un processus de reconstruction du soi qui défie les structures sociétales normatives. En contextualisant ces thèmes dans des contextes culturels et historiques plus larges, cette étude offre un aperçu de la façon dont la littérature décadente anticipe et contribue aux discussions concernant l'identité, le désir et l'agentivité. En fin de compte, il souligne la nature dynamique et interactive des textes décadents, invitant les lecteurs à considérer le soi décadent comme un outil de résistance littéraire à une époque où le concept de queerness n'existait pas. En considérant les différentes transformations de la dichotomie entre le naturel et l'artificiel dans les œuvres de Charles Baudelaire, Rachilde et Jean Lorrain, je propose aussi une lentille critique où on pourrait étudier autrement dans les livres décadents comment ces espaces entre la nature et l'artifice se produisent.

Un domaine d'étude potentiel dont je ne parle pas est celui de la théorie queer contemporaine. Ma thèse n'inclut pas l'application de la théorie queer formelle parce qu'elle ne tente pas de traiter le queerness comme un facteur autonome de l'identité décadente, mais plutôt, un produit potentiel du cadre établi par eux, produisant effectivement des espaces pour le concept du queer, et non pas par le queerness. Des auteurs comme Rachel Mesch sont à l'avant-garde des évolutions récentes dans l'application de la théorie queer contemporaine à la période française de fin de siècle, et des études comme celle-ci sont importantes pour analyser la continuité entre les modes transgressifs de la sexualité dans la fin de siècle, et les modes transgressifs contemporains de la sexualité. Il y a aussi les questions du féminisme classique et son rapport avec le saphisme. Bien que je ne réponde pas directement à la question de la décadence et du féminisme, ce genre

de recherche est plus largement lié à ce discours, surtout compte tenu de l'histoire de la misogynie de Rachilde et Baudelaire, et comment cela affecte leur traitement littéraire de l'autonomie féminine.

Bibliographie

- Apter, Emily, et al. « Spaces of the Demimonde/Subcultures of Decadence: 1890–1990. »
 Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence, edited by Liz Constable et al., University of Pennsylvania Press, 1999, pp. 142–56. JSTOR,
<http://www.jstor.org/stable/j.ctt13x1p37.10>. Accessed 27 Apr. 2024.
- Baudelaire, Charles. « Femmes Damnées (Delphine et Hippolyte). » *Oeuvres Complètes*,
 Gallimard ed., Gallimard, Paris, 1975, pp. 152-155.
- . « L'Homme-Dieu ». *Oeuvres Complètes*, Gallimard ed., Gallimard, Paris, 1975,
 pp. 426-437.
- . « Le théâtre de Séraphin ». *Oeuvres Complètes*, Gallimard ed., Gallimard, Paris, 1975,
 pp. 408-426.
- Birkett, Jennifer. *The Sins of the Fathers: Decadence in France, 1870-1914*. Quartet Books,
 1986. Internet Archive. Web. 26 April 2024
- Black, Sara E. « Sex and Drugs. » *Drugging France: Mind-Altering Medicine in the Long
 Nineteenth Century*, McGill-Queen's University Press, 2022, pp. 184–229. JSTOR,
<https://doi.org/10.2307/j.ctv307fhrm.9>. Accessed 27 Feb. 2024.
- Erfani, Amin. « Charles Baudelaire et le Théâtre du Mal », *Littérature*, vol. 157, no. 1, 2010, pp.
 51-65. <https://doi.org/10.3917/litt.157.0051>

- Gantz, Katherine. « The Difficult Guest: French Queer Theory Makes Room for Rachilde. » *South Central Review*, vol. 22, no. 3, 2005, pp. 113–32. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/40039996>.
- Lorrain, Jean. « Un Crime Inconnu. » *Contes d'un Buveur d'éther*, Mille Et Une Nuits, 2002, pp. 44–54. Internet Archive. Web. 25 April 2024
- Marder, Elissa. « Inhuman Beauty: Baudelaire's Bad Sex. » *Differences* (Bloomington, Ind.), vol. 27, no. 1, 2016, pp. 1–24, <https://doi.org/10.1215/10407391-3522733>.
- Mesch, Rachel. « PART 2 Rachilde: To Be Strange or Nothing at All. » *Before Trans : Three Gender Stories from Nineteenth-Century France*, Stanford University Press, 2020. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/swarthmore/detail.action?docID=6130877>.
- Nordau, Max Simon. *Degeneration*. D. Appleton and Company, 1895.
- Rachilde, et al. *Monsieur Vénus: Roman Matérialiste*. Modern Language Association of America, 2004.
- Romain Courapied. « Le traitement esthétique de l'homosexualité dans les oeuvres décadentes face au système médical et légal : accords et désaccords sur une éthique de la sexualité. » *Littératures*. Université Rennes 2, 2014.
- Santos, Jose A. « Le récit court comme genre décadent chez Jean Lorrain » (1855-1906), City University of New York, United States -- New York, 1992. ProQuest, <https://proxy.swarthmore.edu/login?url=https://www.proquest.com/dissertations-theses/le-recit-court-comme-genre-decadent-chez-jean/docview/304021943/se-2>.
- Schultz, Gretchen. *Sapphic Fathers: Discourses of Same-Sex Desire from Nineteenth-Century France*. University of Toronto Press, 2015.

Weir, David. *Decadence and the Making of Modernism*. University of Massachusetts Press, 1996.

Ziegler, Robert. « The Mask of the Blinded Toad: Jean Lorrain 1900. » *Dalhousie French Studies*, vol. 84, 2008, pp. 29–40. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/40837964>. Accessed 25 Apr. 2024.