

Dandys, femmes marginales et voix celtes dans la littérature fin-de-siècle

de la limite éthique aux marges esthétiques

> **Stéphane Sitayeb**

Animés par des êtres hors normes tels que des femmes à barbes, des hommes à poitrine, des siamois, des hommes-singes ou encore des femmes-sirènes, les spectacles baptisés « freak shows » connaissent leur apogée durant l'époque fin-de-siècle, où les Britanniques et les Américains se passionnent pour l'exhibition d'anomalies biologiques. Ces expositions reflètent la volonté de certains Victoriens de rompre avec l'accoutumance et de corrélér le progrès non plus au normatif mais à la marginalité et à la contestation. La littérature fin-de-siècle (1880-1900) regorge de figures marginales qui s'écartent des normes sociales et naviguent en périphérie de la civilisation. En faisant du non-conformisme une ligne de conduite, de nombreuses figures isolées (l'artiste, le dandy, la femme fatale, la nouvelle femme et les voix celtes) partagent une mise à l'écart d'abord subie puis assumée et érigée au rang d'étiquette. Bien qu'ils n'aient formé aucun groupe rassemblant leurs idéaux dans une lutte commune, ces marginaux se réunissent, indirectement, grâce à certaines maisons d'édition - une en particulier, la *Bodley Head*, dirigée par Elkin Mathews et John Lane, qui accepte de publier des textes contestataires appartenant à ces diverses catégories d'auteurs protestataires. Cette maison regroupe aussi bien des textes controversés et licencieux (*The Yellow Book*, entre 1894 et 1897) que les ouvrages d'écrivaines féministes et les œuvres d'auteurs celtes tels qu'Arthur Machen. Les

personnages post-romantiques truculents de cette période, qui associent la beauté à l'étrange et parfois au mélancolique, jouent un rôle essentiel dans l'évolution des mœurs, notamment sexuelles et socio-culturelles. En s'attachant à subvertir certaines règles solidement ancrées dans la mentalité victorienne (mentalité établie et renforcée par de nombreux guides de conduite), ces « dégénérés¹ » inversent les rôles impartis aux genres (masculin et féminin) et cultivent de nombreux syncrétismes, en particulier le mythe de l'androgynie, abordant la marge dans son sens étymologique (*margo*, *marginis* : « bord »). C'est ainsi que naît la filiation d'un esprit contestataire, de la fiction à la réalité, de l'esthétique à l'éthique, et que se développe une extension des limites éthiques de la société victorienne après 1880.

Souvent considéré comme une « maladie » aux symptômes multiples (neurasthénie, dégénérescence, hystérie, anorexie, etc².), le décadentisme, l'un des courants littéraires les plus marginaux et les plus éphémères (1884-1895), est attaqué par les moralistes et par les discours socio-médicaux sur la santé publique. Le rejet social et éditorial des textes décadents après les procès d'Oscar Wilde est encore plus marqué chez les auteurs irlandais et gallois. Lors de la « Renaissance irlandaise », W. B. Yeats (1865-1939) et Arthur Machen (1863-1947, auteur gallois marginalisé non seulement par ses origines mais également par ses opinions politiques et religieuses)

revendiquent leur patrimoine celtique, bien que celui-ci soit minoritaire, dans une lutte symbolisée par la « déterritorialisation » de Londres, pour employer le concept de Deleuze et Guattari³. Il convient de déterminer, en premier lieu, le rôle de l'artiste et du dandy dans l'évolution des mœurs pour ensuite étudier la femme marginale, qu'elle soit « nouvelle », « fatale » ou « déchue », qui s'affranchit de plus en plus des normes qui lui sont imposées. Enfin, les voix celtes dressent une nouvelle cartographie de l'ailleurs, imaginaire et virtuelle, et revendiquent leur patrimoine marginalisé.

Artistes et dandys fin-de-siècle : de la marge sociale aux déviances sexuelles

L'incarcération d'Oscar Wilde, le 25 mai 1895, pour homosexualité (acte tabou désigné de manière indirecte par une célèbre périphrase : « l'amour qui n'ose pas dire son nom ») marque la fin du décadentisme, ou plutôt le refus, de la part des maisons d'édition, de publier des œuvres s'inscrivant dans cette esthétique contestataire. Malgré cette fin soudaine, et en dépit de leur théorie de « l'art pour l'art⁴ » prônant la gratuité de l'œuvre artistique, les décadents font naître une idéologie anticonformiste bouleversant les normes socio-culturelles de la fin de l'ère victorienne. En restant en marge de la société, l'artiste fin-de-siècle propose, sinon un mode de vie alternatif, du moins un affranchissement de règles jugées arbitraires :

La société n'a fait que déchoir depuis les quatre siècles qui nous séparent du Moyen Âge [...] La race [...] a réduit, parfois même délaissé ses instincts de carnage et de viol, mais elle les a remplacés par la monomanie des affaires, par la passion du lucre⁵.

En Grande-Bretagne, le rôle d'Oscar Wilde est essentiel dans la construction d'une marginalité collective. Il cultive et rend populaire, à travers ses aphorismes, le remplacement de l'éthique par l'esthétique, de la nature par l'artifice, de l'être par le paraître : « Seules les personnes superficielles ne jugent pas selon les apparences⁶ ». Wilde hérite notamment de Huysmans sa théorie selon laquelle c'est la Nature, « cette sempiternelle radoteuse⁷ », qui imite l'art, et non l'art qui imite la nature (« La vie imite l'Art bien plus que l'Art imite la vie⁸ »), inversant ainsi le concept platonicien de *mimêsis* (μίμησις) exposé dans le dixième livre de *La République*, selon lequel l'artiste est un illusionniste capable de reproduire une copie fallacieuse du réel⁹. Wilde considère que Turner n'a pas imité mais inventé la brume londonienne par le pouvoir symbolique de ses représentations picturales : dans son cycle d'œuvres pré-impressionnistes, notamment représentées par *San Salute in the Fog* (1840) et *Norham Castle Sunrise* (1845), le brouillard n'est pas seulement un *topos* qui participe à la dissolution des formes, mais un personnage à part entière, qui rend le contemplateur plus sensible à sa beauté et à sa présence dans la réalité. De même, les personnages de Wilde se plaisent à déroger à de nombreuses règles établies, de la ponctualité aux idées préconçues, notamment Lord Henry, qui est « toujours en retard par principe, son opinion étant que la ponctualité est un vol sur le temps¹⁰ ».

Ce nouvel esprit de contradiction est typique du dandy, incarné, au cours de la Régence anglaise, par George

Bryan Brummell (dit « Beau » Brummell, 1778-1840), puis modernisé par les esthètes britanniques qui lui confèrent une fonction encore plus publique. À la fin du dix-neuvième siècle, le dandysme ne se limite plus à une coutume vestimentaire (à « l'art de la mise, une heureuse et audacieuse dictature en fait de toilette et d'élégance extérieure¹¹ ») mais correspond à « toute une manière d'être [...] entièrement composée de nuances¹² ». Le rôle du dandy au sein de son environnement (qu'il juge trop conventionnel) s'apparente, selon Max Beerbohm (1872-1956), à un parfum capiteux :

La société anglaise est toujours dirigée par un dandy [...]. Car le dandysme, fleur parfaite de l'élégance extérieure, constitue l'idéal qu'il s'efforce d'atteindre à sa manière, plutôt incohérente. Mais il n'est pas approprié de limiter le dandysme, comme l'ont fait presque tous les écrivains, à la vie sociale. La relation qu'entretient le dandy avec la vie sociale n'est effectivement qu'une incidence de ce qui constitue tout un art. L'influence qu'exerce cet art se diffuse inconsciemment, à l'instar d'un parfum de fleur. Les desseins et les règles du dandy lui sont propres et il ne se laisse rien dicter¹³.

La marginalité du dandy tient à sa finesse d'esprit, à sa critique cinglante, à sa nonchalance ainsi qu'à sa volonté de « produire toujours l'imprévu¹⁴ ». À cette époque, le dandy incarne également une figure grandissante : celle du célibataire misogame, qui remet en question les valeurs du cadre familial et marital en remplaçant la sexualité traditionnelle par diverses paraphilies (déviances sexuelles) telles que le fétichisme (l'attraction sexuelle pour une partie du corps en particulier, ou pour un objet), le pygmalionisme (que Huysmans définit comme une « relation sexuelle avec sa propre création¹⁵ » et que les sentiments de Basil Hallward envers son portrait de

Dorian Gray illustrent bien), l'agalmatophilie (désir pour les statues et les mannequins, que l'on retrouve avec la poupée de D. H. Lawrence dans *The Captain's Doll* et avec les nombreuses statuette érotisées chez Arthur Machen) ou encore une sexualité de type anthropomorphique (*id est*, orientée vers les règnes végétal et animal).

L'homosexualité illustre encore davantage le rôle des écrivains dans l'évolution des mœurs. La littérature saphique des années 1860-1890 ouvre la voie aux premiers traités scientifiques sur l'homosexualité (en particulier celui du médecin anglais Havelock Ellis, *Sexual Inversion*, 1893) et rend cette pratique moins taboue au point qu'un sexologue tel que Richard von Krafft-Ebing modifie sa conception de l'homosexualité : dans son article « Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen » (1901), il remplace les termes d'« anomalie » (« Die Anomalie ») et de « dégénérescence héréditaire » (« die erbliche Degeneration¹⁶ »), utilisés quinze ans plus tôt dans *Psychopathia Sexualis : eine Klinisch-Forensische Studie* (1886), par le substantif « différenciation » (« die Differenzierung¹⁷ »). Dans sa nouvelle édition de *Trois Essais sur la Théorie de la Sexualité* (1915), Freud, de même, ajoute une note de bas de page précisant que les homosexuels doivent être acceptés au sein de la société, preuve que l'homosexualité est de moins en moins perçue comme un détraquement cérébral et nerveux (« inversion » désigne une tare). Havelock Ellis étudie d'autres déviances transsexuelles telles que le travestisme (ou transvestisme), qu'il nomme éonisme, en s'inspirant du Chevalier d'Éon (1728-1810), espion français dont le corps androgyne était un atout au cours de la Guerre de Sept ans¹⁸ (1756-1763). En inscrivant le mythe de l'androgyne dans une célébration du corps monstrueux

et hybride, les décadents appréhendent la marge dans son sens étymologique (*margo, marginis* : « bord ») ; celle-ci devient le lieu de nombreux syncrétismes attaqués par les discours socio-médicaux. L'androgyne incarne les vertus de l'indifférencié et du non-conforme, même chez certains écrivains français tels que Joséphin Péladan (1858-1918) :

La beauté d'un homme c'est ce qu'il a de féminin, la beauté d'une femme c'est ce qu'elle a de masculin. [...] L'Androgyne nous transporte hors du temps et du lieu, hors des passions, [...] moment indéfini du corps comme de l'âme, nuance délicate, intervalle imperçu de musique plastique, sexe suprême, mode troisième ! Los à toi!¹⁹ !

La féminité des hommes laisse place à une revendication connexe de la part de la femme en quête d'indépendance.

Femmes fatales, femmes déchues et « Nouvelle Femme » : redéfinition fin-de-siècle de l'identité féminine

Suffragette, fumeuse et parfois vêtue de pantalons, la « Nouvelle Femme²⁰ » devient une icône culturelle repoussant les marges vestimentaires et comportementales imposées à son sexe. Son célibat et son nouveau mode de vie indépendant (effaçant progressivement la présence d'un conjoint comme chef de famille au sein du foyer) contestent le système patriarcal et conjugal érigé en modèle dans la mentalité victorienne²¹. Selon Lyn Pykett, le rôle de la Nouvelle Femme est aussi bien politique (avec les suffragettes) que social : « chez elle, la notion de féminité se trouve constamment problématisée, déconstruite, démystifiée ou reconceptualisée²² ». Les frontières de la féminité s'élargissent sous l'impulsion de ces femmes qui accèdent



© Derrick Tyson

à la sphère de la masculinité : « La Nouvelle Femme défie la frontière des genres établie par la tradition [...]. Elle menace tout d'abord ces frontières en quittant la sphère du féminin, en singeant la masculinité et en incarnant un nouveau sexe intermédiaire²³ ».

Le rôle des auteurs féminins, des associations et de certaines maisons d'édition dans l'essor de ces nouvelles valeurs et dans la remise en question du mariage en tant qu'institution est primordial. Membre de la *Woman Writer's Suffrage League*, Sarah Grand (1854-1943) publie trois romans levant certains tabous de la sexualité féminine tels que la contraception et les relations sexuelles pré- et extra-conjugales : *Ideala* (1888), *The Heavenly Twins* (1893) et *The Beth Book* (1897) appartiennent à une littérature engagée et polémique sujette à la censure et à la critique. Sarah Grand finance elle-même la publication de *The Heavenly Twins*, roman dans lequel elle reconnaît même en Dieu un principe féminin occulté par les théologiens et les exégètes. Tandis

que Mona Caird (1854-1932), dans *The Wing of Azrael* (1889) aborde ouvertement la notion de viol conjugal, George Egerton (1859-1945) consacre ses nouvelles féministes à la sexualité de la femme, et ce, malgré son opposition au mouvement des suffragettes. Son premier recueil de nouvelles, *Keynotes*, est publié en 1893 par John Lane et Elkin Mathews à la *Bodley Head*, la même maison d'édition qui publie les écrits subversifs des artistes décadents tels que le *Yellow Book*. L'œuvre d'Olive Shreiner (1855-1920), l'une des pionnières de cette littérature, souligne la nécessité de libérer la femme, notamment des confins socio-sexuels qui font d'elle un objet (de plaisir et de procréation) plutôt qu'un sujet au sein du couple.

Malgré sa nature provocatrice, la Nouvelle Femme se distingue de la femme fatale, qui incarne le sexe fort et relègue à ses admirateurs le statut de sexe faible. Orgueilleuse, nonchalante et inaccessible, cette figure dite « marmoréenne » (qui a la blancheur, l'éclat et la froideur du marbre) est héritée de

Baudelaire, qui la décrit comme « belle comme un rêve de pierre²⁴ » et « qui, implacable, [...] regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre²⁵ ». Bien qu'elle corresponde davantage à une vision fantasmée de l'artiste qu'à une véritable personnalité fin-de-siècle, la femme fatale rend l'image de la femme domestiquée moins populaire. Le lexique du bestiaire employé pour la qualifier soustrait la femme à ses fonctions casanières et la place parmi les prédateurs. Swinburne confère à la Vénus de « Laus Veneris » des attributs de reptile (« des serpents sifflent soudainement sur sa chevelure²⁶ » dans un style allitératif mimant les sifflements de l'animal) et de tigre (« de grandes lèvres pâles [...] / Retroussées comme celles d'un tigre²⁷ »). Dans son sonnet « The Cat-Lady », John Barlas (1860-1914) compare la femme à trois félins (d'abord le chat, puis le léopard et enfin le lion) dans une gradation menant, au dernier vers, au sommet de la hiérarchie qui caractérise ces prédateurs :

Tel un chat à l'affût de souris, elle nous examine ;
Je suis sûr que ses griffes sont meurtrières
Comme le velours elle amadou, cette féline.
Elle ronronne comme un jeune léopard, apaisé et satisfait [...]
Et tapote son amant comme un prédateur [...]
Elle couve comme un lion joueur²⁸.

Le caractère dominateur de la femme est renforcé, en anglais, par le rythme spondaïque (« *so feline* », c'est nous qui soulignons) et par la rime suivie du distique final (« *prey / play* », en français : « prédateur / joueur »). C'est enfin la femme déchue, associée aux espaces extérieurs et aux festivités nocturnes, et perçue comme une menace médicale et éthique, qui repousse les lignes de conduite établies. Le comportement inapproprié qu'elle adopte publiquement défie les lois de la bien-

séance : son recours outrancier au maquillage et au parfum, sa participation aux jeux et aux paris (espaces réservés aux hommes), et son abus de l'alcool lui permettent d'échapper aux restrictions de son époque. Le nombre florissant de prostituées à cette période (la fin-de-siècle est souvent considérée comme l'âge d'or des maisons closes) aboutit à une trivialisation du sexe à travers sa commercialisation. Malgré les inégalités considérables qui persistent dans le milieu de la prostitution victorienne et en dépit du caractère licencieux de sa profession, la femme déchue fait l'expérience d'un affranchissement moral, social et sexuel. Si Richard Redgrave représente la femme déchue comme un élément destructeur au sein du foyer dans l'un de ses tableaux exposés à la Royal Academy, *The Outcast* (1851, où une prostituée est bannie de sa maison par son père, au grand désespoir du reste de la famille), certains peintres préraphaélites tels que W. Holman Hunt militent en sa faveur : dans *Awakening Conscience* (1854), Hunt envisage la possibilité de son retour au sein du foyer et souligne sa rédemption. Dans *The Hill of Dreams*, Arthur Machen lui confère même une facette matriarcale et sadique peu commune, puisque la prostituée du roman raconte avec fierté l'abus de pouvoir dont use une femme aisée à l'égard d'un jeune esclave :

Il se laissa raconter l'histoire de la femme qui se prit d'amour pour son jeune esclave et le soumit, durant trois jours, à diverses tentations, mais en vain. C'est la dame aux lèvres rouges qui lui narra cette histoire, elle dont le visage était rempli de l'ineffable tristesse de la luxure ; elle lui décrivait ces curieux stratagèmes avec des paroles moelleuses²⁹.

Le lexique keatsien employé dans ce passage, en particulier l'adjectif « moelleuses » (« *mellow* »), rappelle « Ode to Autumn », ou encore « La

Belle Dame sans Merci » (poèmes publiés en 1819), mais dans une représentation modernisée de la femme dominatrice. Les actes de la « Belle Dame » de Keats ne sont que suggérés, en particulier la mort consécutive à sa séduction, tandis que chez Machen (1897), le viol fait l'objet d'une description moins tacite. Bien qu'ils ne soient pas liés, les femmes et les auteurs celtés mènent un combat analogue dans leur revendication d'une identité minoritaire, l'une féminine, l'autre ethnique et culturelle.

Celtisme et minorités culturelles : une nouvelle cartographie de l'ailleurs

Lors de la Renaissance irlandaise (*Celtic Revival*), les voix celtés se mobilisent pour préserver leur patrimoine marginalisé en cette période où l'hégémonie de l'Empire britannique confine le celtisme au rang de culture minoritaire. Les auteurs de ce mouvement mettent à profit leur position périphérique afin de porter sur la culture impériale un regard plus critique. Arthur Machen s'attache à démontrer que sa position marginale au sein de la société est en réalité le centre d'une autre sphère (mystique et spirituelle), elle-même plus équilibrée que ce qu'il nomme ironiquement « la *doxa* commune des Anglais³⁰ » (*id est*, un conformisme synonyme d'endoctrinement intellectuel). Si les Celtes apparaissent comme des barbares aux yeux des Anglais, Machen inverse la tendance en décrivant les Anglais comme des « barbares³¹ ». L'utilisation ponctuelle du gallois permet à Machen, auteur marginalisé, de marginaliser à son tour ses lecteurs anglais, certainement perplexes face à des phrases entières non traduites : « Son rêve fut interrompu l'espace d'un instant et il entendit la voix de son père chantonnant : *Gogoniant y Tâd ac y Mab ac yr Yspryd Glân*³² ».



© Derrick Tyson

Cette formule doxologique utilisée pour glorifier la Sainte Trinité, qui est en réalité le *Gloria Patri* (« Gloire au père, au Fils et au Saint Esprit »), reflète bien les sonorités gutturales de cette langue brittonique, qui n'existent pas en anglais. C'est notamment le cas du R (tantôt roulé, tantôt raclé), de certaines voyelles longues telles que le A ('à' se prononce /a:/), et surtout du L ceinturé, /l³³, que l'on retrouve chez Machen dans des noms propres (« Lloyd », « Llantrisant », « Llanddewi Fach »). Ce /l/ est souvent représenté à l'aide d'un double L (ll), mais puisque très peu de langues possèdent cette consonne fricative, les Britanniques ont tendance à l'angliciser en ajoutant un F au second L (« Floyd » au lieu de « Lloyd »).

Afin de modérer leur sentiment d'exil, les personnages celtes d'Arthur Machen recartographient le Londres fin-de-siècle et dressent une nouvelle topographie des marges et de l'ailleurs : « Il avait réalisé une carte insolite mais précise de la ville qu'il se proposait d'habiter, dans laquelle

toutes les résidences étaient localisées et nommées. Il traça ses lignes à l'échelle avec toute l'application d'un géomètre³⁴ ». L'artiste, dont les visions sont réifiées, endosse le rôle d'un géomètre ou d'un arpenteur (« surveyor ») et vit, par procuration, dans un espace cartographique imaginaire. Machen utilise le signe et le symbole, pourvus d'une charge sémantique plus puissante que les mots, et plus orientés, de surcroît, vers l'expression de sensations mystiques. Le sujet déraciné déconstruit l'espace urbain de Londres et de sa banlieue pour y percevoir son territoire natal du Pays de Galles :

Dans ce medium déformant qu'est la brume, transfigurant toutes choses, il s'imaginait fouler une plaine déserte infinie, abandonnée depuis des siècles, mais cerclée et encerclée de dolmens et de menhirs qui se dessinaient, monumentaux et terrifiants. Toute la ville Londres était un temple obscur à l'intérieur duquel s'officiait un épouvantable rite ; conçus de pierres druidiques, des anneaux ceints d'autres anneaux encerclaient eux-mêmes un point central³⁵.

Lucian repeuple même un quartier londonien en lui imaginant une tribu galloise proto-historique, les Silures : « petit à petit, il dépoussiérait les kraals morbides des temps modernes afin de reconstruire la glorieuse cité dorée des Silures³⁶. » L'esthétique du deuil est peu à peu remplacée par une poétique de la déterritorialisation : Machen n'appréhende pas toujours les cultures anglaise et galloise dans le cadre d'une relation hiérarchique et c'est pourquoi il est possible d'emprunter tout d'abord la métaphore botanique du « rhizome » afin de qualifier la double culture du Gallois à Londres et la relation qu'il entretient avec son ancien et son nouveau territoire, et d'interroger le concept de « déterritorialisation », proposé par Gilles Deleuze et Félix Guattari³⁷. La déterritorialisation désigne un double mouvement où une reterritorialisation réaffecte l'espace déterritorialisé. Il s'agit d'un mouvement créatif, et non destructeur, qui libère de leur usage conventionnel l'espace et les systèmes politiques et culturels, ou encore les objets et les espèces végétales ou animales d'un pays, en les déclassifiant ou en les surcodant. Plus courant en anthropologie, l'usage de ces deux concepts pourrait s'appliquer aux éléments culturels qui ne sont pas délimités par les frontières territoriales séparant le Pays de Galles de l'Angleterre mais qui, au contraire, se réinsèrent et contribuent à l'évolution d'une culture hybride. L'analogie de la guêpe et de l'orchidée employée par Deleuze et Guattari dans leur quatrième principe (« principe de rupture assignifiante ») illustre bien ce mélange de deux cultures d'abord divergentes puis unifiées par l'importation de pratiques sociales, religieuses et linguistiques :

Comment les mouvements de déterritorialisation et les procès de reterritorialisation ne seraient-ils pas

relatifs, perpétuellement en branchement, pris les uns dans les autres ? L'orchidée se déterritorialise en formant une image, un calque de guêpe ; mais la guêpe se reterritorialise sur cette image. La guêpe se déterritorialise pourtant, devenant elle-même une pièce dans l'appareil de reproduction de l'orchidée ; mais elle reterritorialise l'orchidée, en transportant le pollen. La guêpe et l'orchidée font rhizome, en tant qu'hétérogènes³⁸.

La fécondation croisée de l'orchidée par la guêpe explique certains phénomènes dans la littérature, en l'occurrence, les échanges spatio-culturels et les transferts de coutumes entre le Pays de Galles et l'Angleterre, entre la culture celte et la culture saxonne. Dans *The Hill of Dreams*, Lucian Taylor importe des éléments culturels et naturels de sa région natale, notamment une ortie galloise (*Arctic Pilulifera*) qui lui permet de recréer, en Angleterre, un microcosme de son territoire natal. C'est non seulement l'identité du sujet qui devient, comme le rhizome, « toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo³⁹ », mais également l'esthétique d'un texte situé constamment à la lisière des genres et des modes d'écriture. Né lui-même dans une région limitrophe du Pays de Galles (le Monmouthshire) et dans un village frontalier (Caerleon), Machen choisit la prose poétique, combinant la fluidité de la prose à la musicalité de la poésie. De même, il favorise pour ses récits une forme située à mi-chemin entre le roman et la nouvelle, la *novella*, et confère toute une esthétique à l'entre-deux, à l'indétermination et à la liminalité. Dans un espace toujours bidimensionnel, Machen décrit l'interstice séparant les territoires ruraux des territoires urbains, le monde visible du monde invisible, en particulier des brèches s'ouvrant dans le ciel (« Il y avait une lueur rougeoyante dans le ciel comme si les portes d'une immense fournaise étaient ouvertes⁴⁰ »), ou des cloisons dissimulant tout un uni-

vers (« Ce monde non corrompu et non souillé qui s'étend au-delà des murs⁴¹ »). En inscrivant la marge dans un registre fantastique, celle-ci devient synonyme de latence et se compose de phénomènes surnaturels. À ce titre, Tzvetan Todorov définit ce genre comme une oscillation constante, comme la résurgence du passé dans le présent et comme l'intrusion d'éléments métaphysiques dans le monde physique : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel⁴² ». Le fantastique se distingue ainsi du merveilleux (notamment représenté par les romans de Lord Dunsany, *The King of Elfland's Daughter*, par exemple), où la diégèse se déroule dans un espace imaginaire régi par ses propres codes, et non dans la réalité. Située une fois de plus dans un entre-deux, la marge (celle des genres littéraires et des styles d'écriture) confère aux œuvres fin-de-siècle une facette expérimentale, notamment héritée des naturalistes français.

« Autrui est un concept tout à fait atroce. La seule forme de société viable, c'est soi-même⁴³ ». Malgré leur apparente gratuité, les textes publiés au tournant du siècle instaurent les fondements de valeurs modernes et subversives : ils soutiennent les nouvelles lois favorisant l'indépendance de la femme et son égalité avec les hommes, et réhabilitent les auteurs celtes au sein d'une littérature britannique. Le rôle que joue la littérature dans l'aboutissement de lois plus égalitaires soutient ainsi les actrices du réformisme telles que Caroline Norton, Harriet Mordaunt et Josephine Butler, réputées pour leurs témoignages au cours de nombreuses affaires juridiques. La campagne féministe de Caroline Norton, à titre d'exemple, consolide les droits familiaux de la femme par la médiation de trois nouvelles régulations : le *Custody of Infants Act* (1839), le

Matrimonial Causes Act (1857), et le *Married Women's Property Act* (1870), assurant à la femme une position plus confortable en tant qu'épouse et en tant que mère. De même, bien qu'il se solde par une défaite, le procès de Harriet Mordaunt contre son époux (*Mordaunt v. Mordaunt, Cole & Johnstone*, 1870) crée un scandale autour du divorce et permet à la société victorienne d'envisager l'existence légale (et non plus simplement sociale et familiale) de la femme. Loin d'être genrée, la marge devient le lieu de prédilection des femmes comme des hommes et fait naître toute une poétique chez l'artiste décadent, niché dans des espaces de réclusion et menant une guerre sans fin contre le *sensus communis*, contre la consistance et même contre la logique (qualité qu'Oscar Wilde assimile à une régression : « La logique est le dernier refuge de ceux qui manquent d'imagination⁴⁴ »). L'art et son pouvoir de représentation permet aux décadents de dépasser les limites fixées par les systèmes de pensée épistémologiques, d'où leur mépris pour « les dogmes rabâchés par la science⁴⁵ » et même pour la politique (« cette basse méditation des esprits médiocres⁴⁶ »). La page blanche, le non-dit et les ellipses typiques de cette littérature préfigurent les mécanismes oniriques du surréalisme, où les rencontres fortuites et les actes gratuits remplacent la routine et l'ordre établi. ■

Notes

1. Nordau Max, *Degeneration* (1892), Londres, W. Heinemann, 1895, p. 14. Notre traduction.
2. *Ibid.*, p. 15-16.
3. Deleuze Gilles, et Guattari Félix, *Mille Plateaux*, « Introduction : Rhizome », Paris, Éditions de Minuit, p. 9.
4. Cette expression que l'on attribue à Théophile Gautier fut reprise par divers auteurs anglophones tels qu'Oscar Wilde : « Tout art est parfaitement inutile » (« All art is quite useless », in Wilde Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 4. Notre traduction). Edgar Poe participe lui aussi à cette tendance : « [...] ce même poème, ce poème qui est une fin en soi, ce poème qui n'est autre

chose qu'un poème, ce poème qui n'a d'autre finalité que sa propre composition » (« [...] this very poem, this poem per se, this poem which is a poem and nothing more, this poem written solely for the poem's sake ». Poe Edgar Allan, *The Poetical Works of Edgar Allan Poe. Together with His Essays on The Poetic Principle and The Philosophy of Composition, and a Critical Memoir*, London, Ward, Lock, p. 230. Notre traduction).

5. Huysmans Joris-Karl, *Là-Bas*, Paris, Garnier Flammarion, 1978, p. 128-129.

6. « It is only shallow people who do not judge by appearances ». Wilde Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, op. cit., p. 18. Notre traduction.

7. Huysmans Joris-Karl, *À Rebours*, in *Romans I*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 595.

8. Wilde Oscar, *The Decay of Lying and Other Essays*, London, Penguin Books, 2010, p. 22.

9. Platon, *La République*, X, in, Robert Baccou (dir.), *Platon, Œuvres Complètes*, Paris, Garnier Frères, 1936, p. 353-389.

10. Wilde Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, op. cit., p. 33.

11. Barbey D'Aureville Jules, *Du Dandysme et de George Brummell*, Paris, Payot et Rivages, 1997, p. 55.

12. *Ibid.*, p. 56.

13. « English society is always ruled by a dandy [...] For dandyism, the perfect flower of outward elegance, is the ideal it is always striving to realise in its own rather incoherent way. But there is no reason why dandyism should be confused, as it has been by nearly all writers, with mere social life. Its contact with social life is, indeed, but one of the accidents of an art. Its influence, like the scent of a flower, is diffused unconsciously. It has its own aims and laws, and knows none other ». Beerbohm Max, *Dandies and Dandies* (1896), in Clay N. L. (dir.), *Selected Essays*, London, Heinemann, 1958, p. 47-48. Notre traduction.

14. Barbey D'Aureville Jules, op. cit., p. 55.

15. Huysmans Joris-Karl, *Là-bas*, p. 178-180.

16. Von Krafft-Ebing Richard, *Psychopathia Sexualis*, Rosière en Haye, Camion Blanc, 2012, p. 187.

17. Von Krafft-Ebing Richard, *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*, Frankfurt am Main, Qumran, 1984, p. 32.

18. Le Chevalier parvint à s'infiltrer en Russie en se faisant passer pour une femme non seulement grâce à ses traits mais également grâce à sa capacité à reproduire la voix, les gestes et les manières d'une femme.

19. Péladan Joséphin, *De L'Androgyne*, Puiseux,

Pardès, 1988, p. 29-30 ; p. 70.

20. Expression créée par Sarah Grand en 1894 dans son article « The New Aspect of the Woman Question », *North American Review* (March 1894).

21. Les propos alarmistes de William Rathbone Greg dans son essai « Why Are Women Redundant ? » (1862) confirment la rigidité de la mentalité victorienne dans les années 1860.

22. « She consistently problematised, deconstructed, demystified or rethought womanliness ». Pykett Lyn, *The Improper Feminine: The Women's Sensational Novel and the New Woman Writing*. Londres, Routledge, 1992, p. 57. Notre traduction.

23. « The New Woman challenged traditional gender boundaries in paradoxical ways. The mannish New Woman threatened such boundaries from one direction by quitting the sphere of the proper feminine, aping masculinity and becoming new intermediate sex », *ibid.*, p. 23. Notre traduction.

24. Baudelaire Charles, *Les Fleurs du Mal*, « La Beauté », Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861, p. 42-43.

25. Baudelaire Charles, *Le Spleen de Paris*, « Le fou et la Vénus », Paris, Emile-Paul Frères, 1917, p. 14-15.

26. « sudden serpents hiss across her hair ». Swinburne Algernon Charles, *Poems and Ballads, First Series* (1866), London, Chatto and Windus, 1904, p. 18. Notre traduction.

27. « large pale lips [...] / Curled like a tiger's », *ibid.*, p. 21. Notre traduction.

28. « As a cat watches mice, she watches us ; / I am sure her claws are murderous, / So feline are her velvet coaxing ways. / She purrs like a young leopard soothed and pleased [...] / And pats her love like a beast of prey [...] / She broods like a lioness of play ». Barlas John, « The Cat-Lady », v. 6-9, 12,14, in Karl Beckson (dir.), *Aesthetes and Decadents of the 1890s*, New York, Vintage, 1966, p. 136. Notre traduction.

29. « He heard the history of the woman who fell in love with her slave-boy, and tempted him for three years in vain. He heard the tale from the woman's full red lips, and watched her face, full of the ineffable sadness of lust, as she described her curious stratagems in mellow phrases ». Machen Arthur, *The Hill of Dreams*, Mineola, NY, Dover Publications, 2006, p. 154. Notre traduction.

30. « The plain English view », *ibid.*, p. 128. Notre traduction.

31. « Barbarians », *ibid.*, p. 104 ; 119. Notre traduction.

32. « His dream was interrupted for a while and he

heard his father singing: *Gogoniant y Tâd ac y Mab ac yd Ysprid Glân* ». Machen Arthur, *The Secret Glory*, London, Cathedral Classics, 2014, p. 123. Notre traduction.

33. Ce son affriqué se prononce en expirant un filet d'air tout en plaçant la langue sur les dents de devant.

34. « He had made a curious and accurate map of the town he proposed to inhabit, in which every villa was set down and named. He drew his lines to scale with the gravity of a surveyor ». Machen Arthur, *The Hill of Dreams*, op. cit., p. 142. Notre traduction.

35. « In that distorting medium of the mist, changing all things, he imagined that he trod an infinite desolate plain, abandoned from ages, but circled and encircled with dolmen and menhir that loomed out at him, gigantic, terrible. All London was one grey temple of an awful rite, ring within ring of wizard stones circled about some central place, every circle was an initiation, every initiation eternal loss », *ibid.*, p. 135. Notre traduction.

36. « He was gradually leveling to the dust the squalid kraals of modern times, and rebuilding the splendid and golden city of Siluria », *ibid.*, p. 132. Notre traduction.

37. Ce concept est abordé pour la première fois dans *l'Anti-Œdipe* (1972), premier opus de *Capitalisme et schizophrénie*, puis est développé dans le deuxième tome, *Mille Plateaux* (1980).

38. Deleuze Gilles, et Guattari Félix, op. cit., p. 9-10.

39. *Ibid.*, p. 8.

40. « There was a glow in the sky as if great furnace doors were being opened ». Machen Arthur, *The Hill of Dreams*, op. cit., p. 154. Notre traduction.

41. « That undisfigured, undefiled world that lies beyond the walls ». Machen Arthur, *A Fragment of Life*, in *The White People and Other Weird Stories*, USA, Chaosium, 2007, p. 157. Notre traduction.

42. Todorov Tzvetan, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 42.

43. « Other people are quite dreadful. The only possible society is oneself ». Wilde Oscar, *An Ideal Husband*, III, in *The Complete Illustrated Stories, Plays and Poems of Oscar Wilde*, London, Chancellor, 1991, p. 459.

44. « Consistency is the last refuge of the unimaginative ». Wilde Oscar, *The Decay of Lying and Other Essays*, op. cit., p. 32.

45. « The iterated dogmas of science ». Machen Arthur, *The Three Impostors, Or, The Transmutations*, USA, Chaosium, 2007, p. 154. Notre traduction.

46. Huysmans Joris-Karl, *À Rebours*, op. cit., p. 602.