Université de Lille
École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société
Laboratoire Alithila, EA 1061

Paul Adam.
L'écrivain, la littérature, le genre

Valentine COPPIN
Sous la direction de Martine REID

Thèse présentée à l'Université de Lille pour l'obtention du titre de Docteur en Lettres Modernes

Soutenue publiquement le 04 octobre 2019

Membres du jury :

Andrea DEL LUNGO, président

Pierre-Jean DUFIEF, rapporteur

Anne TOMICHE, rapporteure

Claire WHITE, examinatrice

Martine REID, directrice de thèse

L'université n'entend donner ni approbation, ni improbation aux opinions émises dans cette thèse.
Ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteure.

Remerciements

Je tiens à remercier en tout premier lieu ma directrice de thèse, Martine Reid, qui suit mon travail depuis ses tout débuts. Je la remercie de m'avoir si justement conseillée et d'avoir toujours fait preuve d'un enthousiasme sincère pour mon sujet de recherche.
Je remercie Andrea Del Lungo, Pierre-Jean Dufief, Anne Tomiche et Claire White d'avoir accepté de faire partie de mon jury.

Je remercie ma famille pour son soutien. Sylvie, Caro, Marie-Madeleine, ainsi que Denis et Juliette, et surtout Salomé.

Je remercie celles et ceux qui ont facilité et égayé ces années de doctorat.
Lucie, qui m'a précédée dans l'exercice et a déniché tout un tas d'endroits propices au travail et au papotage.
Lyly pour les répétitions.
Leny, Julie, Pépé et Cam, pour leur lecture attentive et leurs précieux retours, et tout particulièrement Ian, pour ses connaissances incroyables, pour son aide et pour m'avoir convaincue il y a quelques années que la vie pouvait ne pas s'arrêter pendant la thèse.
La petite équipe de la B.U., et particulièrement Édouard, dont l'assiduité des derniers mois a été une vraie motivation quand les effectifs se réduisaient, et qui devra bientôt se plier lui aussi à l'exercice des remerciements.
Julien pour sa passion incompréhensible pour le bouclage de thèse.
Clair pour m'avoir si chaleureusement accueillie et m'avoir permis de prendre l'air brestois pendant les derniers mois.

Je remercie toute la bande de « la bibli », pour toutes les discussions qui ont eu lieu ces trois dernières années, les rencontres qu'elle a permis, et pour m'avoir donné l'occasion d'extraire ma thèse du cadre universitaire, au moins pour une soirée. Et plus généralement, toutes celles et ceux qui font vivre d'une manière ou d'une autre l'Anamorphose.

Florimond pour m'avoir nourrie quand je ne quittais plus beaucoup la fac, pour sa patience pendant cette dernière année, ses compétences sur Photoshop, et tout le reste.

Et surtout, mes amis de l'EHPAD, Fabien et Rémi, qui se sont si bien occupés de moi pendant tout ce temps et qui ont tenu la maison quand j'étais scotchée à l'ordinateur. Je les remercie infiniment pour la joie qu'ils m'apportent quotidiennement et leur amitié à toute épreuve. Et je remercie Maxime qui, en plus de tout le reste, s'est collé à la tâche ingrate et laborieuse de la mise en page et m'a accompagnée tout au long des dernières semaines.

Sommaire

Remerciements.....5

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....11

Vivre et écrire au tournant du siècle.....11
La réception d'un auteur mineur.....14
Le genre au croisement entre politique, littérature et occultisme.....18
Le corpus.....22
La reconnaissance dans le champ et par le champ : se faire une place dans le milieu littéraire.....24
Incarner les idées.....25
Penser ensemble forme littéraire et forme sexuée.....27

PARTIE 1. Paul Adam dans le champ littéraire fin-de-siècle.....31

***CHAPITRE I.* Structure du champ littéraire**.....35

1. Précisions sur la méthodologie, la notion de champ et son emploi.....35
2. La sociabilité littéraire entre dévoilement et discrétion.....38
3. Le cénacle se révèle : textes et paratextes.....51
4. Les instances de légitimation et de consécration.....77

***CHAPITRE II.* L'autorité spécifique de l'écrivain**.....107

1. Auteur et autorité : le nom, le texte, la postérité.....108
2. L'esprit belliqueux.....140
3. L'identité de l'auteur : engagement et mise en scène de soi.....170

Conclusion de la partie I.....209

PARTIE 2. Le genre des personnages : inégalité de l'incarnation.....217

***CHAPITRE III.* Incarner les idées**.....225

1. Le choix du roman.....226
2. Le corps de l'héroïne.....256
3. La parole des personnages.....288

Chapitre IV. **Rapports de genre, rapports de pouvoir**.....321
1. Le regard : instrument de pouvoir et dispositif normatif.....324
2. La folie entre hybris et femme fatale.....355
3. La sexualité : pierre de touche des rapports de pouvoir.....381

Conclusion de la partie II.....415

Partie 3. Genres et littérature : subvertir le féminin ou se distinguer au masculin ?.....423

Chapitre V. **Identités littéraires et identités de genre**.....429
1. Le genre du roman.....432
2. Pratiques sexuelles et identités de genre.....458
3. La figure maternelle entre identité sexuelle et identité sociale.....479

Chapitre VI. **(Dé)-faire les identités de genre**.....509
1. La construction de la virilité.....511
2. Le Masque et l'actrice.....533
3. L'androgynie au féminin.....560

Coda. **Le style et la volonté de distinction**.....587
1. Contre la foule.....588
2. Quitter le « nous ».....596
3. Dire « je ».....599
4. La tentation de l'essai.....603

Conclusion de la partie III.....609

Conclusion générale.....615
Considérations sur l'oubli.....615
L'auteur et son siècle.....619
Cent ans plus tard. Les enjeux de la relecture.....623

Répertoire des personnages cités par œuvres.....626

Index des noms.....629

Bibliographie générale.....638

Annexes. **Le fonds d'archives Paul Adam**.....652

Table des matières.....673

Je dirais que ce qu'il y a d'authentiquement littéraire dans la démarche d'un écrivain, ce n'est pas l'envie de produire des effets de réels comme on produit des effets de manche au tribunal, mais l'envie de faire, pour de vrai, de la vérité, dans une société globalement hygiéniste en matière de littérature.

Nathalie Quintane, *Les Années 10.*

Littéraire : celui qui veut voir les formes, à même la vie ; et plus encore peut-être : celui qui est susceptible d'être emporté, atteint, altéré et même blessé par des formes.

Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie.*

INTRODUCTION GÉNÉRALE

VIVRE ET ÉCRIRE AU TOURNANT DU SIÈCLE

Travailler sur Paul Adam ne signifie pas seulement découvrir un écrivain et se familiariser peu à peu avec son œuvre. Au contraire, c'est ouvrir une fenêtre sur tout un monde, dans lequel l'auteur évolue, certes, mais qu'il partage, surtout, avec certains de ses contemporains. Car le plus intéressant chez ce romancier – comme chez bien d'autres – n'est pas son individualité, tout ce qui, en somme, relèverait d'un caractère unique et compréhensible en soi, mais sa singularité, tout ce qui le définit en le mettant en partage, tout ce qui tisse des liens avec d'autres écrivains, d'autres hommes et femmes de son temps, d'autres pensées. Cette singularité trace les contours tout à la fois d'une époque, d'un état de la littérature, d'un rapport à la langue ou à la politique. C'est cet ensemble singulier, et la manière dont tous ces éléments se répondent entre eux, qui porte le nom de « décadence ». Et il est vrai que, né en 1862 et décédé en 1920, Paul Adam vit pleinement le passage de la fin du XIXe siècle au début du siècle suivant et, ce faisant, se fait l'acteur et l'observateur d'une époque hantée par le sentiment de sa propre fin.

Profondément marquée par la révolution industrielle et la montée fulgurante du capitalisme, la société du XIXe siècle se modifie au gré des inventions majeures – locomotive, électricité, etc. – et de leurs répercussions sur le monde du travail et sur l'occupation du territoire national, de plus en plus polarisé autour des grandes villes qui offrent du travail aux nouvelles masses ouvrières et qui voient l'ouverture des grands magasins, induisant de nouvelles manières de consommer. Fascinée par l'idée d'un progrès perpétuel de l'humanité – dont la prise de conscience semble devoir conduire à son accélération – la société française, au tournant du siècle, n'a de cesse de faire valoir

ses grandes avancées techniques comme ses grands hommes. Néanmoins, de nombreuses zones d'ombres portées au tableau de cet avenir florissant remettent en cause ce sentiment universel de marche en avant et de progrès. Les conditions de travail des ouvriers – qui ont quitté leur campagne pour trouver une qualité de vie supérieure grâce aux emplois fournis par l'industrialisation – suscitent de nombreuses remises en question du modèle capitaliste alors en train de se déployer. La défaite de 1870 face à l'Allemagne et la répression violente de la Commune de Paris sont autant de sujets épineux qui occupent les esprits et qui questionnent l'adhésion ou le refus à une identité nationale que la Troisième République peine à incarner. Fragilisé par les scandales politico-financiers, le gouvernement républicain suscite de vives oppositions, qu'il s'agisse de l'engouement qui se manifeste autour du général Boulanger ou de la propagande par le fait développée par les anarchistes, consistant en des assassinats et en la confection de bombes artisanales qui furent plus ou moins efficaces. L'idée de progrès – ou plutôt d'évolution – développée par un Darwin dont les thèses ont un écho considérable à la fin du siècle, est intrinsèquement liée à celle, moins positive, de lutte pour la vie, et qui entre en résonance avec toutes les dynamiques belliqueuses qui marquent l'époque. Entre la lutte des classes, les affrontements politiques particulièrement virulents et la menace d'une nouvelle guerre entre les nations, l'idée du *struggle for life* ne s'apparente pas uniquement à une marche vers le progrès, mais prend un goût particulièrement amer qui se teinte, de surcroît, d'une crise des croyances et de la religion. Dans ce contexte, le sentiment d'entrer dans une période de décadence, de vivre la fin d'une époque, gagne les esprits. Ce sentiment est accentué par la rupture arbitraire marquée par le passage d'un siècle à l'autre, et dont la transition semble être synonyme de catastrophe ou, tout au moins, de changement majeur.

Le rappel de ces quelques jalons s'avère indispensable, moins en tant qu'événements marquants ou repères historiques, qu'en ce qu'ils révèlent une ambiance ou une atmosphère propres à la fin de siècle et qui imprègne les écrivains. Si certains sujets d'actualité, dont quelques-uns ont été mentionnés plus haut, forment la toile de fond de quelques romans, voire y occupent une place centrale dans l'intrigue, c'est toute l'atmosphère d'un siècle finissant qui gagne la littérature, influe sur ses thématiques, ses images de prédilection, la langue qu'elle déploie, et qui, inversement, se constitue et

s'étoffe grâce aux arts de l'époque. À cet égard, la guerre à laquelle se livrent l'école naturaliste et le mouvement symboliste est particulièrement représentative des enjeux de la période. Le jeune mouvement symboliste, qui prétend remplacer le naturalisme institué et vieillissant des disciples d'Émile Zola, adopte une conception progressive de l'histoire et entend faire opérer une marche en avant à la littérature. Contre la fascination des naturalistes pour le progrès technique et les sciences – auxquelles ils empruntent leurs méthodes d'observation – le symbolisme fait entendre son scepticisme face à la notion de progrès, ainsi que son sentiment d'une décadence de la société et de la littérature réunies. La subjectivité revient alors au cœur de la production littéraire, accompagnée d'une passion pour l'occultisme qui révèle les nouvelles tentatives de réinjecter de la croyance et de la spiritualité dans une époque désabusée. Avant-gardiste, le mouvement symboliste ne cesse de proclamer sa posture élitiste, visible dans les thèmes qu'elle aborde autant que dans une recherche lexicale poussée qui l'amène à retourner aux vocables archaïques, à créer des néologismes et à produire du sens par le retour à l'étymologie et la recherche d'une musicalité de la langue.

Par ailleurs, au XIXe siècle, le champ littéraire n'est plus dépendant du champ du pouvoir politique. Cette autonomie, qui s'instaure dès le second Empire, signifie que les poètes officiels de la royauté ont disparu, ce qui ne signifie pas pour autant que la littérature se désintéresse du politique. Bien que la force du mot d'ordre « l'art pour l'art » ne soit pas à négliger, les écrivains sont désormais amenés à se positionner vis-à-vis du pouvoir politique dans la mesure où cette autonomie a considérablement ouvert les possibilités critiques. Néanmoins, l'autonomie face au pouvoir politique a permis une reconfiguration du champ littéraire caractérisée par la nouvelle dépendance de ce dernier envers l'économie. L'émergence d'un nouveau marché du livre, l'influence croissante de la presse, la professionnalisation de nombres de métiers littéraires – qu'il s'agisse des journalistes, des critiques ou des éditeurs – dessinent de nouveaux enjeux qui influent profondément sur la production des auteurs, et sur la manière dont ils se représentent leur métier d'écrivain et les prérogatives qui leur incombent. Tous ces changements amènent la littérature à repenser ses possibilités d'intervention dans la sphère politique, une intervention qu'elle devra inventer seule, qui répondra à ses propres exigences et se fera selon ses propres moyens.

Cependant, ne perdons pas de vue l'objet précis de ce travail qui s'attache à la production d'un auteur particulier, Paul Adam. Les quelques grands jalons de l'histoire et de l'histoire littéraire de la fin du siècle qui ont été rappelés ici, ont attiré notre attention parce qu'ils sont tous intimement liés à l'histoire de cet écrivain, ainsi qu'à ses choix littéraires et politiques.

LA RÉCEPTION D'UN AUTEUR MINEUR

Né en 1862 à Paris, Paul Adam passe son adolescence dans le nord de la France, d'où ses parents sont originaires. Issue de la haute bourgeoisie, sa famille est composée de grands industriels et de militaires de carrière, qui se retrouvent ruinés par le krach de l'Union générale en 1882, un incident qui marque fortement l'esprit du jeune homme et qui le conduira, par la suite, à adopter un point de vue particulièrement critique sur le système financier et politique de son époque. Fils unique et désargenté, Paul Adam refuse la carrière militaire à laquelle il est promis pour se consacrer à l'écriture. Ses études à Douai l'amènent à faire la rencontre de Teodor de Wyzewa, avec qui il se lie d'amitié. Les deux hommes partent à Paris pour tenter la carrière littéraire, suivant en cela le parcours typique des jeunes écrivains de l'époque. Son père étant décédé, Paul Adam se rend à la capitale avec sa mère, avec laquelle il entretient une relation fusionnelle dont sa correspondance témoigne. Les premières années parisiennes sont marquées par sa rencontre avec la bohème, mais également par les difficultés financières d'un jeune homme sans le sou, qui doit pourvoir non seulement à son existence, mais également à celle de sa mère. Ces débuts de carrière difficiles s'étendent de 1885 au tout début des années 1900, qui voient l'écrivain gagner la reconnaissance des institutions littéraires et accroître sa notoriété publique. Cette première moitié de carrière dessine le parcours d'un auteur que Gilles Deleuze et Félix Guattari[1] pourraient qualifier de « mineur ».

Les développements de ce travail reviendront bien plus longuement sur la manière dont la dichotomie majeur/mineur est éclairante pour comprendre le parcours littéraire et politique de Paul Adam. Pour le moment, nous nous contenterons de souligner en quoi cette compréhension de l'auteur sur le registre du mineur influence sa réception actuelle.

1 DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

En effet, dire aujourd'hui que Paul Adam est un auteur mineur renvoie, avant toute chose, au fait qu'il a plus ou moins complètement disparu des histoires et des mémoires littéraires. Quelle que soit la notoriété dont il jouît de son vivant, l'auteur est aujourd'hui renvoyé à la foule des écrivains anonymes qui peuplent le XIXe siècle, une foule toujours plus nombreuse grâce au développement de l'industrie du livre et à la démocratisation de l'éducation et de l'alphabétisation. Si Paul Adam participe, par son oubli, de cette foule d'écrivains devenus anonymes, le romancier entretient de son vivant un lien fort avec ses contemporains, s'inscrit dans des dynamiques groupales et use de pratiques de solidarité concrète entre hommes de lettres. À cet égard, rappeler les conditions historiques et littéraires dans lesquelles évolue l'auteur n'a pas uniquement pour but de donner un « décor » à la scène – selon une expression particulièrement signifiante et récurrente chez Paul Adam –, mais permet de saisir avant tout la manière dont son œuvre est en dialogue constant avec les productions littéraires de l'époque. La littérature fin-de-siècle ne relève pas seulement, dans cette optique, d'une énonciation solitaire émanant du génie de tel ou tel maître, mais est à comprendre en premier lieu comme un moment d'énonciation collective, faite d'entraides, d'influences mutuelles et de références plus ou moins explicites émaillant les œuvres de chacun. Cette dimension collective est précisément ce qui, pour Deleuze et Guattari, fonde l'une des spécificités essentielles de l'auteur mineur.

Cette dimension collective est également ce qui, aujourd'hui, détermine en partie la réception des œuvres de Paul Adam. D'une part, ce dernier est bien souvent envisagé, d'un point de vue général, comme un élément parmi d'autres dans la myriade des écrivains fin-de-siècle. D'autre part, les études qui s'intéressent à son œuvre n'en retiennent le plus souvent qu'une part extrêmement fragmentaire qui peut ainsi être directement rattachée à un mouvement collectif. Prenons pour exemple la réédition de *Chair molle*[2], son premier roman. Ce dernier, en figurant dans une anthologie consacrée aux romans de la prostitution dans le mouvement naturaliste, donne à voir Paul Adam comme un naturaliste lui aussi – certains commentaires contemporains reprennent cette idée –, alors même que *Chair molle* est tout à la fois une brève parenthèse naturaliste dans la sensibilité symboliste de l'auteur, et une stratégie – efficace – pour se faire connaître.

2 ADAM, Paul, *Chair molle*, in DOTTIN-ORSINI, Mireille et GROJNOWSKI, Daniel (éd.), *Un joli monde, romans de la prostitution,* Paris, Robert Laffont, 2008.

De la même manière, il s'agira de comprendre avant tout *Irène et les eunuques* en le rattachant à la mode du byzantinisme, ou encore de faire de Paul Adam un romancier épique en se basant sur la tétralogie *Le Temps et la vie*. Un certain nombre d'articles contemporains recèlent d'ailleurs un grand intérêt pour l'analyse qu'ils offrent d'un roman particulier, et pour leur volonté systématique d'opérer des comparaisons et de replacer Paul Adam dans un contexte qui le dépasse et l'influence. Notons toutefois que l'écrivain a fait également l'objet de quelques recherches plus étendues et plus fournies, dont la revue *Nord'*, qui lui a consacré un numéro entier en 2003[3], le travail extrêmement important de J. Ann Duncan[4], qui a réédité une partie de la correspondance du romancier et a consacré un ouvrage à la dimension cabalistique de ses œuvres, ou encore les quelques thèses de doctorat qui se sont penchées sur l'un ou l'autre aspect de la production du romancier[5]. Mais au-delà de ces rares travaux de synthèse, l'approche fragmentaire reste majoritaire et pose quelques problèmes, d'un point de vue analytique, mais aussi éthique. Que l'on songe à Pierre Drieu la Rochelle[6], qui fait de Paul Adam un naturaliste dominé par sa passion patriotique, et un homme d'action ayant buté contre la langue. Ici, la période symboliste de l'auteur, pourtant essentielle dans sa carrière, est à peine évoquée. Plus encore, les tentatives du romancier de participer à un renouveau stylistique et lexical de la langue sont envisagées comme des errements de jeunesse, la marque des difficultés que cet « homme d'action » rencontre face à la lettre. La lecture partielle d'un auteur s'apparente ici à une manipulation politique ayant pour but de rallier Paul Adam, non seulement par quelques-uns de ses écrits, mais dans son entièreté, au nationalisme convaincu et au patriotisme du critique. Dans les mois suivant sa mort, Camille Mauclair[7], critique littéraire et ami du romancier, tentait déjà le même tour de force dans la biographie qu'il lui consacrait. Ne pouvant ignorer que Paul Adam, dans ses années de jeunesse, affirmait ses sympathies pour les anarchistes et déployait un style

3 *Nord'*, n°42, « Paul Adam », décembre 2003.

4 DUNCAN, J. Ann, *Les romans de Paul Adam. Du symbolisme littéraire au symbolisme cabalistique*, Berne, Peter Lang, 1977 et DUNCAN, J. Ann (éd.), *L'Époque symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam*, Paris, A.-G. Nizet, 1982.

5 Nous nous référons en particulier ici à la thèse de FOGELBERG, Thelma, *La Langue et le style de Paul Adam,* Genève, Droz, 1939, ou encore à la thèse de NSE NZE Catherine, *Paul Adam, un romancier de la totalité,* sous la direction de BERTHIER Patrick, soutenue en 2006.

6 DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, « Paul Adam », in *Sur les écrivains*, Paris, Gallimard, 1964.

7 MAUCLAIR, Camille, *Paul Adam 1862-1920*, Paris, Flammarion, 1920.

extrêmement complexe au sein du mouvement symboliste, Camille Mauclair prend le parti de considérer ces premières tentatives littéraires et politiques comme autant d'erreurs de parcours, guère représentatives de la carrière que connut le romancier par la suite.

Ces lectures réductrices semblent avoir pour principal intérêt de servir les idées politiques et littéraires de ses critiques. Or, ce qui fait toute la richesse de cet auteur est précisément l'incroyable prolixité dont il a fait preuve tout au long de sa carrière, mais également l'immense diversité de sa production, qui en font non seulement un écrivain original, mais aussi un excellent représentant du tournant entre les deux siècles. Quitter l'approche fragmentaire et étudier l'œuvre de Paul Adam dans son ensemble, signifie, avant tout, considérer la production hétéroclite d'un auteur qui semble toucher à tous les mouvements littéraires de son époque, s'essaye à de multiples formes littéraires et explore toutes les possibilités politiques qui s'offrent à lui. En effet, véritable girouette dans l'un comme dans l'autre de ces domaines, il passe par le naturalisme pour se tourner ensuite vers le symbolisme, l'occultisme, puis vers le roman épique. Auteur de nombreux romans, mais aussi d'essais, de contes, de recueil de nouvelles, de critiques littéraires et même de pièces de théâtre, cet homme de lettres explore toutes les possibilités discursives offertes par son époque. D'abord considéré comme un fervent partisan de l'anarchisme, adepte des thèses de Charles Fourier et défenseur du capitaine Dreyfus, Paul Adam adopte également des positionnements politiques changeants, en se proposant comme candidat boulangiste aux élections législatives de 1898 et en se tournant à la fin de sa vie vers un nationalisme assumé et des positions conservatrices coïncidant avec l'approche de la Première Guerre mondiale. En ce sens, les revirements qu'opère l'auteur tout au long de sa carrière ne sont pas simplement les égarements d'un indécis, mais suivent au contraire les bouleversements qui marquent le siècle ainsi que les grandes tendances politiques et artistiques qui le caractérisent. Par conséquent, ce travail adoptera un double mouvement, consistant à prendre Paul Adam comme un point particulier à partir duquel explorer le siècle, et, en retour, à explorer les grands changements du siècle afin de comprendre comment ils s'expriment, directement ou en filigrane, dans les circonvolutions littéraires et politiques de l'auteur. Il s'agira donc de tenter de dépeindre la mentalité de l'époque en envisageant l'œuvre de Paul Adam dans son ensemble, et dans ses dimensions littéraire et politique à la fois.

LE GENRE AU CROISEMENT ENTRE POLITIQUE, LITTÉRATURE ET OCCULTISME

Et pourtant, l'aspect extrêmement vaste de la production du romancier – qui lui valut d'être comparé de nombreuses fois à Honoré de Balzac –, appelle à considérer l'œuvre depuis un angle particulier, à choisir un point de départ précis. Ici, ce sera celui des représentations de genre dans les romans, de la manière dont le féminin et le masculin sont décrits, interagissent et s'expriment. Cet angle particulier, loin de constituer une nouvelle réception fragmentaire de l'auteur, permet de saisir l'œuvre adamienne dans son ensemble. En effet, d'une part, les romans mettent invariablement en scène des hommes et des femmes, possédant des caractéristiques sociales de sexe, des corps sexués, des manières genrées de s'exprimer et de construire des relations. D'autre part, approcher cette production sous l'angle des représentations de genre permet de la saisir dans toutes ses dimensions, littéraire d'abord, mais aussi politique et occulte.

Littéraire, parce que le choix des mots et du style pour décrire un personnage est profondément influencé par son genre, et par les représentations sociales qui lui sont prêtées. Le symbolisme, en particulier, réactive tout un imaginaire du féminin dans lequel se décèlent le goût pour le symbole et l'idéalisme de ce mouvement, et, en contrepoint, le sentiment de décadence qui le vit naître. L'image de la « Femme fatale » hante les représentations de l'époque, tant romanesques que picturales. Elle infléchit les thèmes de prédilection des auteurs, s'inscrit dans leur passion pour le mythe, et informe de la manière dont la littérature envisage les rapports entre les sexes. Ces représentations littéraires, en outre, informent de la société de l'époque, tant « la Décadence est intimement liée à la politique du temps – qui l'a attisée, sinon suscitée –, et donc à l'Histoire[8] ». Les figurations du féminin et du masculin disent ce lien à leur manière, dans la mesure où la notion de figure, ici, n'a pas trait uniquement au fait de mettre en forme, de peindre – y compris par le texte – un personnage sexué. Au contraire, elle fait appel à l'imaginaire collectif, « à la représentation qu'une société se fait de sa réalité[9] ».

8 PALACIO, Jean de, *La Décadence. Le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 10.

9 LABBAN, Rima *Les Figures mythiques dans* Les Mille et Une Nuits, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 11.

En ce sens, les figures – en particulier féminines – qui naissent sous la plume de l'auteur n'émanent pas uniquement d'une imagination individuelle, mais d'un imaginaire singulier, collectif, celui que la décadence et le symbolisme attachent aux rapports entre les sexes.

En outre, les intrigues romanesques révèlent, en filigrane, les grands changements politiques de l'époque, ceux, notamment, que les femmes entendent opérer afin d'améliorer leurs conditions de vie, leur éducation, et leur place dans le foyer comme sur la scène publique. Le siècle voit s'affirmer toujours davantage un discours féministe que d'aucuns considèrent comme un indice supplémentaire de la décadence généralisée de la société, de la politique et des mœurs. Ces changements, Paul Adam ne s'en fait pas uniquement l'observateur lointain, mais les met en scène dans certains de ses romans, interrogeant tantôt l'institution du mariage, tantôt le rapport féminin au travail et à l'éducation, souvent la sexualité. Enfin, ces dimensions littéraires et politiques dialoguent tout au long de l'œuvre, et de manière constante, avec les conceptions occultistes de l'auteur. Paul Adam fait partie, notamment, de l'ordre cabalistique de la Rose-Croix, fondé par Joséphin Péladan et Stanislas de Guaita, dont les liens avec le romancier transparaissent non seulement dans sa correspondance, mais également dans les résonances visibles entre les textes des uns et des autres. Or, la doctrine cabalistique repose sur une vision binaire du monde, divisé entre les principes masculin et féminin, chacun de ces principes étant lié à des caractéristiques propres tel que le bien et le mal, ou l'action et la volonté. Ces divisions construisent une logique que Françoise Héritier[10], bien plus tard, nommera la « valence différentielle des sexes », à savoir une organisation binaire du monde, fondée sur un principe d'oppositions et de complémentarité, qui instaure un ordre hiérarchique dans lequel le masculin tient la place haute. De surcroît, la pensée cabalistique mobilise un ensemble de symboles et de figures, dont l'androgyne primitif et le serpent – lié au péché originel – qui, transposés dans les romans, influencent considérablement l'imaginaire sexué attaché aux personnages ainsi que les prérogatives de genre qui leur sont attribuées.

Ces trois éléments – littéraire, politique, occulte – communiquent sans cesse dans l'ensemble de l'œuvre de Paul Adam et amènent parfois l'auteur à imaginer de nouvelles identités sexuelles et à bouleverser les rapports sociaux de sexe dans ses romans.

10 HÉRITIER, Françoise, *Masculin/Féminin I. La Pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 2012.

Toutefois, la rencontre entre ces trois dimensions ne peut se faire sans de fortes contradictions qui, tantôt, amènent des scénographies particulièrement originales et modernes, tantôt affaiblissent considérablement la portée politique de ces tentatives de renouvellement des représentations de genre. Il s'agira, tout au long de l'analyse littéraire, de lier ensemble ces trois dimensions mais aussi et surtout de porter attention à ces effets de contradiction. Ces derniers ne révèlent pas uniquement des illogismes dans la pensée de l'auteur, mais font entendre avec une force particulière toutes les difficultés qui surgissent dès lors qu'il est question de bouleverser – ou simplement remettre en cause – les représentations de genre.

Par ailleurs, faire le choix d'aborder cette œuvre littéraire par le prisme de la figuration du masculin et du féminin relève également d'un parti pris universitaire. Cela requiert de lier les domaines d'étude et de recherche, d'emprunter à la philosophie, à l'anthropologie ou à la sociologie, afin de nourrir l'analyse littéraire, de la même façon que Paul Adam lui-même empruntait à l'Histoire, à ses expériences politiques, à la sociologie naissante et aux sciences occultes pour nourrir son imaginaire et bâtir ses romans. Ce parti pris est profondément politique également, en ce que la rencontre entre différents domaines de recherche contribue à faire de la littérature une pratique qui dialogue sans cesse avec le réel. Il s'agit alors de ré-affirmer que si la littérature dispose de moyens et de prérogatives qui lui sont propres, ces derniers ne peuvent être pleinement compris et saisis dans toute leur puissance s'ils ne sont pas rattachés au monde qui les entourent, qui influence les lettres et qu'elles infléchissent à leur tour. Pour le dire autrement, convenir du caractère politique de la production de Paul Adam n'est pas suffisant – bien que le romancier l'affirme et l'assume tout au long de sa carrière. Cette production requiert, par sa dimension profondément politique, une analyse qui soit politique elle aussi. Le choix d'une approche centrée sur les représentations du masculin et du féminin affirme cette nécessité et y répond.

De plus, le caractère politique de l'analyse est profondément inscrit dans l'actualité du sujet. Dire quelque chose des représentations de genre au XIXe siècle et au début du XXe siècle permet de percevoir les permanences et les différences avec les représentations actuelles. Plus précisément, il s'agit de souligner que la seconde moitié du XIXe siècle fonde à bien des égards la modernité et porte en elle le germe des configurations sociales

et politiques présentes, un phénomène qui existe également en ce qui concerne les représentations de la masculinité et de la féminité. Cela ne signifie pas que rien n'a changé pour les femmes pendant le dernier siècle. Les avancées politiques et législatives, notamment, sont notables, et les conditions matérielles des femmes – occidentales – d'aujourd'hui et d'alors n'ont pas de commune mesure. Toutefois, les images de femmes fatales qui ont hanté les esprits fin-de-siècle ne sont pas tout à fait tombées en désuétude. Elles persistent, de diverses manières, dans les imaginaires contemporains. Remonter le fil de ces représentations, c'est retrouver l'origine de ces figures féminines obsédantes, mais aussi des marques d'une virilité qu'Alain Corbin qualifie de triomphante[11]. Ces concordances et discordances entre les représentations contemporaines et celle du XIXe siècle finissant renforcent donc la portée politique de l'analyse littéraire.

Enfin, il nous apparaît essentiel de préciser que les rapports sociaux de sexe impliquent des rapports de pouvoir, ce qui signifie qu'une étude de ces rapports ne peut se centrer uniquement sur l'un des deux termes en question. Une analyse qui ne se pencherait que sur les femmes aurait toutes les chances de rater les dynamiques relationnelles qui en constituent le principal intérêt. Historiquement, les luttes et les études féministes ont contribué à forger un sujet « femme » basé sur les constructions sociales et culturelles de la féminité. Toutefois, cette construction de la féminité s'est faite en lien étroit avec la construction d'une identité opposée qui est celle de la masculinité. L'une et l'autre se comprennent ensemble, dans un rapport d'opposition, de hiérarchie ou de complémentarité, mais dans un rapport avant tout. Certes, les études de genre ne doivent pas être confondues avec les études féministes, dans la mesure où les secondes ont exprimé à plusieurs reprises leurs craintes que les premières évacuent la dimension politique qui leur était propre.

11 CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges (dir.), *Histoire de la virilité.* Tome II : *Le Triomphe de la virilité, le XIXe siècle*, dirigé par CORBIN, Alain, Paris, Seuils, 2011.

Par suite, il convient de réaffirmer la volonté foncièrement politique qui anime ce travail sur Paul Adam, d'une part, et, de l'autre, d'insister sur la dimension relationnelle des rapports de genre. Évacuer la question de la masculinité apparaîtrait ici comme une erreur méthodologique, et le présent travail veillera à toujours considérer ensemble les personnages féminins et les personnages masculins dans l'analyse des textes, ainsi que les rapports qu'ils entretiennent entre eux. Dans cette optique, le choix du corpus a également été un élément déterminant pour la suite de l'analyse.

LE CORPUS

L'étonnante prolixité de l'auteur, déjà soulignée à plusieurs reprises, nous a amené en effet à faire des choix parmi les œuvres à étudier, plutôt qu'à tenter une lecture exhaustive de la production de Paul Adam. Ces choix ont été guidés par plusieurs critères. Le premier est générique, dans la mesure où ce qui nous intéressait concernait les représentations romanesques. Les rares pièces de théâtre, les contes et recueil de nouvelles ont ainsi été délaissés au profit des seuls romans qui constituent le corpus principal. Toutefois, quelques essais figurent parmi les œuvres citées, soit parce qu'ils informent sur les stratégies littéraires alors adoptées par l'auteur, soit parce qu'ils révèlent avec plus d'évidence les changements de sa pensée. S'ils ne font pas partie, à proprement parler, du corpus principal, ces quelques ouvrages secondaires ont une place importante dans le déroulé de l'analyse. Le second critère a trait à la volonté, sinon d'exhaustivité, tout au moins de représentativité de l'ensemble d'une carrière. Il s'agissait, dans cette optique, de choisir des œuvres dont l'écriture et la parution prennent place dans une temporalité aussi large que possible, et qui, de surcroît, témoignent de la diversité des styles, des thématiques et des mouvements littéraires auxquels s'est essayé Paul Adam – bien que la période symboliste occupe une place privilégiée. Le corpus est jalonné par deux romans : *Chair molle*, d'abord, qui est le premier roman paru sous le véritable nom de l'auteur, et qui s'inscrit dans le sillage du naturalisme, et *Stéphanie*, ensuite, qui est le dernier roman publié de son vivant, près de trente ans plus tard. Entre ces deux jalons, nous pouvons recenser quelques romans résolument inscrits dans le symbolisme, un roman byzantin, une trilogie consacrée à une actrice et dont les différents ouvrages empruntent des formes très diverses, un roman

épistolaire inspiré de la veine utopique, et, parmi eux, d'autres romans qui témoignent de l'évolution d'une pensée par les incertitudes de leur style ou de leurs influences. Cette production organisée en cycles, eux-mêmes définis par les grandes idées qu'ils devaient incarner, nous a également amenée à puiser les ouvrages du corpus dans des séries différentes[12]. Enfin, le dernier critère qui a présidé au choix du corpus est thématique. En effet, bien que les représentations de genre soient partout présentes, il nous a semblé préférable de choisir en premier lieu parmi les romans qui abordaient directement, dans leur thématique même, la question des rapports sociaux de sexe et de leur représentation. C'est pourquoi, également, le premier jalon du corpus est un roman consacré à une prostituée et que le dernier, à l'inverse, est un ouvrage consacré à la défense du mariage de raison. Entre ces deux repères, nous nous sommes attachée à des romans qui questionnaient la sexualité et l'amour dans la société de l'auteur, mais aussi à des œuvres mobilisant de diverses manières des figures androgynes. Les utopies fouriéristes et saint-simoniennes figurent également dans le corpus en ce qu'ils remettent en question le mariage et l'institution familiale, d'une part, et qu'ils imbriquent la question des rapports entre les sexes dans une critique plus globale de la société, touchant à l'éducation, au travail, à l'économie, à la technique ou encore à l'exercice du pouvoir politique.

Ce faisant, les œuvres du corpus principal, au nombre de treize, sont : *Chair molle* (1885), *Soi* (1886), *Être* (1888) et *En décor* (1890) qui font tous deux partie du cycle des *Volontés merveilleuses*, *Le Vice filial* (1891) et *Les Cœurs utiles* (1892) qui figurent dans le cycle intitulé *L'Époque*, *Les Cœurs nouveaux* (1896), *Lettres de Malaisie* (1898), *Irène et les eunuques* (1907) et *Stéphanie* (1913), auxquelles il faut ajouter la trilogie consacrée à l'actrice Clarisse Gabry, et dont la parution des différents romans est quelque peu étalée dans le temps : *L'Année de Clarisse* (1897), *Le Troupeau de Clarisse* (1904) et *Clarisse et l'Homme Heureux* (1907). En outre, la lecture de ce corpus principal sera liée, par endroits, à des textes dont le genre est autre que romanesque. Nous songeons en particulier à ces deux ouvrages facétieux et engagés dans la défense du symbolisme que sont *Le Petit bottin des arts et des lettres* (1886) et *Le Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et*

12 Une tétralogie intitulée *Le Temps et la vie* a été néanmoins délaissée par nos analyses, notamment parce qu'elle constitue l'objet principal de la thèse de doctorat la plus récente publiée sur Paul Adam. Il s'agit de la thèse de Nse-Nze Catherine soutenue en 2006 et intitulée *Paul Adam. Un romancier de la totalité, op. cit.*

symbolistes (1888). Des ouvrages plus tardifs, et indubitablement plus sérieux, seront également mobilisés dont, entre autres exemples, la préface que Paul Adam écrit pour son roman *Le Mystère des foules* (1895), et dans lequel l'auteur reprend de manière synthétique l'état de ses réflexions sur la littérature, son évolution et les objectifs qu'elle doit viser. Des essais, des préfaces ou des articles de critique s'y ajoutent.

C'est à partir de ce corpus, donc, qu'il s'agira de comprendre comment les revirements politiques de l'auteur et le contexte littéraire dans lequel il évolue participent de la manière dont sont représentés les rapports entre les sexes – au sens biologique, mais aussi au sens de genre et de sexualité – dans les romans de Paul Adam.

LA RECONNAISSANCE DANS LE CHAMP ET PAR LE CHAMP : SE FAIRE UNE PLACE DANS LE MILIEU LITTÉRAIRE

La première partie de ce travail formera une entrée en matière permettant de saisir la place qu'occupa le romancier dans le champ littéraire de son époque. Il s'agira d'introduire l'analyse littéraire en nous appuyant sur les outils de la sociologie de la littérature. Ces derniers nous permettront de saisir les sociabilités littéraires de l'époque, les stratégies de publication et de reconnaissance, ainsi que les tentatives des hommes de lettres pour se doter d'une autorité spécifique, celle de l'intellectuel, d'une part, et celle émanant de « l'écrivain-artisan », d'autre part, pour reprendre le terme de Roland Barthes. L'un des enjeux de l'approche sociologique sera de dégager les singularités dans le parcours de l'auteur, mais également de replacer ces différentes stratégies dans le contexte de l'autonomisation du champ littéraire, afin de rattacher Paul Adam aux communautés littéraires plus ou moins définies auxquelles il participe, celle de la bohème ou, plus tard, de l'avant-garde symboliste. Ces stratégies et ces formes de sociabilité dessinent le parcours du romancier et l'évolution de sa carrière, et se révèlent, en outre, profondément genrées elles aussi. La difficulté des femmes auteurs à obtenir la reconnaissance de leurs pairs masculins, ainsi que leur exclusion de fait des réseaux de sociabilité cénaculaire, montrent que l'univers de l'avant-garde littéraire a été bâti par des hommes et pour des hommes, et qu'il se vit sur un mode viril.

La pratique du duel entre hommes de lettres, ou encore les dynamiques de lutte qui animent le pôle avant-gardiste du champ littéraire témoignent de ce que la littérature est, au XIXe siècle, avant tout une affaire masculine. Les conditions matérielles d'écriture et de publication, mais aussi la façon dont les auteurs se projettent dans une identité d'écrivain sont autant d'éléments qui remettent en perspective la volonté de Paul Adam de repenser à nouveaux frais les rapports entre les sexes, au sein des œuvres. Ce faisant, l'approche sociologique ne s'apparente pas uniquement à une introduction, mais dialogue avec l'analyse littéraire qu'elle précède en permettant d'appréhender le contexte littéraire profondément genré qui préside à l'écriture des romans. En ce sens, lorsque Paul Adam affirme que la réalisation complète du symbolisme se fera grâce aux « âmes viriles[13] », le romancier exprime la vision masculine qu'il a du métier d'écrivain, autant qu'il décrit ce que doit être, par la forme et le contenu, la nouvelle littérature qu'il appelle de ses vœux, celle capable de susciter « l'émotion de pensée ».

INCARNER LES IDÉES

Car le roman, pour Paul Adam, doit avant toute chose exprimer des idées et amener le lecteur à réfléchir, changer son point de vue sur le monde, et agir. Précisons que le terme de « lecteur » ne désigne pas l'emploi du genre grammatical masculin, pris dans son usage supposément universel, mais signifie, à l'inverse, que le romancier envisage la réception de ses œuvres sous un prisme viril. L'attachement aux idées hautes – l'abstraction n'étant guère accessible aux femmes – ainsi que le désir que les textes provoquent l'action – une action intrinsèquement située dans le pôle masculin dans la doctrine cabalistique – servent de principe moteur et de guide à l'écriture. Cette importance fondamentale de l'idée transparaît dans l'organisation de l'œuvre, divisée en cycles qui doivent développer, au cours de proses différentes et à l'aide de divers personnages, une idée souvent tirée d'inspirations cabalistiques et nourries d'observations sociales. Le rôle central de l'idée est d'ailleurs une conception partagée par les symbolistes, inscrite au cœur même du manifeste dont Jean Moréas dote le mouvement. En quelque sorte, Paul Adam ne fait là qu'offrir une réalisation supplémentaire à une vision de la littérature partagée par toute l'avant-garde symboliste.

13 ADAM, Paul, « Préface », in *Le Mystère des foules,* Paris, Paul Ollendorff, 1895, p. XXIII.

Le choix du medium présidant à cette réalisation, toutefois, est étonnant, puisque l'écrivain choisit la forme romanesque pour exprimer ses idées, et ce au sein d'un mouvement de poètes.

Les raisons de ce choix sont multiples, et partiellement explicitées par le romancier. Parmi elles, la présence particulière que revêt le corps dans le roman est une des plus importantes. Par leur mise en corps dans des personnages, les idées dialoguent, se contredisent, font valoir leurs implications sensibles, déroulent les expériences auxquelles elles président, et, ainsi, doivent non seulement être mieux comprises des lecteurs, mais également être plus aptes à les mener à l'action. Ces idées sont portées par des corps humains et sexués. Les modalités d'incarnation des personnages, qui passent par la description physique et par les registres de discours, dessinent non seulement des femmes et des hommes dotés de caractéristiques textuelles propres, mais également un rapport à l'idée fortement genré. Si les personnages féminins, par exemple, sont plus profondément liés à un corps, sont davantage décrits, et ce dans l'optique de souligner leur beauté, ce traitement particulier révèle le fait que les femmes, dans la diégèse, sont amenées à porter certaines idées dans leur corps même, plus que dans leurs paroles, et doivent, grâce à leur beauté, devenir le moteur de l'action des hommes capables de réaliser ces idées.

Ce traitement différencié, basé sur une conception binaire du monde répartie en pôles masculin et féminin, produit également un rapport hiérarchique. Qu'il s'agisse de la construction des personnages, à proprement parler, ou de la manière dont l'auteur conçoit leur lien avec l'idée, les principes masculins et féminins ne sont guère conçus dans un rapport d'égalité. Or, ces principes étant invariablement insérés dans des personnages anthropomorphes, hommes et femmes, qui les portent et les représentent, ce qui émerge dans les romans est un réseau de rapports de pouvoir fondé sur le genre des personnages. Ces rapports de pouvoir « passent à l'intérieur des corps[14] » et se matérialisent selon un certain nombre de dispositifs et de mise en images abordés sous le prisme du regard, de la folie et de la sexualité.

14 Nous reprenons ici le titre d'un article de FOUCAULT, Michel « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps », in *Dits et écrits.* Tome I : *1954-1969*, édition établie par DEFERT, Daniel et EWALD, François, Paris, Gallimard, 1994. Les conceptions du pouvoir que développe Michel Foucault seront mobilisées tout au long de l'analyse littéraire.

Ces thèmes récurrents dans la production de Paul Adam participent, tous, à tracer les nouveaux contours des rapports de pouvoir entre les genres que le XIXe siècle commence à dessiner. De la sorte, le roman ne met plus simplement en corps des idées, mais il les incarne dans des personnages genrés et, ce faisant, les insère dans un réseau de relation de pouvoirs qui les éclaire et les complexifie.

Penser ensemble forme littéraire et forme sexuée

Dans cette optique le roman est toujours déjà pris dans des représentations de genre, qui ont trait à l'imaginaire de l'époque ou aux changements politiques. Les seconds interviennent comme thèmes dans les œuvres – certains romans mettent en scène, notamment, les débats internes qui agitent les rangs des différents courants féministes –, tandis que le premier fournit des traits fondamentaux qui produisent le personnage en tant que personnage, et non seulement en tant que femme ou homme dans la diégèse. Les sous-genres romanesques qu'explore l'auteur, le style qu'il déploie, sont compris comme autant de configurations littéraires intrinsèquement genrées qui, à leur tour, informent l'identité de genre des personnages. Celle-ci se définit, en outre, par la manière dont le romancier lie identité littéraire, identité de genre et sexualité chez ses protagonistes. Dès lors, la figuration du féminin et du masculin dans l'œuvre romanesque, de par les liens qu'elle entretient avec l'imaginaire collectif de l'époque, révèle les tentatives de l'auteur de renouveler les identités de genre, tout autant que les échecs de ces tentatives, prisonnières de représentations binaires, réductrices, qui les dépassent.

Malgré les achoppements, la volonté de Paul Adam de repenser les imaginaires, les sexualités et les représentations sociales de sexe ouvre une réflexion riche sur la manière dont les identités de genre se construisent. D'une part, les rapports complexes et de rejet que la décadence entretient avec la nature remet en cause, en divers endroits, le double conceptuel nature/culture sur lequel bute la dichotomie sexe/genre. Bien que le terme de genre, entendu au sens de rapports sociaux de sexe, soit anachronique dans la compréhension du romancier, la remise en cause de la nature, vue, par endroits, sous le prisme de l'artifice et comme une imitation de la culture, renverse les rapports entre tous ces termes et permet de repenser à nouveaux frais ce qui, dans les identités de genre,

relèverait supposément d'un donné naturel et qui, à l'inverse, serait une construction sociale et culturelle. D'autre part, le fait que Paul Adam remette en cause, dans ses romans, un certain nombre d'institutions, de rapports au corps et de représentations qui fondent la hiérarchie entre les sexes et enferment les personnages dans des identités de genre préétablies et aliénantes amène le lecteur et la lectrice à poser un autre regard sur la manière dont se construisent les identités masculines et féminines. Le mariage, la maternité, la famille, les rapports au travail, à l'éducation ou à la sexualité sont questionnés à de multiples reprises dans les romans. En apparaissant comme autant d'obligations sociales sur laquelle s'adosse une société décadente et profondément inégalitaire, ces différentes institutions qui fondent les identités de genre ne sont plus guère comprises comme autant d'organisations découlant de l'essence des hommes et des femmes, mais comme des performances obligatoires et performatives qui créent les représentations binaires du masculin et du féminin. Le personnage de l'actrice, centrale à bien des égards dans la production littéraire de Paul Adam, amène avec lui toute une réflexion sur le masque et la performance qui fonctionne comme un catalyseur de cette critique sociale.

L'auteur entend ainsi réinventer les identités sociales et sexuelles, en passant notamment par la figure de l'androgyne, qui, tout à la fois, hante les esprits du siècle et s'appuie sur la doctrine cabalistique chère à l'écrivain. Une fois de plus, il s'agit de comprendre comment le littéraire, le politique et l'occulte se répondent, afin de saisir toute la puissance que Paul Adam met dans ses tentatives pour renouveler la figuration du masculin et du féminin, mais aussi et surtout de voir à quel point ces tentatives sont vouées à l'échec dès lors que l'auteur entend quitter la position minoritaire, sur le plan littéraire comme sur le plan politique. Ici, l'infléchissement des formes romanesques – relative à l'adoption de positions politiques conservatrices et à la volonté de produire une littérature nationaliste – est indissociable de l'infléchissement des caractéristiques de genre des personnages qui se retirent de plus en plus dans des identités figées et enfermantes. La valeur subversive de ces identités diminue peu à peu, jusqu'à disparaître, dans la mesure où cette valeur était portée par une forme romanesque novatrice et en recherche qui disparaît progressivement elle aussi, pour laisser place à une écriture de l'essai qui se caractérise par son aspect combatif, nationaliste et misogyne.

En cela, l'étude de l'œuvre de Paul Adam est l'occasion, d'une part, d'observer les changements d'une société qui a fondé notre modernité, et nous permet, d'autre part, de réaffirmer avec force le fait que la littérature, profondément, a partie liée avec le politique, les questions de genre étant l'un des éléments les plus visibles et permanents des liens tissés entre ces deux domaines.

Partie 1

Paul Adam dans le champ littéraire fin-de-siècle

Penser la réception actuelle de Paul Adam, et la manière dont ses textes peuvent entrer en résonance avec notre époque, nécessite de saisir la place et l'évolution de cet écrivain dans son siècle. Plus précisément, il convient d'adopter la proposition méthodologique de Zeev Sternhell, qui affirme la nécessité « de regarder les idéologies, les hommes et les mouvements non seulement avec les yeux de la postérité, mais aussi avec ceux des contemporains[15] » car, selon l'historien, « pour comprendre la complexité des situations et l'ambiguïté des attitudes, il faut rendre aux hommes et aux choses leurs dimensions effectives, celles qui étaient les leurs en leur temps et en leur lieu[16] ».

15 Sternhell, Zeev, *La Droite révolutionnaire 1885-1914. Les origines françaises du fascisme,* Paris, Gallimard, 1997, p. III.

16 *Ibid.*

Cette proposition guide la démarche de ce premier chapitre, qui cherche à comprendre la manière dont Paul Adam s'inscrit dans le champ littéraire de son époque afin d'éclairer tout à la fois son parcours de vie et ses choix littéraires. Néanmoins, un siècle nous sépare désormais du moment de l'écriture, et il nous paraît indispensable de ne pas éluder la situation présente dans la tentative de saisir l'œuvre de l'écrivain, dans la mesure où « toutes les œuvres sont prises d'un mouvement général et irrémédiable, qui semble les éloigner, jour après jour, du présent de leurs lecteurs[17] ». L'un des enjeux sera alors de comprendre les raisons qui ont conduit Paul Adam dans les oubliettes de l'histoire littéraire. Loin d'être uniquement intrinsèque aux textes, cet oubli dépend également d'un contexte littéraire changeant, des conditions matérielles de production de la littérature, de l'inscription de l'auteur dans la vie politique de son époque, de ses réseaux de sociabilité, de ses amitiés et de ses inimitiés. Ce sont ces différents aspects qui occuperont la première partie de ce travail.

Nous mobiliserons les outils propres à la sociologie de la littérature afin de dégager, dans un premier temps, les spécificités du champ littéraire fin-de-siècle. C'est dans cette optique que seront décrits les différents modes de sociabilité littéraire, qui seront ensuite mis en lumière par les diverses pratiques textuelles qui révèlent la formation de ces réseaux : les dédicaces, les préfaces, ou encore les apparitions du champ littéraire au sein même des œuvres de fiction. Dans un second temps, la recherche d'une autorité spécifique de l'écrivain sera questionnée sous trois aspects distincts : celui de la notion d'auteur et des stratégies de constitution d'une autorité, des dynamiques de rupture et de luttes qui émaillent la fin du siècle et de la création de nouvelles identités pour des écrivains qui semblent désormais contraints de penser leur apparition dans la sphère médiatique. L'ensemble de ce parcours n'aura de cesse de prendre Paul Adam comme un point particulier à partir duquel comprendre son époque, à la fois dans les choix qui le conforment aux différentes tendances du siècle, mais également dans ses dissemblances ou ses originalités. Ce faisant, il s'agira de saisir Paul Adam pris dans un double régime individuel et collectif, et de faire le pari, avec Pierre Bourdieu, que l'étude des conditions matérielles d'écriture et de publication portera un éclairage nouveau sur les textes littéraires, et, loin d'en amoindrir l'intérêt, les enrichira de cette nouvelle perspective.

17 CLAUDEL, Paul-André, « Papier jauni, poussière du temps : quelques remarques sur le vieillissement des œuvres » in *Fabula*, « Atelier de théorie littéraire », [en ligne], <https://www.fabula.org/atelier.php?Poussi%26egrave%3Bre_du_temps>.

Chapitre I
Structure du champ littéraire

> On ne peut guère loger à plus de vingt dans un siècle. De là les grandes disputes pour la célébrité. De loin on croit à de la place pour beaucoup, mais dès qu'on s'y met on s'aperçoit qu'elle est toute étroite, étroite, et comme se resserrant. Aussi faut-il se démener, usant souvent des autres hommes.
>
> Henri Michaux, *Passages*.

1. Précisions sur la méthodologie, la notion de champ et son emploi.

Dans la mesure où la notion de champ est au centre des réflexions qui suivent, il paraît nécessaire de préciser d'où provient ce concept, et quels sont les emplois qui en seront faits dans ce premier chapitre. Notons en premier lieu que la notion de champ provient du domaine de la sociologie, et constitue donc un outil *a priori* étranger à l'analyse littéraire. S'il est appliqué ici, c'est bien parce que la première partie de ce travail relève principalement de la sociologie de la littérature. Bien qu'il s'agisse là d'une analyse consacrée à la littérature, le domaine sociologique ne saurait en être exclu sans écarter des pistes de réflexion et d'analyse nécessaires à la compréhension du fait littéraire. Le choix méthodologique adopté tout au long de ce travail est donc celui de l'interdisciplinarité, choix qui amène à mobiliser des outils propres à différentes sciences sociales, afin d'en enrichir l'analyse littéraire.

Dans l'introduction de son essai consacré à la sociologie de la littérature[18], Gisèle Sapiro rappelle que ce domaine d'étude considère la littérature comme un fait social, et ce sous plusieurs rapports. L'un d'entre eux consiste à se pencher sur les représentations propres à une époque, ou encore sur les enjeux sociaux, tels qu'ils apparaissent dans les textes littéraires. Cette approche sera mise à profit dans la seconde partie de ce travail, lorsqu'il s'agira de considérer la manière dont s'organisent et s'expriment les rapports de genre entre les personnages des romans, – rapports qui relèvent des enjeux sociaux de l'époque autant que des stéréotypes et imaginaires propres à la littérature fin-de-siècle. Le premier chapitre, qui nous intéresse présentement, fait nettement moins usage de ce pan de la sociologie de la littérature, mais il en mobilise un autre, qui consiste à prendre en considération les acteurs sociaux qui font la littérature. Ici, il s'agira de comprendre l'entrée et l'évolution de Paul Adam dans la vie littéraire de son époque, non seulement du point de vue des textes, mais aussi des réseaux de sociabilité, des enjeux de publication, de reconnaissance et d'autorité. Comprendre qui sont les auteurs influents et comment ils se regroupent, quelles sont les institutions à rejoindre, les revues où collaborer, les éditeurs chez qui publier, afin de mener à bien – ou du moins à terme – le chemin qui conduit le jeune provincial désargenté à Paris et qui doit lui permettre de gagner sa vie de sa plume, et surtout de récolter les biens symboliques résultant de l'activité littéraire. Ces quelques mots résument le parcours de Paul Adam, qui est celui de centaines de jeunes gens de l'époque. À partir de l'exemple de cet écrivain particulier, nous chercherons à comprendre le fonctionnement de tout un pan de la vie littéraire parisienne à la fin du XIXe siècle.

Cette étude doit beaucoup aux analyses de Pierre Bourdieu, et notamment à la notion de champ que le sociologue développe et affine pendant plusieurs années. Nous ne retracerons pas ici toute la généalogie d'un concept qui a depuis longtemps fait les preuves de sa pertinence et de son efficacité, mais nous en rappellerons plutôt les éléments de compréhension essentiels à notre sujet. La théorie du champ s'appuie sur la notion « d'autonomie » développée par les marxistes, et que le sociologue redéfinit entièrement. Le concept de « champ » désigne une partie de l'espace social qui a gagné suffisamment d'autonomie – face aux pouvoirs religieux, politiques, etc. – pour se

18 SAPIRO, Gisèle, *La Sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, « Repères », 2014.

perpétuer lui-même et perpétuer la croyance dans son bien-fondé. En ce sens, ce concept s'applique à des espaces sociaux divers, tels que l'université. Toutefois, Pierre Bourdieu développe longuement l'application de cette théorie à l'espace littéraire afin de dégager, entre autres, les lignes de compréhension de l'économie inversée et des principaux mécanismes de la violence symbolique. Dans un ouvrage fondateur intitulé *Les Règles de l'art*, il pose les grands traits de ce que pourrait être une « science des œuvres » et détaille le concept de « champ littéraire ». Issu de la pensée structuraliste, le champ littéraire pense l'espace social littéraire comme un ensemble d'interactions entre des agents, qui occupent des positions plus ou moins dominées ou dominantes, et plus ou moins conservatrices ou novatrices dans cet espace. Les relations visibles entre les agents, d'une part, et les relations objectives entre les différentes positions occupées, d'autre part, forment une structure qui détermine les interactions. Le vocabulaire théorique de la sociologie peut, au premier abord, laisser des doutes quant à la pertinence de s'emparer de tels outils pour l'analyse littéraire. Néanmoins, ce dont il est question ici, et que Pierre Bourdieu revendique, est précisément la possibilité d'intensifier l'expérience littéraire – et non la réduire ou la détruire – par l'analyse des conditions sociales de production et de réception de l'œuvre. Suivant ce postulat, l'analyse du champ littéraire dans lequel évolue Paul Adam nous a paru être un bon point d'entrée pour comprendre la production de cet auteur et saisir en quoi sa parole pouvait être à la fois représentative de toute une époque, et à la fois profondément singulière, ce que, toutes proportions gardées, Pierre Bourdieu développe au sujet de son analyse de Gustave Flaubert :

> [l'analyse scientifique des conditions sociales de la production et de la réception de l'œuvre d'art] ne paraît annuler d'abord la singularité du « créateur » au profit des relations qui la rendent intelligible que pour mieux la retrouver au terme du travail de reconstruction de l'espace dans lequel l'auteur se trouve englobé et « compris comme un point ». Connaître comme tel ce point de l'espace littéraire, qui est aussi un point à partir duquel se forme un point de vue singulier sur cet espace, c'est être en mesure de comprendre et de sentir, par l'identification mentale à une position construite, la singularité de cette position et de celui qui l'occupe, et l'effort extraordinaire qui, au moins dans le cas particulier de Flaubert, a été nécessaire pour la faire exister[19].

Saisir ce que fut la structure du champ littéraire dans lequel Paul Adam évoluait, ainsi que les différentes positions que lui-même fut amené à adopter, constitue un moyen productif de situer notre auteur dans un régime collectif autant que dans un régime de

19 BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, p. 15.

singularité. L'analyse littéraire ne pourra que s'enrichir de cette étude de ce que fut le monde dans lequel la production de Paul Adam a pu voir le jour. Dans cette optique, le premier chapitre se concentre sur les conditions sociales de production et de réception. Nous y ferons apparaître les rapports sociaux de sexe, bien souvent oubliés dans les ouvrages généraux de sociologie de la littérature, et qui pourtant participent grandement à la configuration du champ littéraire à la fin du XIXe siècle. Nous y amorcerons également l'analyse textuelle, dans la mesure où le champ littéraire ne constitue pas uniquement un en dehors de la littérature, mais est fréquemment représenté dans les textes. Nous ferons état des principaux agents et relations qui structurent le champ : les cercles de sociabilité, les instances légitimantes ou d'autorité, avant de nous attarder plus longuement sur les dynamiques de lutte et d'identité à l'œuvre dans cet espace social. Tous ces éléments seront analysés à l'aide de matériaux textuels et paratextuels. Nous débuterons cette étude par un petit panorama des lieux de sociabilité prisés du Paris fin-de-siècle, en faisant le tour de quelques cafés pour mieux comprendre quels auteurs s'y rencontraient, et pour y faire quoi.

2. *LA SOCIABILITÉ LITTÉRAIRE ENTRE DÉVOILEMENT ET DISCRÉTION*

L'histoire de Paul Adam est celle d'un jeune provincial descendant d'une famille de la grande bourgeoisie industrielle et militaire de l'Artois, la famille Héricourt. La mort de son père en 1878, puis l'effondrement de la fortune du ménage lors du krach de l'Union Générale en 1882, déterminent Paul Adam à monter à Paris pour vivre de sa plume. Arrivé à la capitale sans ressources, le jeune homme entreprend de publier vite le plus de choses possibles pour se faire connaître du public et gagner sa vie. Jusqu'ici, cette trajectoire est partagée par de nombreux jeunes gens issus de la bourgeoisie de province qui, éduqués et sans fortune à l'instar de notre auteur, viennent tenter à Paris la carrière d'écrivain ou de journaliste. La figure du bohème naît de cette multitude d'artistes et d'hommes de lettres en devenir, qui se lancent dans les nouvelles formes de littérature que Pierre Bourdieu qualifie d' « industrielles » ou de « prolétaroïdes ». Ces dernières connaissent un essor considérable dans la seconde moitié du XIXe siècle, grâce à la prolifération des revues et au développement important d'un nouveau lectorat né de l'alphabétisation croissante à

cette période. Paul Adam entre en littérature en empruntant ce chemin pour le moins fréquenté, avant de se détourner de la bohème pour s'orienter vers des voies jugées plus honorables par les auteurs institués, et offrant une reconnaissance et des gains symboliques supérieurs.

A. Les cafés et la bohème

Durant ses études à Douai, Paul Adam fait la connaissance de Teodor de Wyzewa, qui devient son ami. Leur relation joue un rôle dans l'entrée en littérature du jeune homme, dans la mesure où Teodor de Wyzewa, qui cumule les activités de critique d'art et de critique littéraire, d'écrivain et de traducteur, jouit déjà d'une certaine importance dans le monde des lettres. Son influence dans les milieux symbolistes tient notamment au fait qu'il est l'un des premiers à introduire dans ce cercle les idées d'Arthur Schopenhauer et à initier la jeunesse à la musique de Richard Wagner. Le philosophe et le compositeur allemand ont été des références fréquemment reprises par les auteurs symbolistes, et ont apporté des inspirations, des influences, qui ont largement contribué à donner sa coloration à ce mouvement. Issu de la même région que Paul Adam, Teodor de Wyzewa gagne rapidement une place enviée dans le monde littéraire, et fait profiter son ami de ses relations. Il l'introduit notamment dans le salon de Robert Caze, consacré à l'impressionnisme dans l'art pictural et que Caze voulait voir appliqué en littérature. La tentative est rapidement oubliée au profit d'une vision plus idéale et absolue, qui aboutit à la naissance du symbolisme en littérature, au moment où Stéphane Mallarmé rassemble autour de lui de jeunes auteurs. Quoi qu'il en soit, le premier pas du romancier dans le monde de la sociabilité littéraire est effectué et les autres suivront rapidement.

J. Ann Duncan, dans l'ouvrage qu'elle consacre à Paul Adam, affirme qu'il endosse, au début des années 1880, le costume du dandy indiscipliné, plein de haine pour la bourgeoisie, consommateur d'opium et de haschich, et proche de l'occultisme. Le jeune homme né à Paris, et contraint de passer sa jeunesse dans l'Artois, entend bousculer les habitudes des provinciaux. Lorsqu'il retourne finalement à la capitale, Paul Adam garde le goût de cette existence provocatrice qui le mène vers la bohème.

Bien que la plupart des jeunes auteurs n'hésitaient pas ouvrir leur porte pour accueillir ces assemblées hétéroclites d'artistes, il semble que les cafés jouissaient d'une réelle prédilection de la part de ces hommes qui prétendaient se faire un nom dans le domaine des lettres et des arts. D'une part, ces établissements chauffés et confortables paraissaient souvent plus accueillants que les intérieurs rudimentaires de jeunes gens sans le sou. D'autre part, les cafés avaient également pour eux d'être des espaces semi-privés, qui permettaient aux auteurs de faire profiter leurs causeries de l'émulation propre à la présence d'un public, parfois nombreux d'ailleurs. Alfred Delvau, dans son *Histoire des cabarets et des cafés de Paris*, fait le récit de cette volonté d'ouverture au public :

> Vivre chez soi, penser chez soi, boire et manger chez soi, aimer chez soi, souffrir chez soi, mourir chez soi, nous trouvons cela ennuyeux et incommode. Il nous faut la publicité, le grand jour, la rue, le cabaret, pour nous témoigner en bien ou en mal, pour causer, pour être heureux ou malheureux, pour satisfaire tous les besoins de notre vanité ou de notre esprit, pour rire ou pour pleurer : nous aimons à poser, à nous donner en spectacle, à avoir un public, une galerie, des témoins de notre vie[20].

Outre le public présent, l'ouverture du lieu permet de briser l'isolement des jeunes écrivains qui pourront trouver des semblables dans ces établissements et, en commençant par être spectateurs de ces causeries, pourront bientôt passer de l'autre côté de la scène. Pour un jeune provincial tel que Paul Adam, dont les aïeux militaires et industriels n'ont guère eu d'accointance avec les milieux artistiques, de tels lieux de rencontre constituent des passerelles à ne pas négliger. C'est ce qu'écrit Émile Goudeau dans ses souvenirs :

> Ceux surtout qui rêvent de littérature, et qui, débarqués de leur province, ne connaissent personne et ne sauraient à laquelle des cent mille portes de Paris frapper, les pauvres troubadours, jetés sur la place de la Grand-ville, s'estiment heureux d'aller rôder autour des quasi-célébrités et des demi-gloires, que l'on peut coudoyer dans des lieux de réunion ouverts à tous. Le café devient ainsi la succursale, ou mieux l'antichambre des bureaux de rédaction[21].

La fin de la citation éclaire un peu plus le propos en introduisant ces nouveaux éléments que sont les journaux et les revues, qui se fondent, s'inventent et s'écrivent en grande partie dans ces cafés. C'est par ce biais que Paul Adam entre dans le champ

20 DELVAU, Alfred, *Histoire des cabarets et des cafés de Paris,* cité par BONNIN-PONNIER, Joëlle, dans « Les lieux de sociabilité de la bohème », in *Cahiers Edmond et Jules Goncourt*, année 2007, vol. 1, n° 14, p. 115.

21 GOUDEAU, Émile, *Dix ans de bohème*, cité dans *ibid.*, p. 115.

littéraire fin-de-siècle, c'est-à-dire en adoptant une sociabilité intense qui se vit dans ces lieux, et en participant non moins intensément aux revues qui s'y écrivent. Le jeune homme fréquente assidûment – du moins lors de ses premières années parisiennes – plusieurs repaires de littérateurs, tels que le café Gambrinus, qui réunit les jeunes auteurs décadents de l'époque, et dans lequel il fait la rencontre de Francis Vielé-Griffin, Henri de Régnier et Maurice Barrès. Il se rend aussi au café Voltaire, au café Vachette, ou encore au café d'Orient qui, dès 1886, accueille les grands noms du symbolisme, en particulier les collaborateurs de *La Revue wagnérienne* et de *La Revue indépendante,* sans oublier Le Soleil d'or, caveau littéraire et siège de *La Plume*. Paul Adam en profite pour participer aux différentes revues que ces lieux accueillent et font vivre, en adoptant une attitude particulièrement active et volontariste. Il collabore aux revues citées plus haut, notamment à *La Revue wagnérienne* et *La Revue indépendante*, auxquelles Teodor de Wyzewa participe également. Il fonde ensuite *Le Décadent*, *La Cravache, Le Carcan* avec Jean Ajalbert, devient secrétaire de rédaction de la revue *Le Symboliste*, participe à *La Vogue, Lutèce*, et *La Vie Franco-russe* dont il est le rédacteur en chef. De manière générale, la période est celle de la mode des petites revues qui se fondent dans les cafés. Une telle activité dénote la richesse de l'émulation intellectuelle et montre l'intensité de la sociabilité littéraire masculine, dans la mesure où les revues sont aussi l'occasion, voire le prétexte, pour les écrivains, de se retrouver autour d'un projet commun. Si nous précisons ici qu'il s'agit d'une sociabilité entre hommes, c'est parce que non seulement l'activité d'écriture, la possibilité de publier dans les revues et la vie d'artiste leur étaient réservées en priorité, mais aussi parce que les formes de sociabilité décrites plus haut, qui caractérisent les auteurs de la bohème, ne pouvaient que difficilement être pratiquées et assumées par des femmes dans la société de la fin du XIXe siècle, quand bien même les jeunes auteurs masculins auraient daigné ouvrir leurs cercles littéraires à des écrivaines. Le fait est que Paul Adam s'investit pleinement dans ce mode de sociabilité et cette profusion des petites revues qui sont tous deux caractéristiques d'un champ littéraire qui, à l'époque, se pense majoritairement au masculin.

Cependant, cette sociabilité festive n'est pas unanimement louée. Certains critiques mettent en avant la stérilité des conversations, le comportement attentiste de ces auteurs qui traînent les cafés dans l'espoir d'y trouver un endroit chauffé et de s'y faire payer le repas.

Joëlle Bonnin-Ponnier évoque la « futilité du faux écrivain qui préfère à l'austérité du cabinet de travail la rumeur du café[22] ». Ce type d'attaque est d'ailleurs le plus souvent formulé par d'anciens auteurs de la bohème ayant changé de mode de vie en même temps que de mode de production littéraire. Paul Adam lui-même ne semble avoir adopté ce type d'existence qu'un bref moment, pour lui préférer assez vite la solitude et le calme, plus propices selon lui au travail d'écriture. Sa correspondance fait bien plus état d'une vie rangée et économe, que d'une existence agitée qui se déroulerait dans les cafés. Certes, les premières années de jeunesse trouvent dans la sociabilité bohème un moyen rapide et efficace de rencontrer l'avant-garde littéraire de l'époque. En outre, les conditions matérielles d'existence déterminent en bonne partie ce choix : les revenus insuffisants du jeune écrivain le poussent à se tenir au cœur de la vie littéraire afin de ne rater aucune occasion de publier dans les journaux, sans compter que le logement exigu qu'il partage avec sa mère l'amène à rechercher le confort et la chaleur des cafés. Néanmoins, Paul Adam délaisse rapidement ce train de vie pour se tourner vers cette autre forme de rencontre littéraire que sont les cénacles.

B. LE SECRET DES CÉNACLES

Nombreux et actifs durant la deuxième moitié du XIXe siècle, les cénacles jouent un rôle important dans la sociabilité littéraire de l'époque. Alors que le laps de temps situé entre 1880 et 1885 est marqué par un passage à vide, l'année 1885 initie une nouvelle période qui voit ces phénomènes de regroupement se multiplier, notamment autour des personnalités de Stéphane Mallarmé, Alphonse Daudet, ou encore d'Edmond de Goncourt. Paul Adam profite ainsi, dès son entrée dans le champ littéraire, d'une forme de sociabilité élitiste au sein de laquelle il réussit à se faire une place.

Afin de résumer brièvement les enjeux qu'implique cette forme de sociabilité, il convient de préciser le sens que recouvre le terme de « cénacle[23] ». Décrit comme un groupe restreint d'écrivains ou d'artistes liés par l'amitié autant que par des vues esthétiques convergentes, le cénacle désigne la réunion de ces derniers, chez l'un d'entre

22 *Ibid.,* p. 123.

23 Pour cette partie, nous nous appuyons sur l'ouvrage de GLINOER, Anthony et LAISNEY Vincent, *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2013.

eux, dans le but de confronter des idées, de s'encourager, ou de travailler sur des projets communs. Ce qui le distingue certainement le plus des rencontres dans les cafés est le nombre restreint de participants, l'aspect intime ou tout au moins privé de ces rencontres, ainsi que l'importance donnée à la personne qui reçoit, qui fait figure de chef de file autour duquel se regroupent les jeunes auteurs qui viennent écouter ou solliciter des conseils. Le but avoué du cénacle est que les hommes de lettres puissent se retrouver pour éprouver leurs œuvres auprès de leurs pairs – notamment au cours de lectures à haute voix –, collectiviser des pratiques, publier de manière groupée dans des revues, etc. Au-delà de cet aspect littéraire, le cénacle est un lieu où se créent des liens privilégiés d'entraide et d'amitié, qui ont une réelle incidence sur la vie littéraire de l'époque. En effet, avec l'autonomisation croissante du champ littéraire naît une économie inversée, qui est celle des gains symboliques. Celle-ci désigne une inversion du rapport entre reconnaissance institutionnelle et reconnaissance du public, amenant par là une dichotomie entre valeur symbolique et valeur économique de l'œuvre littéraire. Dans cette économie inversée, le roman se situe en position intermédiaire entre la poésie – à forte valeur symbolique, mais produisant peu de gains économiques – et le théâtre, qui forme son pendant inverse. Entre ces deux pôles, la forme romanesque gagne peu à peu ses lettres de noblesse grâce à Honoré de Balzac puis à Gustave Flaubert, tout en permettant l'obtention de gains économiques non négligeables, ces deux aspects pouvant parfois se concilier. Les auteurs participant aux différents cénacles ne rejettent pas en bloc toute forme de reconnaissance institutionnelle – bien que l'Académie française y soit fréquemment fustigée. Toutefois, la plupart prétendent vivre de leur plume, tout en clamant leur refus d'être dépendants du marché et de la demande d'un public peu éclairé. La seule reconnaissance par les pairs restreint considérablement les possibilités de gains économiques, ce qui explique que beaucoup choisissent d'adopter une double production : ils publient, souvent sous pseudonymes, des écrits à but lucratif qui leur permettent de vivre et de travailler par ailleurs à leur œuvre véritable. Dans ce contexte, la solidarité entre les membres du cénacle peut se révéler essentielle en revêtant une dimension économique très concrète. Certains auteurs désargentés vivent ou publient leurs œuvres grâce à l'aide financière de leur groupe : la solidarité économique est alors la résultante de l'amitié qui se crée entre les membres, autant que de la conscience d'œuvrer pour une idée commune de la littérature.

La solidarité et l'attractivité du cénacle tiennent en effet – au moins en partie – à la posture élitiste de ses membres, qui se réunissent en groupe restreint et choisi, mais surtout, en groupe homogène : les journalistes, les mondains et les femmes ne peuvent prétendre pénétrer un espace réservé à cette confrérie d'auteurs compris uniquement des initiés.

Paul Adam, comme la plupart de ses pairs, n'échappe pas à son attraction. Il fréquente assidûment les Mardis de Stéphane Mallarmé, auxquels il a l'honneur de pouvoir participer. Le poète, chef de file du symbolisme, inspire l'admiration et l'écoute respectueuse, et incarne une figure prophétique au sens défini par Max Weber : doté d'un charisme personnel dont il tire son autorité, l'hôte des Mardis dispense gracieusement ses conseils et ses avis à des disciples qui l'estiment porteur de la grâce. La simple présence au sein de ce cercle fermé revêt une valeur symbolique indéniable pour les auteurs, qui partagent avec le maître leurs considérations sur la littérature, autant que des liens d'amitié réels. La correspondance de Paul Adam montre avec assez d'évidence ce double aspect : Stéphane Mallarmé n'oublie pas de faire d'élogieuses critiques de ses œuvres, et de l'assurer de son soutien, tandis que le romancier lui demande sa bénédiction pour son futur mariage avec Marthe Meyer. Le jeune auteur fréquente également le Grenier des Goncourt, qui réunit une trentaine d'écrivains tous les dimanches chez les deux frères. S'y retrouvent, entre autres, Teodore de Wyzewa, Joris-Karl Huysmans, Léon Hennique, Paul Alexis, ou encore Octave Mirbeau. Là aussi, Edmond de Goncourt fait figure de maître et d'hôte. Il aide les auteurs de son choix, ceux qui partagent son idéal d'un art qui ne soit pas économique, et fait jouer ses relations pour mettre en place une solidarité financière concrète. Davantage encore que les Mardis, le Grenier se caractérise par son rejet des femmes et par son luxe.

Outre ces deux grands cénacles, d'autres plus marginaux, ou moins connus aujourd'hui, existent : celui de José Maria de Hérédia débute tous les samedis rue Balzac et y réunit tous ses amis ; Robert Caze rassemble les impressionnistes et verra également la présence active de Paul Adam qui ajouta la critique d'art à ses activités d'essayiste et de romancier. *Les Entretiens politiques et littéraires*, revue fondée par Paul Adam et Francis Vielé-Griffin en 1890, crée également son propre cénacle. Envisagé sous cet angle, à la fin du XIXe siècle, les littérateurs peuvent organiser leur semaine presque exclusivement

autour de cette sociabilité : sociabilité entre écrivains, qui partagent des idées communes sur la littérature, mais aussi sociabilité entre hommes, entre semblables. Dans cette perspective, les différentes formes de réunions littéraires se distinguent autant par leur rapport à la littérature que par les possibilités sociales qu'elles offrent : si les cénacles permettent ces liens étroits dans des groupes homogènes qui se livrent à une activité sérieuse, les cafés offrent une sociabilité plus lâche, plus diverse et plus festive. Alors que les cafés permettent aux jeunes auteurs de se donner en spectacle au cours de causeries longues et souvent agitées, le cénacle, qui se réunit dans le secret, se laisse voir de manière plus détournée ou indirecte. Hormis les différentes représentations qu'il donne de lui-même, au travers de souvenirs ou d'articles de presse, ce dernier se révèle également en filigrane par les dédicaces, les préfaces ou les textes à contenu manifestaire qui, par leur simple présence, montrent au lecteur qu'une « nébuleuse groupale s'est formée, qui risque de s'étendre[24] ».

Le fait que Paul Adam préfère rapidement la forme de la sociabilité cénaculaire à celle du café éclaire plusieurs aspects de sa position dans le champ littéraire. D'une part, cela montre la volonté de l'écrivain de s'inscrire dans une élite intellectuelle d'avant-garde, qui prétend jouir des gains symboliques offerts par la reconnaissance d'un public de pairs. Cela ne s'oppose nullement à sa stratégie économique, qui consiste à publier sous pseudonyme des articles payés à la ligne, à négocier durement avec les journaux et les éditeurs pour faire publier ses premiers romans à un prix acceptable ou encore de servir de ghost-writer[25] à des personnalités en vue. D'autre part, le choix du cénacle correspond à une certaine posture, celle que Pierre Bourdieu nomme « l'écrivain professionnel », qui préfère le sérieux de la solitude ou de la compagnie restreinte et studieuse de ses pairs, à la vie bruyante des cafés. Cette posture, particulièrement prisée par Edmond de Goncourt, recouvre pour les écrivains des enjeux d'identité qui seront détaillés plus avant. La participation de Paul Adam à ces cénacles se révèle dans les jeux de dédicaces et de préfaces, qui constituent autant de signes de l'existence de ces groupes, qui irritent les détracteurs de cette sociabilité élitiste.

24 *Ibid.,* p. 452.

25 L'expression est reprise par Gérard Genette et désigne, en langue anglaise, les auteurs qui écrivent des ouvrages qui seront signés par d'autres.

C. UN MONDE D'HOMMES… ET DE FEMMES

Les cafés et cénacles constituent des lieux topographiques et de sociabilité importants dans le champ littéraire de la fin du siècle, car ils permettent aux auteurs de former des réseaux, de se faire voir et entendre, et de faciliter par là les processus de publication et de reconnaissance de leur production. Ces différents lieux étant réservés à une élite intellectuelle exclusivement masculine, la littérature est restée, au tournant du siècle, une activité relativement peu accessible aux femmes, ou qui, tout au moins, ne réservait pas le même sort aux auteurs féminins qu'à leurs homologues masculins. C'est ce qu'affirme Christine Planté dans un article intitulé « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe ou point de départ d'une relecture critique » :

> Pour figurer dans l'histoire littéraire, mieux vaut pour un auteur être répertorié comme ayant appartenu à un mouvement, un groupe, un cénacle, et mieux encore y avoir fait figure de chef de file. Or au XIXe siècle les femmes écrivains, se conformant apparemment à la modestie de rigueur recommandée à leur sexe, semblent s'être souvent peu souciées de querelles d'école, abstenues de déclarations fracassantes, de proclamations théoriques et de manifestes[26].

Pourtant, les femmes n'ont jamais tant écrit et publié qu'au XIXe siècle, fait qui s'explique par les changements législatifs de l'époque, notamment en matière d'éducation. En effet, en 1879, il devient obligatoire d'ouvrir des écoles normales pour filles dans tous les départements ; en 1881, les lois Jules Ferry rendent obligatoire l'enseignement primaire laïc et gratuit aux filles et aux garçons, et les femmes commencent à accéder à de nouveaux métiers, y compris dans le domaine du droit. Toutes ces réformes amènent des avancées importantes pour le droit des femmes, qui se répercutent inévitablement sur leur vie quotidienne et sur leurs pratiques : des femmes de plus en plus nombreuses se mettent à écrire, à exprimer des velléités de publication, ainsi qu'à affirmer leur désir d'une égalité réelle entre les sexes. Dès lors, il est nécessaire de s'attarder sur cette contradiction apparente entre l'augmentation de la production littéraire des femmes et leur relégation à des positions subordonnées dans le monde des lettres.

26 PLANTÉ, Christine, « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? », in *Revue d'histoire littéraire de la France,* 2003/3 (Vol. 103), p. 665.

Rotraud von Kulessa offre quelques pistes de résolution dans un ouvrage intitulé *Entre la reconnaissance et l'exclusion. La position de l'autrice dans le champ littéraire en France et en Italie à l'époque 1900*[27]. En plus des changements législatifs cités plus haut et qui concourent à l'éducation massive des jeunes filles, l'auteure affirme que les changements du champ littéraire facilitent, paradoxalement, son accession aux femmes. En effet, le processus d'autonomisation que connaît le champ littéraire au tournant du siècle amène un dynamisme du milieu littéraire, qui le rend particulièrement apte à intégrer en son sein de nouveaux participants, parmi lesquels figurent en premier lieu les femmes. L'explosion du marché du livre et le développement incroyable de la presse, en tant que symptômes de cette autonomisation, renforcent encore leurs possibilités d'accession aux métiers littéraires. Rotraud von Kulessa dénombre mille deux cent soixante-sept femmes de lettres à partir des bibliographies de Hugo Paul Thième et d'Otto Lorenz, qui représenteraient un quart des publications entre 1891 et 1899[28]. Si la production littéraire des femmes connaît donc une forte expansion à la fin du XIXe siècle, cette dernière ne paraît pas jouir pour autant d'une visibilité qui soit à la hauteur de ces changements. Parmi les explications qu'elle donne au phénomène, l'auteure évoque les transformations sociales qui ont cours à l'époque, notamment l'apparition d'une société bourgeoise qui tend à exclure toujours davantage les femmes de la vie publique. La production littéraire de la femme bourgeoise est perçue dans ce contexte comme une activité dilettante, pouvant s'exercer dans l'intérieur bourgeois, une activité acceptée dans la mesure où elle ne contrevient pas au bon ordre du ménage. Par ailleurs, l'approche profondément professionnelle de la littérature que développent les auteures de romans populaires, payées à la ligne et publiant de longs feuilletons dans les journaux de l'époque, s'apparente à une activité littéraire très peu valorisée symboliquement. D'un côté comme de l'autre, l'accession des auteures à une reconnaissance symbolique et leur participation aux milieux de l'avant-garde littéraire paraissent bien impossibles. Or, cette exclusion des positions avant-gardistes entraîne, d'après Pierre Bourdieu, une exclusion de fait du canon littéraire et donc de la postérité et des histoires littéraires.

27 KULESSA, Rotraud von, *Entre la reconnaissance et l'exclusion. La position de l'autrice dans le champ littéraire en France et en Italie à l'époque 1900*, Paris, Honoré Champion, 2011.

28 *Ibid.*, voir notamment le chapitre 1, « L'inventaire », pour les chiffres.

En effet, bien que la production des femmes représente une part importante de la production littéraire globale à la fin du XIXe siècle, les auteures restent pourtant minoritaires dans les histoires littéraires. Gustave Lanson le premier émet l'idée, dans son *Histoire de la littérature française,* que les auteurs qui valent la peine d'être retenus par l'histoire sont essentiellement des hommes et que, de loin en loin, nous parvient une femme qui fait alors figure d'exception. De plus, il reste inimaginable de prêter à ces rares écrivaines un talent égal à celui des hommes, et d'autant moins une quelconque part de génie. Sans nous attarder sur l'évolution qu'a connu la présence des femmes dans l'histoire littéraire, soulignons tout de même que les histoires littéraires plus récentes, qui ont eu soin de réhabiliter nombre de femmes auteurs du XIXe siècle dans un souci d'exactitude historique, leur ont bien souvent réservé un traitement spécifique, en faisant des écrivaines un groupe particulier. Dans ce contexte, le mythe d'une « écriture féminine » s'apparente à un argument fallacieux censé justifier le fait que les femmes auteurs ne sont pas pleinement intégrées à l'histoire littéraire comme leurs confrères, mais constituent une entité en soi – et bien souvent une entité mineure – au même titre que les auteurs régionalistes ou issus des milieux ouvriers. Cet oubli des auteures dans les histoires littéraires, loin de constituer un épiphénomène, fait écho aux stratégies mises en place par les hommes de lettres afin d'exclure les femmes du canon littéraire. Voyant d'un mauvais œil la déferlante de bas-bleus et autres amazones qui s'abat sur la littérature du siècle, les hommes de lettres produisent un discours particulièrement hostile à l'égard de leurs homologues féminins.

Le champ littéraire français reste ainsi, à la fin du siècle, un monde d'hommes, et, de quelque manière que puisse être perçue la pratique littéraire, un monde masculin. Gisèle Sapiro avance, dans son essai sur la sociologie de la littérature, que « dans une société qui assigne aux hommes une fonction productive, la pratique intellectuelle, renvoyée à la sensibilité, la rêverie, la futilité, l'improductivité, la passivité, l'impuissance, peut être vécue comme une forme de féminisation[29] ». Il est vrai que certains détracteurs des milieux intellectuels ou artistiques ont pu voir, dans l'activité des hommes de lettres, une forme de féminisation. Cependant, il semble plutôt que les principaux concernés se soient appliqués à faire de l'écriture une activité résolument virile. Ce sont les auteurs qui, en

29 SAPIRO, Gisèle, *La Sociologie de la littérature*, *op. cit.*, p. 61.

premier lieu, ont défendu bec et ongle l'idée millénaire selon laquelle création, imagination et production étaient des prérogatives exclusivement masculines, les femmes n'étant aptes qu'à la reproduction – au sens d'enfantement et de copie d'un travail antérieur. À partir de ces présupposés d'un autre temps, que l'augmentation du nombre de femmes auteurs ou artistes venait sans cesse contredire, les écrivains ont tenu à conduire leur activité dans un souci permanent de conserver la virilité du monde des lettres. Il ne s'agit que de voir les dynamiques en cours dans le champ littéraire à la toute fin du XIXe siècle : les écoles se succèdent par ruptures, les manifestes paraissent régulièrement pour affirmer la création d'un mouvement tout en enterrant le précédent (parfois âgé d'à peine quelques mois), revues et journaux deviennent des organes de combat. Les auteurs, à l'époque, se livrent des batailles sans merci pour attirer à eux les gains économiques et symboliques qui assureront leur renommée et leur subsistance. Il s'agit de rallier le bon camp, de faire la guerre aux camps ennemis et, si possible, de prendre la tête d'un nouveau clan en quittant l'ancien avec fracas. Ces dynamiques belliqueuses comportent en arrière-plan la pensée du *struggle for life* développée par Charles Darwin et qui marque fortement les esprits de l'époque. Tous ces aspects des luttes entre écoles seront développés plus avant dans le deuxième chapitre, il convient simplement de souligner ici que la vie littéraire du XIXe siècle s'inscrit dans des dynamiques guerrières qui sont foncièrement viriles. En témoigne la multiplication de combats singuliers qui opposent les hommes de lettres : le duel est bien cette « épreuve de vérité » qui doit montrer aux yeux de tous que le combattant – *a fortiori* lorsqu'il est un personnage public – est doté de courage, de sang-froid et de maîtrise de soi, qualités qui révèlent « l'homme d'honneur, c'est-à-dire l'homme véritable[30] ». Les auteurs masculins ne seront pas avares de ce type de démonstration virile, et une bonne part des réseaux d'amitié et de concurrence pourrait être révélée par l'analyse seule des protagonistes de ce rituel du duel et des témoins qui les accompagnent.

En outre, il nous faut revenir sur ce qui a été évoqué plus haut, à savoir l'impossibilité pour les femmes d'accéder à des cercles de sociabilité jugés indispensables – au moins pour les hommes – dans la conduite et le succès de leur activité littéraire. Les femmes ne sont en effet guère les bienvenues dans les cafés, elles sont exclues des

30 GUILLET, François, « Le duel et la défense de l'honneur viril » in CORBIN, Alain *et al.* (dir.), *Histoire de la virilité*, *op. cit.*, p. 83.

cénacles, et par là même des réseaux de sociabilité qui facilitent la publication, notamment dans les revues, majoritairement tenues par des hommes. L'académie Goncourt, issue directement de leur cénacle, leur est refusée explicitement. Les auteurs masculins se construisent un monde d'hommes, et, non contents d'en exclure les femmes, leur propose de s'en créer un bien à elles, qui se distinguerait par ses qualités féminines :

> [le bas-bleu] va se propager [...] et cesser d'être une créature anormale [...] elle saura trouver sa voie, non plus en concurrence avec les hommes, mais dans une sphère à côté [...] elle aura sa mission, ses ambitions spéciales, ses journaux, ses assemblées et ses académies [...] leur sacerdoce ne se réclamera pas de l'art pour l'art mais de l'utilitarisme[31].

Dans une volonté de conserver ce pré carré masculin qu'est la littérature, Octave Uzanne invite les femmes auteurs à se doter de réseaux et d'instances de consécration qui leur soient propres. La fin de la citation montre que l'art pour l'art – conception littéraire adoptée par le symbolisme et qui trouve un fort écho pendant la période décadente – doit rester une prérogative masculine, en tant qu'elle relève du génie, du désintéressement et de préoccupations formelles fortes. À l'inverse, l'auteur suppose que les femmes choisiront forcément un art utilitariste, une manière de les renvoyer à ces qualités féminines que sont la sollicitude et la prévenance. Les manuels d'éducation et de jeunesse, perçus comme des genres littéraires essentiellement féminins, participent, entre autres, de cette littérature utilitariste. Il n'en reste pas moins que nombre d'écrivaines revendiquent leur capacité à produire ce que bon leur semble, et sortent de ces formes littéraires qui leur sont échues pour aborder le roman ou la poésie, par exemple.

Par l'importance des dynamiques de lutte et leur supposée exclusivité en matière de génie artistique, les auteurs masculins créent une vision de l'activité littéraire qui se définit par la virilité. En excluant les femmes auteurs de leurs réseaux et de leurs instances de consécration, ils renforcent et justifient l'idée selon laquelle la littérature véritable ne peut relever que du domaine masculin. Ainsi la sociabilité littéraire incroyablement dense qui se met en place au XIXe siècle exclut-elle une bonne partie des auteurs sur un critère sexuel. Si cette sociabilité foisonnante se révèle dans les pratiques

31 UZANNE, Octave, *Parisiennes de ce temps en leurs divers milieux, états et conditions*, Paris, Mercure de France, 1910, p. 289.

de publication et dans les textes, il en va de même de cette exclusion forcée des femmes, qui apparaît en filigrane dans bon nombre d'écrits.

3. *LE CÉNACLE SE RÉVÈLE : TEXTES ET PARATEXTES*

L'extraordinaire densité de la sociabilité littéraire permet de tisser des liens étroits entre les différents auteurs, qui partagent tout à la fois une position similaire dans le champ littéraire et une vision commune de la littérature. La richesse de ces liens est le résultat d'un jeu permanent entre les rencontres bruyantes et relativement ouvertes des cafés – sièges de discussions animées, de rencontres entre artistes et avec les journalistes et critiques – et une sociabilité plus secrète et exclusive qui se déroule dans les cénacles. Cette organisation sociabilitaire tisse un réseau de relations concrètes entre les individus, mais produit également un maillage au sein des textes, qui laissent entrevoir au lecteur averti les enjeux de reconnaissance et les jeux de relations entre auteurs.

A. LA DÉDICACE

Parmi les différentes pratiques discursives qui révèlent aux lecteurs l'autonomisation du champ littéraire fin-de-siècle, la dédicace constitue une bonne entrée en matière, tant par sa forme que par son contenu. Précisons d'abord que la langue française désigne sous le terme de « dédicace » le fait de dédicacer un exemplaire d'un ouvrage à une personne – souvent son propriétaire – ou de dédier l'ouvrage lui-même, à une personne ou un groupe de gens, dans une démarche qui est cette fois publique puisque tous les lecteurs de l'ouvrage sont témoins de la dédicace. C'est à ce second cas que nous nous intéresserons exclusivement, c'est-à-dire en considérant la dédicace comme un acte discursif public.

Qu'elles mentionnent simplement un nom ou qu'elles soient motivées[32], les différentes dédicaces tracent un réseau complexe de jeux de remerciements, de reconnaissance et d'influences qui mettent en scène la sociabilité littéraire de l'époque. Paul Adam dédie *Soi*, son second roman, à Paul Alexis. La dédicace lui permet de marquer sa reconnaissance envers l'auteur qui avait préfacé son premier roman, *Chair molle,* l'année précédente. De manière paradoxale, *Soi* est le premier ouvrage de Paul Adam qui

32 Pour reprendre la terminologie employée dans GENETTE, Gérard, *Seuils,* Paris, Seuil, 1987.

se tourne vers l'esthétique et les thèmes symbolistes, alors que Paul Alexis reste fidèle au naturalisme. Les écarts de vue entre les deux comparses ne semblent pas entraver une entente qui est aussi littéraire, Alexis condamnant les symbolistes à l'exception de son ami qui, selon lui, se distingue par la qualité de ses œuvres. Les qualificatifs employés par Paul Adam pour désigner Paul Alexis, « l'artiste véridique et militant », font écho à son attachement au naturalisme, autant qu'à ses prises de position en faveur du jeune auteur, et ce malgré leurs divergences littéraires naissantes, à une époque où naturalisme et symbolisme se livrent une guerre sans merci. Par la suite, plusieurs auteurs proches des cercles symbolistes et décadents se verront dédicacer un ouvrage par Paul Adam : Remy de Gourmont et Edouard Dujardin sont cités respectivement dans *Le Troupeau de Clarisse* et *Critique des mœurs*, ainsi que Gabriel Mourey dans *Les Coeurs utiles*. José Maria de Hérédia, grand poète et ami de l'auteur jouit d'une dédicace dans *Les Vues d'Amérique,* au titre d'observateur de cette contrée. Si dans ce dernier cas la sympathie qui anime les deux hommes et leur intérêt commun pour l'Amérique montre la dédicace comme un cadeau sincère, le fait n'est pas si net en ce qui concerne Remy de Gourmont et Édouard Dujardin. Les deux auteurs, qui gagnent en notoriété et jouissent d'une reconnaissance symbolique forte dans les milieux littéraires, permettent à Paul Adam de gagner lui-même en légitimité en se plaçant sous l'égide d'écrivains reconnus. La dédicace, dans ces deux cas, a pour but de s'attirer la bienveillance du public et des pairs, en plaçant l'œuvre sous l'autorité d'un tiers qui accepte ce rôle. En effet, dédicacer une œuvre à une tierce personne se fait, sauf exception, avec l'autorisation de celle-ci, qui devient en quelque sorte responsable de l'œuvre et lui apporte un peu de son soutien. Gérard Genette décrit en ces termes les jeux d'influence qui ont cours dans la pratique de la dédicace :

> Quel qu'en soit le dédicataire officiel, il y a toujours une ambiguïté sur la destination d'une dédicace d'œuvre, qui vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur, puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin. [...] La dédicace d'œuvre relève toujours de la démonstration, de l'ostentation, de l'exhibition : elle affiche une relation, intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique, et cette affiche est toujours au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ou thème de commentaire. [...] Il y a là quelque chose de foncièrement oblique, que Proust appelait le « langage insincère (des préfaces et) des dédicaces »[33].

33 *Ibid.,* p. 126.

Les auteurs de la fin du XIXe siècle ont été particulièrement prodigues de cette pratique discursive parce qu'ils comprenaient les enjeux d'une dédicace judicieusement choisie. Jusqu'au XVIIIe siècle, la dédicace s'apparente davantage à un échange entre le mécène, qui finance l'œuvre, et l'auteur, qui lui offre en compensation une épître dédicatoire plus ou moins élogieuse. Avec l'autonomisation du champ littéraire et la disparition de ce type de mécénat, la dédicace relève davantage d'une pratique symbolique qui met en scène les réseaux de sociabilité et d'influences littéraires.

Dans ce contexte, le fait que Paul Adam se fasse à son tour dédicacer une œuvre par un tiers devient, à l'inverse, un indice de sa notoriété croissante. Edmond Jaloux, par exemple, lui dédie *L'Agonie de l'amour* en des termes extrêmement élogieux : « Au puissant architecte des demeures de la Pensée, au prodigieux évocateur de la vie, à Paul Adam je dédie ce livre en témoignage d'une longue et fervente admiration[34] ». Le romancier, qui ne connaît son dédicataire que par ses œuvres, revendique de la sorte une conception de l'amour proche de celle de l'auteur, dont il admire autant les idées que les œuvres. Dans les dédicaces offertes et reçues se jouent des allers-retours incessants qui forment un tissu de relations étroites et complexes, mêlant amitiés personnelles, admiration littéraire et revendication d'influence, et qui donnent à voir les cénacles – en filigrane certes – au public. À cet égard, évoquons le fait que les éditeurs peuvent jouir de cette marque de reconnaissance pour leur collaboration, à l'instar d'Ernest Kolb, qui se fait dédier *Le Conte futur*, puis *Les Coeurs nouveaux.* Paul Ollendorff, à son tour, est remercié par Paul Adam dans *Les Lettres de Malaisie*. La dédicace à l'éditeur est liée ici à celle faite aux pairs, dans la mesure où ce dernier constitue un élément important dans les enjeux de reconnaissance et de diffusion des textes. Les liens entre les auteurs et la maison qui les publie recouvrent des enjeux bien spécifiques qui seront abordés un peu plus loin.

Hormis ces remerciements directement littéraires, les dédicaces peuvent s'adresser à des dédicataires multiples, et revêtir par là des significations fort diverses. Il peut s'agir de journalistes et de critiques d'art, à qui l'auteur reconnaît une forme d'autorité en leur domaine, et dont il s'attirerait ainsi les sympathies ou la bienveillance. À moins que ces derniers n'aient déjà fourni d'élogieuses critiques et que le romancier les en remercie par le biais de la dédicace. Pour ces raisons, Paul Adam dédie *Le Serpent noir* et *Mademoiselle Dhamelincourt* aux critiques Louis Ganderax et Philippe Gille.

34 JALOUX, Edmond, *L'Agonie de l'amour,* Paris, Mercure de France, 1899.

Les personnalités scientifiques ne sont pas en reste non plus, tel Eugène De Robertis, philosophe, économiste et représentant du positivisme ou encore Charles Diehl, historien spécialiste de Byzance. Ce faisant, l'auteur place son roman – si ce n'est son œuvre entière – dans un courant de pensée, il lui donne un contenu et une signification qui dépassent la seule littérature. Cela est d'autant plus vrai pour Charles Diehl, qui est cité au début du roman historique *Irène et les eunuques*, dont l'intrigue prend place à Byzance. Ici encore l'enjeu est double, entre la reconnaissance envers l'historien pour ses travaux sans doute utiles au romancier, et la revendication d'une scientificité du roman qui se place sous l'égide de l'étude historique.

Évoquons pour finir deux cas particuliers. Le premier est la dédicace de l'essai *La Morale de l'amour,* que l'auteur adresse « aux adolescents », ce qui lui permet, d'une part, de préciser le lecteur idéal de son œuvre et, d'autre part, de solliciter la jeunesse, afin de lui faire entendre de nouvelles conceptions de l'amour qui ne pourraient toucher un public plus âgé, trop empreint du sentimentalisme défendu par les romantiques. Si Paul Adam s'adresse ici à la jeunesse dans un désir de la sauver de l'amour passionnel qui affaiblit les individus et la nation, notons que le terme « adolescents » ne recouvre pas l'ensemble de cette tranche d'âge, mais uniquement les lecteurs masculins. La supposée « neutralité » du pluriel – « adolescents » pouvant signifier « adolescents et adolescentes » – n'est pas de mise ici puisque l'auteur, dès les premières lignes de son essai, précise qu'il adresse l'ouvrage aux jeunes hommes, afin qu'ils ne reproduisent pas l'erreur de tous ces « héros partis sur les routes fraîches du succès, avec des muscles durs, une volonté opiniâtre, une voix sonore, et qui se sont arrêtés, au début du chemin, pour sommeiller dans le giron crasseux d'une fille vautrée[35] ». La dédicace permet dans ce cas de désigner le public attendu, qui doit incarner la jeunesse et la masculinité. Le deuxième cas, sensiblement différent, recouvre néanmoins des enjeux similaires. Il s'agit de la dédicace d'un roman, *Le Trust*, qui est adressée à « Madame Paul Adam ». Marthe Meyer y est désignée en tant qu'épouse, une manière pour le romancier de rendre visible l'aide et le soutien qu'elle lui prodigue, et de l'en remercier. Ce soutien est entièrement tourné vers l'œuvre du mari, seul créateur réel dans le couple, comme le rappelle la désignation

35 ADAM, Paul, *La Morale de l'amour*, Paris, Albert Méricant, 1907, p. 8.

« Madame Paul Adam ». Le rôle qu'occupe Marthe Meyer aux côtés de Paul Adam est décrit par Marcel Batilliat en ces termes :

> Madame Paul Adam devient pour l'écrivain le plus précieux et le plus dévoué des collaborateurs : non point qu'elle concoure d'une façon effective à l'exécution de l'œuvre ; mais elle anime de sa présence constante le cabinet de travail du romancier, et rend plus fécond le laborieux isolement par l'atmosphère de tendresse et de joie qu'elle prend à tâche d'y entretenir[36].

Le biographe renvoie Marthe Meyer à son rang d'épouse, attachée à ses fonctions domestiques et attentive aux conditions de travail de son mari, et il la félicite pour ce rôle, qui apparaîtrait presque valorisant. Sa collaboration consiste à rompre la solitude de l'écrivain et à créer une « atmosphère de tendresse et de joie ». Pourtant, à l'époque, d'autres auteurs considèrent bien autrement la collaboration avec leur épouse. Margot Irvine[37] cite le cas d'Alphonse Daudet, dont la femme Julia participe activement à ses œuvres et connaît une carrière littéraire riche à la mort de son mari. D'autres couples, comme M. et Mme Catulle Mendès, Edmond Rostand ou Henri de Régnier, entretiennent des relations d'interdépendances dans le processus de création, ainsi que le souligne à son tour Rachel Mesch[38]. L'épouse est vue dans ces cas comme une associée, un terme à double tranchant puisqu'il permet de valoriser la collaboration féminine en faisant entrer le vocabulaire de l'économique et du politique dans la sphère privée, tout en déniant aux femmes leur capacité à être des artistes à part entière. Il serait malvenu de vouloir calquer le modèle de ces quelques couples à tous les écrivains de la fin-de-siècle. Toutefois, cette idée de collaboration tient particulièrement à cœur à Paul Adam, non seulement parce qu'elle est – relativement – en vogue dans les milieux littéraires de l'époque, mais aussi parce qu'elle est au fondement de ses théories sur l'amour. Pour en revenir à l'objet de départ, la dédicace est non seulement un remerciement, ici, mais aussi et surtout une manière pour l'auteur de donner une image de lui-même qui correspond à ce qu'il prône dans ses romans : la communion de pensée avec sa partenaire et une conception de l'amour comme créateur de l'Idée. Cette perspective repose sur la dualité féminin/masculin : la puissance volitive féminine doit amener l'homme à accomplir les

36 BATILLIAT, Marcel, *Paul Adam*, Paris, Bibliothèque internationale d'édition, 1903, p. 17-18.

37 IRVINE, Margot, « "... et je serais désireux de l'avoir, cette collaboration féminine". Goncourt, Daudet, Bonnetain et la collaboration littéraire féminine », in DEL LUNGO, Andréa et LOUICHON, Brigitte (dir.), *La Littérature en* bas-bleus. Tome III, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 39-48.

38 MESCH, Rachel, « *Femina, La Vie Heureuse* et le "féminisme littéraire" de la Belle Époque », in *ibid.,* p. 65-75.

actions auxquelles il est destiné – nous reviendrons dans le troisième chapitre sur cette conception binaire qui nourrit toute l'œuvre de l'auteur. Marcel Batilliat ne dit pas autre chose lorsqu'il décrit la relation entre Paul Adam et Marthe Meyer, cette dernière devenant l'assistante et l'inspiratrice de l'écrivain qui se consacre à son œuvre. Paul Adam lui-même défend cette vision dans de nombreuses œuvres romanesques, et la théorise dans *La Morale de l'amour*. Dans son essai, l'auteur invite les adolescents à préférer le mariage à la liaison, car les époux, vivant en bonne harmonie et en bonne intelligence, deviennent les créateurs d'une œuvre commune. Il prend notamment l'exemple des hommes des peuples nordiques, qui se marient tôt « avec une fille à caractère viril qui se fait vite l'associée de leurs efforts, qui combat à leur côté pour l'honneur de la maison, pour l'aise commune, pour la respectabilité du nom[39] ». Ce simple remerciement à son épouse éclaire donc les conceptions de Paul Adam – et de quelques-uns de ses pairs à l'époque – quant au rôle des femmes dans la création littéraire, en particulier au sein d'un couple où le mari est romancier et son épouse une collaboratrice « précieuse et dévouée ».

Par conséquent, les dédicaces constituent un indice de premier ordre dans la constitution du tissu littéraire de l'époque. Elles montrent la reconnaissance de l'auteur envers ses pairs, l'appartenance à une communauté littéraire et s'inscrit dans une volonté de justification d'une qualité littéraire ou scientifique du travail d'écriture. Ces indices se font plus directement éloquents à mesure que les pratiques discursives s'allongent, comme cela est le cas pour les préfaces.

B. LA PRÉFACE

Grâce à la forme discursive qui est la sienne, qui s'étend bien plus en longueur que celle de la dédicace, la préface révèle la densité des réseaux littéraires de manière plus explicite et plus étoffée. Dans un chapitre consacré à la question[40], Gérard Genette précise que le contenu et la forme de la préface sont restés plus ou moins fixes depuis le XVIe siècle, cette dernière devenant un exercice de style à part entière. L'objectif étant de montrer comment les cénacles se font jour dans les textes littéraires et leurs paratextes, il

39 *La Morale de l'amour, op. cit.,* p. 11.

40 GENETTE, Gérard, « L'instance préfacielle » in *Seuils*, *op. cit.*

ne sera donc question ici que de préfaces allographes – originales, tardives ou posthumes –, qu'elles soient offertes par un pair à Paul Adam, ou à l'inverse écrites par le romancier.

Pour commencer, considérons le premier roman de Paul Adam, *Chair molle,* qui, comme tout premier roman, gagne fortement à être placé sous la protection d'un écrivain reconnu. Paul Alexis remplit ce rôle, en offrant à son ami une préface élogieuse, dans laquelle il critique néanmoins, mais avec bienveillance, les audaces stylistiques du jeune auteur qui fait fi des prépositions au profit d'une langue plus concise. Paul Alexis, en tant que jeune recrue naturaliste, prend au sérieux la tâche qui lui est dévolue d'introduire Paul Adam dans le monde littéraire. Il fait des romans consacrés aux filles de joie un univers à part entière, dans lequel Lucie Thirache, l'héroïne de *Chair molle*, aurait pleinement sa place :

> Certes, par quelques traits généraux communs, Lucie Thirache a sans doute un air de famille avec ses aînées, les autres « filles » de la littérature. Mais elle est tout de même venue au monde avec sa physionomie propre, tellement que si elle était là, en chair et en os, dans un endroit où se trouveraient réunies Manon Lescaut, Esther, Rosanette, la fille Élisa, Nana, Boule de suif, Marthe, Annyl, Lucie Pellegrin, il serait aisé de la reconnaître à coup sûr. [...] j'en passe, sans doute ; mais on voit qu'on peut les compter, quoi qu'on en ait dit. [...] Eh bien ! Fussent-elles cent fois plus nombreuses, « les filles » du roman moderne, M. Paul Adam n'en aura eu que plus de mérite d'avoir ajouté la sienne à la famille[41].

La métaphore familiale est particulièrement révélatrice, et ce à plusieurs égards. D'une part, faire de toutes ces « filles » de la littérature les sœurs d'une même famille permet d'insister sur les liens étroits qui existent entre les héroïnes : toutes différentes, toutes uniques, elles forment pourtant un ensemble cohérent, celui des romans de la prostitution à la fin du siècle. Bien qu'elle ait une personnalité propre, Lucie bénéficie de la renommée de ses aînées et s'inscrit dans un ensemble qui lui préexiste et la fait valoir. Nul doute qu'à travers l'intégration familiale de l'héroïne, c'est l'intégration littéraire de son auteur qui est visée par Paul Alexis. La métaphore familiale fait écho aux modes de sociabilités littéraires, faits de cercles fermés et privilégiés, à l'instar d'une grande famille qui ne serait pas réticente à intégrer de nouveaux cousins, à condition qu'ils prouvent leurs liens de parenté. À cet égard, Sylvie Ducas définit le cénacle comme « un groupe

41 ALEXIS, Paul, « Préface », in *Chair molle*, *op.cit.,* p. 370-371.

homogène, une famille d'esprit et un esprit de famille[42] », et Jules Renard réclame : « Changer la famille naturelle contre une famille littéraire de son choix, afin de pouvoir dire à tel auteur d'une page touchante : frère[43] ». Les relations de sororité des « filles » répondent aux liens de fraternité entre leurs auteurs. Toutefois, parce qu'il livre un premier roman qualifié de naturaliste, Paul Adam se fait introduire dans une famille qui est celle d'Émile Zola, de Guy de Maupassant, d'Edmond de Goncourt, de Joris-Karl Huysmans, et de Paul Alexis lui-même puisqu'il est le créateur de la Lucie Pellegrin qu'il cite dans sa préface. Paul Adam se sépare rapidement de cette famille pour se tourner vers les symbolistes, mais il conserve des liens étroits avec beaucoup d'entre ses membres, soit que ces derniers délaissent également le naturalisme au profit du mouvement symboliste, soit que Paul Adam reconnaisse leur importance littéraire malgré des divergences de vues, comme avec Émile Zola par exemple. Paul Alexis joue donc pleinement le jeu de la préface pour le jeune romancier, en l'introduisant dans une famille littéraire tout en faisant valoir la singularité nécessaire à son entrée en littérature.

Hormis ce premier roman, peu de préfaces allographes semblent avoir accompagné les œuvres de Paul Adam. Le jeune auteur, fervent admirateur de Stéphane Mallarmé, a pu suivre ses conseils lorsqu'il décourageait les écrivains de se faire préfacer leurs ouvrages, arguant qu' « un vrai livre se passe de présentation[44] ». Néanmoins, et même si Paul Adam ne souhaitait évidemment pas faire introduire toutes ses œuvres par un tiers, ses correspondances font état de demandes qui n'ont vraisemblablement pas abouti. Dans une des lettres de sa correspondance, l'auteur sollicite notamment Émile Zola au sujet d'une préface pour *En décor*, qui ferait état des considérations du maître naturaliste au sujet du symbolisme. Celle-ci n'a jamais existé, sans doute parce que le projet n'apparaissait pas suffisamment engageant pour celui qui, précisément, était encore considéré comme le grand maître.

À son tour, Paul Adam préface les ouvrages de ses contemporains, ce qui marque la reconnaissance croissante dont il jouit, et la valeur symbolique dont son nom est

42 DUCAS, Sylvie, « L'Archéologie des cénacles », in *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2014, n° 1, [en ligne], <http://bbf.enssib.fr/critiques/l-age-des-cenacles_66187>, p. 202-204.

43 GLINOER, Anthony, et LAISNEY, Vincent, *L'Âge des cénacles, op. cit.*

44 Cité dans GENETTE, Gérard, *Seuils, op. cit.,* p. 216.

désormais doté. Le préfacier allographe est en effet supposé être davantage reconnu que l'auteur dont il introduit l'ouvrage, ou tout au moins être « capable d'ajouter à une œuvre la valeur d'une interprétation, et par conséquent d'un statut théorique exemplaire[45] ». Le préfacier doit recommander explicitement l'auteur et l'ouvrage qu'il présente, mais il apparaît également au lecteur en tant que préfacier, c'est-à-dire en tant que personnalité littéraire qui jouit d'une forme d'autorité. Paul Adam s'est révélé particulièrement prodigue de ce type d'écrits, et s'est plié à l'exercice préfaciel pour divers ouvrages symbolistes parmi lesquels nous retiendrons ici *L'Art symboliste*, de Georges Vanor, *Du temps où les bêtes parlaient*, de Jean Lorrain, *Le Livre du petit Gendelettre* de Maurice Léon et *Les Cités futures* d'André Ibels. Chacune de ces préfaces est attachée d'une manière singulière à l'œuvre qu'elle introduit. Néanmoins, des ressemblances frappantes et des permanences de thèmes se retrouvent entre les différents textes introductifs. Ces préfaces concourent notamment à placer les œuvres dans un contexte littéraire bien précis : celui d'une avant-garde symboliste qui veut s'assurer une position dominante dans le champ littéraire fin-de-siècle.

Pour ce faire, une des méthodes privilégiées est de donner à l'auteur préfacé une filiation littéraire qui le rattache à un mouvement précis. C'est dans cette optique que Joris-Karl Huysmans, Jules Barbey d'Aurevilly ou Paul Verlaine sont cités dans la préface à *L'Art symboliste.* Ailleurs, ce sont Jean Moréas, Jules Laforgue et le peintre Georges Seurat qui sont évoqués comme compagnons de Jean Lorrain, tandis que Paul Adam prétend joindre l'essai de Maurice Léon à ceux de Remy de Gourmont, André Gide, Maurice Maeterlinck, Adolphe Retté et Maurice Leblond. C'est, chaque fois, toute une famille littéraire qui se dessine, complétée par des jeux de remerciements et d'abondants paratextes qui accompagnent la préface. Que l'on en juge par les différents éléments qui entourent le poème épique d'André Ibels. Une première épigraphe accompagne le texte, constituée d'un poème de Charles Baudelaire, considéré comme l'un des précurseurs du symbolisme. Puis vient la contribution de Paul Adam, qu'André Ibels remercie en lui consacrant quelques « vers d'airain » qui suivent directement la préface. Une « proclamation à André Ibels », écrite par un autre poète et critique d'art, Emmanuel Signoret, précède deux autres épigraphes, constituées cette fois de citations des poètes romantiques Victor Hugo et Louis Bouilhet. Pour finir, l'auteur dédie *Les Cités futures* à son

45 *Ibid.,* p. 247.

préfacier, Paul Adam. De la sorte, il place son œuvre sous la protection directe de deux auteurs contemporains, et se réclame de manière indirecte de trois autres écrivains par le biais de l'épigraphe. Le cas de Georges Vanor constitue également un bel exemple de ces jeux d'influence et de réseaux puisque Paul Adam préface *L'Art symboliste*, qui fournit une chronique des prosateurs et poètes de ce mouvement. Or, les analyses de Georges Vanor s'appuient sur l'œuvre de Paul Adam, qui lui sert à la fois d'exemple et d'étalon. Plus encore, l'essayiste introduit d'autres auteurs – parmi lesquels Francis Vielé-Griffin, Jean Moréas, Jean Ajalbert, et bien d'autres noms fréquentant les cénacles – afin de faire valoir la diversité des techniques et des œuvres symbolistes. De manière caractéristique, certaines de ces chroniques se basent non sur les analyses personnelles de Georges Vanor, mais sur des critiques de Paul Adam lui-même, parues antérieurement dans des revues.

Au-delà des jeux de citation, qui font apparaître les grands noms du symbolisme comme une seule grande famille littéraire, les préfaces dont il est question ont parfois tendance à oublier le texte qu'elles introduisent pour se concentrer sur ce qui fait l'essence du mouvement, adoptant un contenu plus doctrinal. Georges Vanor fait les frais de ce procédé, dans la mesure où son ouvrage n'est absolument pas présenté dans la préface. Seule la première phrase décrit brièvement le texte comme une « brochure écrite en toute sincérité de croyance[46] ». Paul Adam prend néanmoins son rôle d'introducteur au sérieux puisqu'il loue le succès que l'auteur doit à une œuvre lyrique antérieure intitulée *Les Paradis.* Le préfacier se lance dans un vaste panorama des époques précédentes, au point de vue historique et littéraire, déroulant les évolutions du siècle pour expliquer l'arrivée et la nécessité du symbolisme, dans une époque jugée résolument mystique. Le style est empreint de religiosité, à tel point que Paul Adam semble mettre en pratique dans sa préface les théories symbolistes expliquées plus loin par Georges Vanor dans son essai. De la sorte, il s'inclut dans l'effort symboliste, tant par le contenu de sa conclusion que par le style qu'il y développe :

> Sans doute, tristes prophètes de cette nouvelle terre promise, nous périrons sur la montagne avant que se soient dissipées les brumes du paysage extatique. Qu'importe. Au moins aurons-nous eu cette gloire de l'avoir signalé par nos initiations[47].

46 ADAM, Paul, « Préface », in VANOR, Georges, *L'Art symboliste*, Paris, Bibliopole Vanier, 1889, p. 5.

47 *Ibid.*, p. 12.

À l'inverse, le romancier offre une analyse bien plus détaillée des œuvres de Jean Lorrain et de Maurice Léon dans les préfaces qu'il consacre respectivement au *Temps que les bêtes parlaient* et au *Livre du petit Gendelettre. S*ans doute le caractère posthume de ces textes explique la déférence supérieure à l'égard de leurs auteurs. Néanmoins, le préfacier n'oublie pas de donner sa vision du symbolisme, qu'il définit comme l' « avidité de connaître, sans illusions, les vies ardentes des hommes[48] ». Ne se contentant pas de contribuer à l'élaboration d'une doctrine symboliste qui produirait une forme d'unité entre les auteurs qu'il préface, Paul Adam va plus loin en assumant des convergences de vue parfois très fortes avec les textes qu'il introduit. C'est le cas avec Maurice Léon, qu'il érige en exemple pour la jeunesse, affirmant que

> dans l'histoire du temps nouveau, la vie et la mort de Léon inscrivent l'aurore d'une période. Devant son tombeau, les élites de l'avenir pourront méditer. Elles y sanctifieront le martyr de l'Esprit Pur[49].

Plus encore, le préfacier reprend de longues citations qu'il tire du *Petit livre du Gendelettre* pour entamer avec elles une forme de dialogue. La préface devient peu à peu une sorte de récit à deux voix de la vie et de l'œuvre de Maurice Léon, que Paul Adam retrace et commente en ménageant des effets de suspense pour son lecteur :

> Il titube dans les ténèbres. Va-t-il falloir se résigner à sentir, et à prendre, docile, la main flasque du sentiment, pour sortir du labyrinthe ? « Arrête ton œuvre ! Pourquoi penser ?... Pourquoi vouloir ?... Pourquoi n'as-tu pas joui ; pourquoi n'as-tu pas consenti à être un vulgaire ? [...] » C'est une faiblesse passagère. Il s'oriente. Il retrouve le souci exclusif de la pensée, le dédain instinctif de l'émotion : « Que le mystère soit la vie ! Que l'inexprimable éclate[50] ! [...] »

Cette convergence de vues s'exprime d'autant plus nettement au sujet d'André Ibels que ce dernier y répond directement. Paul Adam défend le poète anarchiste d'éventuelles accusations de violence qui pourraient être proférées à l'encontre de son œuvre, en faisant un parallèle entre l'histoire contemporaine et celle de la Grèce antique. Il évoque l'épisode du tyran Hipparque tué par Harmodius, ce dernier faisant figure de héros dans l'histoire officielle contemporaine représentée par Victor Duruy. Paul Adam affirme qu'avec une telle interprétation du meurtre grec, nul ne peut s'étonner si d'autres Harmodius modernes se mettent en tête de tuer les tyrans contemporains, à l'instar de

48 ADAM, Paul, « Préface », in LORRAIN, Jean *Du Temps que les bêtes parlaient. Portraits littéraires et mondains*, Paris, Éditions du courrier français, s. d., p. VII.

49 ADAM, Paul, « Préface », in LÉON, Maurice, *Le Livre du petit Gendelettre*, Paris, Paul Ollendorff, 1900, p. XIII.

50 *Ibid.,* p. XI.

Sante Geronimo Caserio, assassin de Sadi Carnot. Appuyant la vision anarchiste de l'auteur, avec lequel il semble en accord sur le plan politique, il défend « les vers d'André Ibels, dédiés aux imitateurs d'Harmodius[51] », et invite le lecteur à considérer ce poème épique « en réfléchissant[52] ». André Ibels le remercie pour cette introduction dans ses « vers d'airain », dans lequel il demande au romancier de se joindre à lui dans l'entreprise politique et littéraire que constituent *Les Cités futures* :

> Et nous jetterons l'ancre, ô Pilote sacré,
> Malgré la mer hostile et les Tempêtes fortes,
> Aux Chanaans, jaillis des rivages dorés,
> Où nous saurons bâtir une Cité sans porte.

Dans ce passage, la mer hostile et les tempêtes font écho à toutes les oppositions politiques qu'une telle entreprise pourrait rencontrer. André Ibels prend alors Paul Adam comme guide, comme « pilote », pour l'aider à se diriger vers les cités futures et rayonnantes, qui correspondent à l'idéal socialiste ou anarchiste du temps.

Ainsi Paul Adam accorde un soin tout particulier à montrer les convergences de vue profondes qui lient le préfacier aux écrivains qu'il introduit. Cette conscience d'œuvrer pour une cause littéraire commune – cause littéraire indissociable, par endroits, de la cause politique – prend une importance d'autant plus grande que plusieurs de ses préfaces affichent clairement la volonté des symbolistes de ne s'adresser qu'à une élite capable de les comprendre, et dont les auteurs eux-mêmes constituent une part non négligeable. La critique de la médiocrité bourgeoise – largement étendue à tout le mouvement symboliste – pousse en effet Paul Adam à diviser les lecteurs en deux catégories : une élite guidée par l'esprit seul, formant la minorité capable de saisir les idées symbolistes, et une foule bourgeoise menée par ses appétits physiques, attendant de l'art la satisfaction du corps. Cette dichotomie est reprise dans plusieurs de ses préfaces en des termes parfois si semblables qu'elle s'apparente à un véritable *leitmotiv* :

> S'il ne put conquérir, comme il seyait à la gloire de notre littérature, l'admiration longue et fervente des troupeaux qui viennent chaque soir, au théâtre, digérer, Jean Lorrain, tout d'abord, émerveilla par ses contes l'élite lettrée[53].

51 ADAM, Paul, « Préface », in IBELS, André, *Les Cités futures, poème précédé du Livre prophétique,* Paris, Bibliothèque de l'Association, 1895, p. XIX.

52 *Ibid.*

53 LORRAIN, Jean, *Du temps que les bêtes parlaient, op. cit.,* p. X.

> Certes l'art actuel, trop dédaigneux de tréteaux et de cymbales, sera banni désormais de la vedette. Trop nourri de sciences et de métaphysiques il ne saura plus aider la digestion du capitaliste obèse, ou animer la langueur du bain pour la fille[54].

Les financiers, les bourgeois et les « filles », qui n'attendent de l'art qu'une fonction digestive ou sensuelle, sont naturellement évincés du lectorat auquel se destinent les œuvres symbolistes, qui ne cherchent à s'adresser qu'à l'esprit d'une élite. Dans la préface au *Livre du petit Gendelettre*, Paul Adam va plus loin en considérant le suicide du jeune auteur comme le signe ultime de sa dévotion à la pensée pure. Il affirme que non seulement la jeunesse de l'élite peut seule saisir l'essence de l'œuvre symboliste, mais qu'elle est aussi seule capable de mourir pour l'idée, à une époque où le commun des adolescents continue de trouver des motifs de suicide dans « la taille flexible, [les] lèvres chaudes, [les] trahisons coquettes[55] » :

> Pour l'idée seule, l'idée limpide, sans le fourreau même qu'est une maîtresse, sans l'ébriété de la révolte ou de la guerre, meurent aujourd'hui les adolescents de l'élite. Seuls, les fils et les filles de concierge se suicident enlacés dans l'acajou de l'hôtel garni[56].

Anthony Glinoer et Vincent Laisney[57] soulignent le fait que les préfaces – qui tendent à regrouper une multitude de noms, de plus en plus nombreux – deviennent des discours d'escorte dans la mesure où l'œuvre préfacée est soutenue à la fois par les principes développés dans le texte introductif, et par l'ensemble des hommes cités qui partagent ces principes. Ce faisant, le discours préfaciel agace une part du public, peu encline à considérer avec sympathie la constitution de ces groupes littéraires. La préface finit par donner le cénacle en spectacle, par mettre en scène les réseaux de sociabilité et les solidarités qui lient les auteurs d'une avant-garde littéraire qui assume une posture élitiste et refuse de s'adresser à un public incapable de saisir pleinement ses vues.

54 VANOR, Georges, *L'Art symboliste, op. cit*., p. 6

55 LÉON, Maurice, *Le Livre du petit Gendelettre, op. cit.*, p. III.

56 *Ibid.*

57 GLINOER, Anthony et LAISNEY, Vincent, *L'Âge des cénacles, op. cit., « Post-scriptum ».*

Dans la réunion de tous ces enjeux, la préface apparaît comme une pratique discursive fondamentale pour la sociabilité cénaculaire. Elle soude le groupe autant qu'elle le met en scène et assure une forme de cohérence au mouvement symboliste par l'exclusion de tout ce qui représente, aux yeux des auteurs, la médiocrité intellectuelle et l'affaiblissement du siècle.

C. La littérature réflexive : Le Petit Bottin *et* Le Petit Glossaire

Par les préfaces et les dédicaces, les auteurs montrent le cénacle en offrant aux textes de leurs pairs des discours d'escorte témoignant de leurs relations d'amitié et de leur complicité littéraire. Ces pratiques paratextuelles ne revêtent tout leur sens que si elles sont replacées dans le contexte littéraire dans lequel elles naissent, notamment dans la mode des écrits potaches, parodiques ou satiriques qui marque l'époque. Nous nous concentrerons ici sur deux ouvrages qui illustrent cette veine, *Le Petit bottin des arts et des lettres* et *Le Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*.

Le premier, paru en 1886 chez Léon Vanier, est écrit par quatre auteurs qui décident de garder l'anonymat. Dans leur *Petit Bottin des arts et des lettres*, Paul Adam, Félix Fénéon, Oscar Méténier et Jean Moréas livrent deux cent quatre-vingt-sept notices qui présentent quatre cent trente-deux agents du champ littéraire de la fin du siècle. L'aspect parodique de l'entreprise, qui reprend à son compte la forme du bottin – censé recenser tous les habitants de Paris, classés par ordre alphabétique de patronyme et par métier – met en évidence la désacralisation des métiers d'écrivain et d'artiste, qui sont défaits de la spécificité symbolique qui leur est propre et ramenés à des professions comme les autres. Le simple fait que des auteurs de l'avant-garde symboliste produisent, de manière anonyme, un ouvrage parodique se référant à la littérature fin-de-siècle et en bonne partie à eux-mêmes, laisse entendre qu'il s'agit là d'une œuvre à considérer au second degré, qui s'adresse d'abord aux agents du champ littéraire. Ce bottin d'un genre particulier n'arrive pas seul, et doit à son tour être mis en perspective avec les textes qui l'accompagnent. Ses auteurs affirment en effet s'être largement inspirés de la *Lorgnette littéraire* de Charles Monselet, alors vieille de trente ans et sous-titrée « dictionnaire des petits et des grands auteurs de mon temps ». D'autres textes – bien que davantage

inspirés de la forme du portrait que de celle du bottin – montrent que l'époque aime la recension critique et parodique de ses auteurs, ainsi qu'en témoignent *Le Livre des masques* de Remy de Gourmont, ou *Les Silhouettes littéraires* de Gustave Kahn. *Le Petit Bottin* lui-même aurait pu connaître une longue destinée si Félix Fénéon ne s'était opposé à la volonté de Paul Adam et de Henry Gauthier-Villars de lui donner une production sérielle.

Dans ce contexte, la tentation est grande d'examiner le bottin pour y trouver les marques d'amitiés et d'inimitiés, les réseaux d'influence et de concurrence qui modèlent le champ littéraire de l'époque. Toutefois, il faut bien admettre avec Denis Saint-Amand[58] que tout le monde, dans le bottin, est raillé ou ridiculisé d'une manière ou d'une autre, et que, davantage encore que le contenu de la notice, la présence ou l'absence d'un agent dans le bottin est révélatrice de ses liens avec les quatre auteurs anonymes. Des inimitiés peuvent certes transparaître dans certaines notices particulièrement acerbes, – à l'instar de celle Gustave Droz qui ne comporte qu'un terme : « idiot » ; mais le mouvement général de l'œuvre veut que la présence dans le bottin soit plutôt une marque de reconnaissance en soi, une manière d'affirmer l'individualité de tel écrivain en lui donnant une visibilité. Pour le dire avec les mots du GREMLIN[59], le bottin « opère un travail de "présentification" qui donne à voir un acteur dans un contexte, un "monde" spécifique (bien que diversement détaillé selon les cas), lui attribue actions, "qualités" et individualité[60] ». Pour ce faire, l'ouvrage adopte des formes variées qui vont de l'épuration syntaxique extrême, propre à la forme dictionnairique, au sonnet, en passant par la blague ou la saynète dialoguée. Cette multiplicité discursive met en évidence l'hybridité de ce *Petit bottin*, qui diversifie les formes littéraires dans un ouvrage qui devrait adopter, à l'inverse, le minimalisme syntaxique du dictionnaire. De plus, l'aspect utilitaire et vulgarisateur du bottin – faire en sorte que n'importe quelle personne sachant lire puisse en tirer des informations essentiellement pratiques – accompagne la blague d'initié. L'ouvrage s'adresse avant tout au monde des lettres, c'est-à-dire aux écrivains et autres agents qui y figurent.

58 SAINT-AMANT, Denis, « Le Petit Bottin des Lettres et des Arts : Discours et effets d'une topographie fin de siècle », [en ligne], <http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/SaintAmandVielitteraire.pdf>.

59 Groupe de Recherche sur les Médiations littéraires et les Institutions.

60 GREMLIN (dir.), « Fictions, figurations, configurations : introduction à un projet », cité dans SAINT-AMAND, Denis, « Le Petit Bottin des Lettres et des Arts : Discours et effets d'une topographie fin de siècle », *op. cit.*, p. 3.

Les éléments paralittéraires pullulent et constituent autant de clins d'œil ne pouvant être compris que des proches des auteurs en question. Pour nous en tenir aux seuls initiateurs du *Bottin*, Paul Adam est par exemple qualifié de « repris de justice » et présenté comme un proxénète : « Jusqu'au jour où, à la requête d'un bas agent des mœurs nommé Sarcey, intervinrent les tribunaux, il vécut de la prostitution de *Chair molle*[61] ». Le comique se mêle ici à la critique puisqu'en exagérant la pudeur bourgeoise et en la reprenant à leur compte, les auteurs font de Paul Adam un véritable proxénète habitué des tribunaux, alors que l'anecdote à laquelle il est fait référence est la condamnation du romancier à une amende et une peine d'emprisonnement avec sursis pour *Chair molle*, qui conte les déboires d'une prostituée. De la même manière, Oscar Méténier est qualifié d' « ami particulier de nos assassins les plus en vogue », clin d'œil qui fait référence à son second métier de secrétaire de police et qui ne peut s'adresser, par conséquent, qu'à Méténier lui-même ou à ses amis proches. Citons un dernier exemple de ces facéties réservées aux seuls initiés : Marie Colombier est qualifiée de « Romancière à secrétaires », une manière pour les auteurs de se moquer de l'actrice et écrivaine qui se servit de Paul Adam comme *ghostwriter* pour son roman *Les Mémoires de Sarah Barnum,* alors qu'il travaillait pour elle en tant que secrétaire. En outre, sa date de naissance est volontairement erronée, comme celle des dix-neuf actrices, cantatrices et danseuses regroupées sous l'entrée « Vieilles lunes », et que les auteurs jugent manifestement démodées.

Les blagues d'initiés et autres jeux de mots dénient aux lecteurs qui n'y figurent pas eux-mêmes la possibilité de comprendre pleinement *Le Petit Bottin* :

> tout se passe comme si le matériau de la satire du littéraire allait en se réduisant en ce qui concerne le plan de l'expression, qui tend quelquefois à un minimalisme tel que le propos se trouve exclu de l'énoncé pour être relégué au rang de l'inférence et de l'allusion. Corollaire de cette économie sémiotique, cette poétique allusive implique également la réduction de la lisibilité de ces productions, au sens où l'entend Bourdieu, puisque [...] les dictionnaires fonctionnent exclusivement à l'*inside joke* et nécessitent un bagage encyclopédique (voire un habitus) particulier, ce qui circonscrit *de facto* la force de frappe de ces textes[62].

61 ADAM, Paul, FÉNÉON, Félix, MÉTÉNIER, Oscar, MORÉAS, Jean, *Le Petit bottin des Lettres et des Arts*, Paris, E. Giraud et Cie, 1886, p. 2.

62 SAINT-AMAND, Denis et STIÉNON, Valérie, « Parodie de la science et réflexivité. La physiologie et le dictionnaire dans le champ littéraire français du XIXe siècle », in *MethIS,* 3 (2010), Presses Universitaires de Liège, p. 182.

Le Petit Bottin des Arts et des Lettres, parodie de la forme du bottin destiné à l'origine à un public extrêmement large, devient ainsi un ouvrage autocentré réservé aux seuls acteurs du champ littéraire, qui en constituent à la fois le sujet et le lectorat.

Au-delà du fait qu'il s'adresse en premier lieu aux acteurs du champ littéraire, *Le Petit Bottin* constitue, *a posteriori*, un état des lieux relativement complet de ce champ, en le révélant et en le mettant en scène. Y figurent certaines connivences littéraires pour le moins originales, à l'instar de l'amitié qui lie Paul Adam et Paul Alexis : l'auteur naturaliste, qui voit dans son comparse le seul représentant talentueux du mouvement symboliste, se fait attribuer une position d'exception analogue en étant qualifié de « seul des Soirées de Médan qui garde encore du talent et ne sacrifie pas à la pièce de cent sous[63] ». En outre, les querelles qui animent le champ littéraire, entre les tenants d'une littérature élitiste qui ne sacrifierait pas ses idéaux au goût bourgeois, et les auteurs optant pour une écriture plus rentable financièrement, sont exprimées d'une manière pour le moins acerbe puisque Guy de Maupassant et Alphonse Daudet voient leur notice réduite à ces simples initiales : « NC », abréviation de « notable commerçant ». Par ailleurs, la notice d'Edmond de Goncourt met explicitement en scène son cénacle en ces termes :

> Goncourt (Edmond de).
> Grenier dominical, préfaces, amour fraternel et académie des Dix – constituent les menues tares du Maître qui a formulé ces livres suprêmes : *La Faustin* et *Chérie*[64].

Ici apparaissent, de manière condensée, les éléments principaux qui font l'avant-garde littéraire fin-de-siècle : la sociabilité cénaculaire, avec la mention du Grenier des Goncourt, les préfaces que les uns et les autres s'offrent, l'organisation de disciples autour d'un maître, et la formation d'une académie constituée d'auteurs triés sur le volet, chargés de juger la littérature contemporaine à travers la production de jeunes écrivains. Cette académie des Dix, qui renvoie probablement aux assidus du Grenier, deviendra en 1900 une institution, la société littéraire des Goncourt, chargée de décerner le prix éponyme.

Le Petit Bottin des Lettres et des Arts constitue, rétrospectivement, un document de choix pour saisir la teneur et l'organisation du champ littéraire fin-de-siècle, ou tout au

63 *Le Petit bottin des Lettres et des Arts*, *op. cit.*, p. 4.

64 *Ibid.*, p. 63.

moins de son pan symboliste, qui tend à l'époque à acquérir une position dominante. Les notices en disent long, parfois, sur les relations d'amitié et d'inimitié de chacun, les réseaux d'influence et les querelles littéraires ; mais d'autres éléments apparaissent également en filigrane, à condition d'adopter une analyse plus globale de l'ouvrage.

Nous pouvons par exemple porter l'attention sur la présence et le traitement des femmes dans un tel texte. Bien que leur sous-représentation dans cet ouvrage précis soit symptomatique de la relégation plus générale à laquelle elles font face dans le champ littéraire, quelques chiffres donnent toutefois une idée plus précise de la place qu'occupent les femmes dans *Le Petit Bottin*. Le classement alphabétique fait que la première notice est consacrée à Louise Abbema, et cinq femmes occupent les quinze notices de la lettre « A ». Cette présence féminine est toutefois bien vite relativisée dans le reste de l'ouvrage puisque, finalement, seules dix-huit notices sont consacrées à des femmes, sur un total de deux cent quatre-vingt-sept. S'y ajoute la notice des « vieilles lunes », qui regroupe dix-neuf cantatrices, danseuses et actrices dont seul le nom et une date de naissance sont mentionnées. Précisons que seules les femmes, dans le bottin, ont leur date de naissance accolée à leur nom, qui est systématiquement erronée. La raison de ce traitement particulier reste obscure. Elle peut faire référence à une pudeur supposée des femmes quant à leur âge, qui constituerait une caractéristique de leur sexe et qui serait moquée par cette erreur récurrente et volontaire. Quoi qu'il en soit, le procédé paraît douteux. Relevons également la notice « Marguerite », qui précise simplement « nom de plusieurs actrices ». S'il est vain de s'offusquer outre mesure du traitement fait aux femmes dans un ouvrage qui raille l'ensemble – ou presque – des personnalités artistiques et littéraires qui y sont citées, il s'agit toutefois de souligner le traitement particulier auquel ces artistes féminines ont droit. Olympe Audouard est simplement définie par la mention de « femme divorcée », qui minimise – et le terme est encore un euphémisme – l'implication de cette auteure dans la vie littéraire et dans la lutte féministe de son temps, dont elle était l'une des représentantes les plus actives. Plus loin, Galli-Marié, mezzo-soprano et créatrice du rôle de Carmen dans l'opéra éponyme de Bizet, est définie par la notice suivante : « les vitrines à exhibitions photographiques de la rue de Rivoli étalent d'elle tout ce qu'il faut en connaître ». La chanteuse, qui devrait être caractérisée par sa voix, est ici ramenée à un seul corps vraisemblablement agréable à

l'œil. La « présentification » qui devrait résulter de sa présence dans le bottin est en quelque sorte annulée par le fait que la soprano soit renvoyée non à son œuvre, mais à des représentations qui ne retiennent de la chanteuse qu'une image figée. Il convient de rappeler que ce traitement peu élogieux prend place dans un ouvrage satirique qui n'épargne presque personne. Toutefois, les spécificités de traitement réservées aux femmes, ainsi que leur faible représentation dans le bottin, constituent les traits symptomatiques d'une époque qui les invisibilise dans le champ littéraire et artistique, qui ne leur reconnaît du talent que sur le mode de l'exception, et qui valorise leur présence en tant qu'interprètes plutôt que créatrices. À cet égard, les actrices constituent le pan artistique le plus représenté quantitativement, mais aussi le moins valorisé symboliquement, leur talent d'interprète étant souvent jugé à l'aune de leur beauté physique.

Pour terminer, soulignons que le genre potache offre à l'auteur une forme de valorisation toute particulière. En effet, Paul Adam, au moment de la publication du *Petit bottin*, est encore un tout jeune écrivain, qui a fait son entrée en littérature l'année précédente, et qui ne compte que deux romans à son actif – *Chair molle* et *Soi* – ainsi qu'un recueil de nouvelles écrites avec Jean Moréas. Sa rencontre avec le milieu littéraire est donc récente, même si le romancier montre sa volonté de se faire une place rapide et de choix dans le champ par une activité littéraire très dense. *Le Petit bottin* participe pleinement de cette volonté, en exposant aux seuls initiés sa connaissance intime des milieux littéraires. Non seulement le bottin fait figurer Paul Adam dans une notice qui compte parmi les plus longues, mais il est aussi une démonstration en acte que l'auteur peut juger la production de ses pairs en un style satirique particulièrement mordant, et qu'il les connaît suffisamment pour rédiger à leur sujet des piques inoffensives et des blagues d'initiés. Outre le côté plaisant qui caractérise le genre potache, c'est aussi la mise en scène de sa propre intégration dans le champ littéraire qui pousse Paul Adam à réitérer l'entreprise parodique deux ans plus tard avec le *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*.

Publié sous le pseudonyme de Jacques Plowert – nom emprunté au personnage d'un roman écrit par Paul Adam et Jean Moréas, *Les Demoiselles Goubert* –, l'ouvrage reprend à son compte la forme dictionnairique, qui connaît une expansion forte au XIXe siècle grâce aux progrès de l'alphabétisation. Ce glossaire a pour but officiel de faciliter la lecture des œuvres symbolistes, accusées d'employer un vocabulaire obscur, fantaisiste ou désuet :

> Or, le plus considérable reproche vise l'étrangeté des termes mis en usage par ces œuvres. On en conclut à une pernicieuse difficulté de lecture pour quiconque n'est point initié au prestige hermétique des vocables.
>
> Aussi semble-t-elle opportune la publication d'un glossaire capable d'aplanir le malentendu et de simplifier l'initiation[65].

La préface du glossaire, destiné officiellement à « guider l'esprit hésitant du lecteur novice[66] », révèle rapidement son caractère satirique en s'attaquant non aux auteurs contemporains cette fois, mais aux critiques littéraires. Accusés de mauvaise foi et d'ignorance, les journalistes qui reprochent aux œuvres symbolistes leur originalité de vocabulaire et leur incompréhensibilité se voient rétorquer que, dans ce glossaire,

> les véritables néologismes apparaissent peu, que beaucoup de termes cités ici s'alignent dans les colonnes de l'abrégé du dictionnaire Larousse spécialement édité pour les écoles primaires, à la honte des folliculaires qui s'ébahirent à leur aspect[67].

Par le biais de Paul Adam, les symbolistes formulent une attaque en règle contre leurs détracteurs, accusés de ne point connaître un vocabulaire destiné aux enfants de l'école primaire. Si la satire donne à la préface un aspect manifestaire, le reste du glossaire s'apparente davantage à une entreprise parodique, voire ironique. En effet, ce faux dictionnaire recense des termes issus de la production de certains auteurs symbolistes, choisis avant tout sur des critères de connivences littéraires et d'amitiés personnelles. Quatorze symbolistes et décadents, tous des hommes, voient leurs œuvres fournir la matière du glossaire et servir en même temps d'exemple. Il s'agit de Paul Adam lui-même, accompagné de Maurice Barrès, Félix Fénéon, René Ghil, Gustave Kahn, Jules Laforgue, Stéphane Mallarmé, Jean Moréas, Francis Poictevin, Henri de Régnier, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Francis Vielé-Griffin et Charles Vignier. Pour en revenir au

65 PLOWERT, Jacques/ADAM, Paul, *Le Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Paris, Bibliopole Vanier, 1888, p. I.

66 *Ibid.*

67 *Ibid.*, p. II.

contenu du glossaire, la recension du vocabulaire symboliste est tout sauf exhaustive, et prend la forme d'une définition généralement très restreinte, complétée par des citations tirées des œuvres de ces écrivains triés sur le volet.

À la lecture, l'ouvrage révèle un humour certain qui contraste avec le sérieux méthodique du dictionnaire traditionnel. Certains mots sont dotés d'une définition parfaitement inutile qui n'éclaire guère leur sens – à l'instar de « allitératif », défini simplement comme la « forme adjective d'allitération ». D'autres termes d'usage courant ne semblent être employés que pour souligner l'ignorance des critiques littéraires, qui nécessite un glossaire. Les termes « actionner », « apeurer », « buée » ou « ronronner », par exemple, ne paraissent guère avoir leur place dans un tel ouvrage, si ce n'est pour le caractère satirique qu'ils apportent par leur simplicité même. En outre, certains termes peu usités ou nouveaux sont dotés d'une définition claire, mais retrouvent toute leur obscurité dans les citations qui servent d'exemple. Que l'on en juge par ces quelques morceaux choisis :

> Amphicurte. Adj. – courbé de deux côtés.
> « Cauquemarres séculiers épris d'orbes amphicurtes. »
> *Chronique du Symboliste*, Jean Moréas[68].
>
> Anacampsérote. S. F. – Herbe qui rallume l'amour éteint.
> « L'Anacampsérote au suc vermeil
> Est éclose au cœur las panacée »
> *Cantilènes*, Jean Moréas[69]
>
> Ubiquiter. V. A. – Être de tous côtés à la fois.
> « Ainsi mon idéal sans bride
> T'ubiquitait de ses sanglots »
> *Complaintes*, Jules Laforgue[70]

Plowert/Adam, qui se défend dans la préface des accusations d'illisibilité des œuvres symbolistes, finit en quelque sorte par la revendiquer et par la mettre en scène, dans des notices de dictionnaire particulièrement obscures. Tous les termes cités dans les exemples figurent bien dans l'abrégé du Larousse. Néanmoins, Paul Adam, avec une mauvaise foi certaine, feint d'ignorer que la complexité des œuvres symbolistes réside non dans la difficulté de chacun des mots qui les composent, mais dans la concentration

68 *Ibid.*, p. 7.

69 *Ibid.*, p. 8.

70 *Ibid.*, p. 96.

de ces locutions rares et anciennes. Dans n'importe quelle autre phrase, « amphicurte » ou « orbe » peuvent être compris grâce au contexte ou, s'ils ne sont pas connus, peuvent ne pas gêner la compréhension du sens global de la phrase ; mais la juxtaposition de termes tels que « cauquemarres », « séculiers », « orbes » et « amphicurtes » dans une même proposition rend l'écriture symboliste particulièrement obscure et rebutante pour le lecteur non initié. En prétendant ignorer l'illisibilité manifeste de certaines citations, Paul Adam offre une œuvre ambiguë, qui met en exergue l'obscurité dont le symbolisme fait preuve, dans un glossaire qui devrait en réalité rendre la production fin-de-siècle plus compréhensible pour le lecteur. Denis de Saint-Amand analyse les enjeux de cet étonnant projet dictionnairique en ces termes :

> Montrant au sein même des définitions les limites de cette « initiation » vouée à l'échec, Paul Adam, qui voit dans le dictionnaire un des instruments du prêt à penser de son époque, met en place une entreprise comparable à celle lancée quelques années plus tôt par Flaubert avec le *Dictionnaire des idées reçues*, destinée à mettre le bourgeois face à sa propre bêtise sans le lui dire explicitement[71].

Le Petit Glossaire illustre la volonté symboliste d'investir un vocabulaire spécifique et hors-norme, volonté qui recouvre, en cette fin-de-siècle, une « visée politique distincte, à savoir le refus de laisser le discours bourgeois et ses présupposés idéologiques gagner le domaine littéraire et le neutraliser[72] ». Mallarmé ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme que

> si un être d'une intelligence moyenne, et d'une préparation littéraire insuffisante, ouvre par hasard un livre ainsi fait et prétend en jouir, il y a malentendu, il faut remettre les choses à leur place. Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature, – il n'y en a pas d'autres, – d'évoquer les objets[73].

Là où un glossaire classique aurait normalement pour but de briser le repli sur soi, d'ouvrir la compréhension des œuvres à un public plus large, le glossaire de Plowert/Adam s'inscrit en réalité dans une dimension close et auto-centrée, en prenant la forme d'un ouvrage parodique écrit à l'intention des symbolistes eux-mêmes. En outre, le détournement de la forme du dictionnaire induit pour les auteurs cités une nouvelle

71 SAINT-AMAND, Denis, « Les Miscellanées de Jacques Plowert ou le glossaire comme style », in *Revue d'Études françaises*, vol. 16, 2011, p. 179-193, p. 192.

72 *Ibid*., p. 180.

73 HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire,* Paris, Charpentier, 1891, p 61.

forme de légitimité, en étant propulsés par Jacques Plowert au rang d'écrivains représentatifs des mouvements symbolistes et décadents. Le préfacier offre cette même promotion à son double pseudonymique, Paul Adam, qui devient à la fois un des écrivains phares du symbolisme – en tant qu'auteur cité – et l'un des théoriciens du mouvement en tant que préfacier et initiateur du glossaire.

Ce passage par *Le Petit Glossaire* et *Le Petit Bottin*, ouvrages parodiques relevant tous deux du genre potache, met en évidence la dimension auto-centrée de la production symboliste. Entre blagues d'initiés et raillerie des critiques et de la bourgeoisie, ces deux volumes réaffirment à leur manière le fait que la littérature symboliste se crée dans l'entre-soi du cénacle et qu'elle lui est en premier lieu destinée. Seuls quelques initiés semblent être à même de saisir la portée des œuvres de cette avant-garde qui refuse de se rendre accessible à un lectorat bourgeois, jugé médiocre. La posture élitiste et satirique qui s'exprime dans ces deux ouvrages est bien sûr à nuancer en ce qui concerne le reste de la production symboliste, qui ne peut vivre d'un public composé uniquement de pairs et d'experts. Il n'en reste pas moins que ces jeunes auteurs aiment à se mettre mutuellement en scène dans leurs œuvres et à affirmer, au sein même de la fiction, les convergences esthétiques et philosophiques qui leur sont chères.

D. APPARITIONS DU CHAMP LITTÉRAIRE DANS LE ROMAN

Alors que les dédicaces, les préfaces et autres ouvrages de littérature potache ou parodique constituent autant de pratiques textuelles spécifiques qui se prêtent particulièrement à la mise en lumière du cénacle, la prose romanesque semble être à première vue un lieu moins adéquat pour ce type de démonstration de camaraderie littéraire. Or, les références implicites ou explicites y sont légion. Elles permettent de mettre en évidence un fond commun de pensée, sur le plan philosophique ou artistique, et montrent le sentiment d'appartenance qu'il suscite chez les auteurs. Les titres des ouvrages, à eux-seuls, révèlent non seulement la récurrence de certains thèmes, mais aussi la volonté des écrivains de remémorer au lecteur les œuvres de leurs prédécesseurs en adoptant des titres proches. Jean de Palacio[74] rappelle notamment ce que Verlaine soulignait déjà en son temps, à savoir la fréquence du mot chair dans les titres de roman

74 PALACIO, Jean de, *La Décadence. Le mot et la chose, op. cit.,* p. 324.

du tournant du siècle, et de citer *Chair molle* de Paul Adam, *Chair fraîche* de Maurice Drack, *Chair vaincue* d'Henri Ner, ou encore *Chair mystique* de Marcel Batilliat, tous parus entre 1885 et 1897. Le terme « chair », d'ailleurs, ne peut guère être vu comme un choix parmi d'autres, mais témoigne, en plus d'une communauté littéraire, d'une communauté de pensée quant à la nature féminine. Nous pourrions, dans cette optique, relever un phénomène similaire quant aux titres se référant au vice, qu'il s'agisse du *Vice filial*, de Paul Adam encore, du *Vice suprême* de Joséphin Péladan ou de l'ouvrage titré *Les Invertis : le vice allemand* d'Armand Dubarry par exemple. Par ailleurs, dans un mouvement qui revendique la correspondance entre les arts et la supériorité de la musique sur toute autre forme artistique, il va de soi que les romans, dans leurs jeux de référence, fassent la part belle à cet art musical.

C'est même le sujet principal du roman *Le Vice filial*, qui conte les difficultés créatrices d'un compositeur sombrant dans la débauche de la vie de bohème. L'œuvre fait référence à de multiples reprises à César Franck, célèbre compositeur de l'époque apprécié des symbolistes, et fait de ce dernier un modèle à atteindre. Ailleurs, la musique wagnérienne est évoquée, encensée, prise en exemple, et finit par devenir un point de convergence entre les personnages des romans. Tandis que Manuel Héricourt évoque le « Dieu Wagner[75] », Clarisse trouve une connivence intellectuelle avec l'un de ses nombreux amants grâce à sa musique, ainsi qu'elle le raconte elle-même :

> Je fis ouïr à mon amant des subtilités mélodiques qu'il ne soupçonnait pas. Beethoven et Wagner nous convainquirent ensemble de leur mérite. Bref, nous devînmes assez vite des amis intellectuels[76]

De la même manière, Arsénius, le héros du *Vice filial*, aimerait pouvoir accomplir « un drame lyrique à la manière de Wagner[77] », sans parler de Karl de Cavanon qui, ayant créé un phalanstère à la façon de Charles Fourier, fait chanter *Parsifal* à ses ouvriers afin de les éduquer sur le chemin de l'usine. En faisant figure de référence culturelle et intellectuelle commune, Richar Wagner marque une proximité concrète entre les auteurs de la fin du siècle. Cet engouement pour le compositeur allemand n'est pas propre à Paul Adam, mais se retrouve, au contraire, chez bien d'autres romanciers. Sans recenser toutes les œuvres

75 ADAM, Paul, *En décor*, Paris, Albert Savine, 1891, p. 114.

76 ADAM, Paul, *Le Troupeau de Clarisse*, Paris, Flammarion, s. d., p. 12.

77 ADAM, Paul, *Le Vice filial*, Paris, Librairie Borel, 1898, p. 205.

qui évoquent le compositeur, relevons néanmoins quelques titres signalés par Timothée Picard[78], qui donnent à Richard Wagner une place importante dans la diégèse : *Le Roi vierge*, de Catulle Mendès, *L'Ombre s'étend sur la montagne*, d'Édouard Rod, qui raconte la vie d'un musicien très semblable à Wagner, ou encore certaines œuvres de Villiers de l'Isle-Adam comme *La Légende de Bayreuth*. Toutefois, ce sont les revues qui montrent avec le plus d'évidence les convergences de vues entre auteurs et l'émulation intellectuelle de l'époque. Wagner, en effet, occupe une place prépondérante dans un nombre assez conséquent de revues, parmi lesquelles figure évidemment *La Revue Wagnérienne*, mais aussi *La Vogue, La Revue contemporaine, La Revue indépendante,* auxquelles Paul Adam participe – à l'exception de *La Revue contemporaine* –, et qui rassemblent les mêmes auteurs déjà rencontrés dans les salons, les cafés, au détour d'une préface, ou d'une correspondance : Joris-Karl Huysmans, Stéphane Mallarmé, Pierre Louÿs, Catulle Mendès, Édouard Dujardin, Joséphin Péladan ou Teodor de Wyzewa. Plus encore, Jean-Nicolas Illouz[79] considère que les articles de Teodor de Wyzewa consacrés à l'art wagnérien donnent à la nouvelle école symboliste ses premières définitions théoriques inspirées, donc, de l'œuvre du compositeur. La présence de Wagner dans bon nombre d'écrits fin-de-siècle devient ainsi un exemple particulièrement parlant. Le compositeur ne fonctionne pas uniquement comme une référence culturelle commune, ainsi qu'en ont tous les mouvements artistiques, mais permet de mettre en évidence la conscience qu'ont les auteurs de se trouver là face à une figure fondatrice de l'école symboliste, et qui préside donc en quelque sorte à l'œuvre qui s'écrit à l'instant même.

Dans le souci de correspondance entre les arts exprimé par les symbolistes, la musique n'est pas seule à avoir la part belle. En témoigne le second roman de Paul Adam, *Soi*, qui s'attache à la peinture. Le peintre Vibrac, personnage du roman, y produit des tableaux impressionnistes, « se synthétis[ant] en une allure d'ensemble ayant sa vie psychique[80] », et fait la démonstration de ses influences en exposant à ses amis des toiles de Paul Signac, Camille Pissarro, Albert Dubois-Pillet ou Armand Guillaumin – tous contemporains de l'auteur –, dans un passage plus voisin de la critique d'art que de la prose romanesque.

78 PICARD, Timothée, *Wagner, une question européenne : Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004),* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, [en ligne], <http://books.openedition.org/pur/38107>.

79 ILLOUZ, Jean-Nicolas, « Les Manifestes symbolistes », in *Littérature*, n° 139, « Marges », 2005, p. 93-113.

80 ADAM, Paul, *Soi*, Paris, Tresse et Stock, 1886, p. 421.

Les auteurs du cénacle prennent volontiers en compte les arts dans leur ensemble – et les arts musicaux et picturaux en premier lieu – qui forment un ensemble de références communes et offrent à la jeune garde une cohérence esthétique qui permet de les identifier et de les rattacher au mouvement symboliste. Toutefois, la fiction ne se contente pas d'être ce lieu de références artistiques, qui fait voir le cénacle de manière indirecte, mais devient parfois un endroit où les relations d'amitiés littéraires des uns et des autres peuvent être assumées sans ambiguïté. Il en va ainsi dans *Le Vice filial*, dans lequel le héros Arsénius a pour grand ami Félix Fénéon, auquel il envisage de marier sa fille. Le critique littéraire, très proche de Paul Adam, devient un personnage du roman jouant, par endroit, son propre rôle. De plus, l'ouvrage cite à plusieurs reprises des écrivains, critiques ou compositeurs : Gisèle se rend avec son père au Théâtre d'Application, voir la première représentation de l'*Antonia* d'Édouard Dujardin – pièce elle-même tirée d'un roman de George Sand qui porte ce titre – et Trousseau, le directeur du théâtre, installe le critique Francisque Sarcey – cible privilégiée des railleries des auteurs symbolistes – à l'avant-scène pour la représentation de la nouvelle pièce à laquelle Arsénius participe. Technique de réalisme, symptôme de l'autonomisation du champ littéraire et clin d'œil de l'auteur à ses amis autant qu'à ses ennemis, le roman symboliste fait se rencontrer des personnages de fiction et des protagonistes bien réels du milieu artistique. C'est le cas également du roman de Camille Mauclair intitulé *Le Soleil des morts,* qui met en scène un personnage nommé Manuel Héricourt, qui est aussi le nom du double biographique de Paul Adam, dans son roman *En décor*. Par le choix de ce personnage, Camille Mauclair exprime sa sympathie et son admiration pour son aîné, en le mettant en scène dans un roman qui, en outre, prend pour objet la vie et les idées du petit cercle symboliste. Les liens qui se révèlent ici s'inscrivent autant dans le plan littéraire – Camille Mauclair encensera l'œuvre de Paul Adam dans la monographie qu'il lui consacre à sa mort – que dans le plan personnel ou biographique – la correspondance entre les deux auteurs est extrêmement nourrie et témoigne de leur amitié profonde.

Par ces jeux de références plus ou moins directes à des auteurs contemporains, ou par la démonstration en filigrane d'une pensée commune, la prose romanesque se fait l'un des miroirs du champ littéraire fin-de-siècle, un miroir qui reflète les amitiés et les connivences littéraires qui naissent dans les cénacles et les cafés, et s'expriment dans le

texte, certes, mais aussi à ses alentours : dans les dédicaces et les préfaces qui fourmillent à la fin du siècle et deviennent de réels discours d'escorte pour les œuvres qui paraissent. En retour, ces jeux textuels et paratextuels donnent une consistance au pôle avant-gardiste du champ littéraire, et le renforcent. Cependant, les auteurs ne sont pas les seuls agents du champ. Ils s'inscrivent au contraire dans une structure sociale qui en comporte bien d'autres et avec lesquels ils entrent en interaction dans le but – très souvent – de faire évoluer leur propre position dans l'espace social.

4. *LES INSTANCES DE LÉGITIMATION ET DE CONSÉCRATION*

Tournons-nous alors vers les agents que l'on pourrait qualifier d'extra-littéraires ou méta-littéraires : les critiques et les éditeurs, ou encore les instances de consécration chargées de décerner les prix littéraires. À la fois symptômes et moteurs de l'autonomisation du champ littéraire dès le milieu du XIXe siècle, ces différents agents entretiennent des relations étroites avec les auteurs, spécifiques pour chaque corps de métier et qui ne sont pas du même ordre que celles entre pairs. Ces relations, bien souvent conflictuelles ou passionnées, sont indispensables dans la mesure où les agents extra-littéraires œuvrent à la reconfiguration de l'espace social dans lequel évoluent les écrivains.

A. LES ÉDITEURS

Nouveau personnage dans le circuit de production et de diffusion des œuvres, l'éditeur est une des principales figures qui marquent l'autonomisation du champ littéraire vis-à-vis des pouvoirs religieux et politiques, une autonomie qui est aussitôt contrebalancée par la nouvelle dépendance structurale de la littérature aux lois du marché. En effet, dès le Second Empire, le jeu des pensions et les institutions qui étaient chargées, jusque-là, de consacrer la valeur littéraire d'une œuvre, disparaissent. Dans le même temps, des auteurs de plus en plus nombreux prétendent vivre de leur plume, en comptant notamment sur un public qui s'accroît, grâce aux progrès de l'alphabétisation produits par les réformes du système éducatif.

Avec ces changements rapides et lourds de conséquence, l'éditeur devient un agent de premier ordre qui doit veiller à la transformation de l'œuvre en livre et en assurer la diffusion et la distribution dans un contexte où la concurrence est forte. Dans la mesure où il participe à la création de la valeur marchande et symbolique de l'œuvre, le choix de l'éditeur constitue désormais un enjeu de taille pour la carrière de l'écrivain. Or, à la fin du XIXe siècle, ce choix se polarise autour de deux grandes possibilités éditoriales :

> L'édition au XXe siècle a perpétué en accentuant les choses la situation qui prévalait à la fin du XIXe siècle. D'une part, on remarque des éditeurs vraiment amoureux des œuvres, des hommes sans grands moyens mais qui se tenaient à la disposition des auteurs pour lesquels ils avaient une dévotion (on peut évoquer Poulet-Malassis, ses efforts d'éditeur en faveur de Baudelaire et la réception qu'il a faite, simple lecteur cette fois, à Lautréamont, ou encore songer à Deman, à son engagement auprès de Mallarmé). De l'autre, on rencontre des éditeurs préfigurant déjà la grande édition (Perrin, Fasquelle, etc)[81].

Ainsi décrites, ces deux possibilités semblent donc se constituer autour d'un rapport plus ou moins intéressé de l'éditeur au processus d'écriture et au contenu des œuvres qu'il publie, d'une part, et autour d'exigences économiques plus ou moins fortes, de l'autre. La « grande édition » évoquée plus haut désigne la constitution de grands groupes qui adoptent les formes économiques du capitalisme et qui cherchent à rallier autour d'eux un public très nombreux, par la publication d'œuvres facilement accessibles à la lecture et vendues à des prix assez bas. À cet égard, Jean-Yves Mollier parle d'un « passage d'un temps des éditeurs » à celui de « l'entreprise éditoriale » qui s'effectue entre 1890 et 1914[82]. Les grands éditeurs, ceux qui parviennent à durer dans le contexte concurrentiel du tournant du siècle, prennent les traits de l'homme d'affaires, devenant ces « chefs d'entreprise, manipulateurs d'argent, investisseurs audacieux ou prudents, parfois tentés par la politique ou l'affairisme[83] ». À l'inverse, les petits éditeurs, qui paraissent plus qualifiés en matière littéraire, se spécialisent pour publier des auteurs moins abordables par le grand public, auxquels ils offrent une reconnaissance symbolique supérieure. Cette dichotomie reste toutefois à nuancer, et Yves Peyré a raison d'évoquer « une certaine indistinction entre grands et petits éditeurs qui va perdurer longtemps[84] ».

81 PEYRÉ, Yves, « La revendication du livre », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1999, n°51, p. 273.

82 MOLLIER, Jean-Yves, *L'Argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition 1880-1920*, Paris, Fayard, 1988, p. 8.

83 *Ibid*. p. 10.

84 PEYRÉ, Yves, « La revendication du livre », *op. cit.,* p. 273.

Nous partirons néanmoins de cette bipartition quelque peu sommaire afin de décrire et d'éclairer le parcours de Paul Adam dans le champ éditorial tel qu'il se structure à la fin du siècle.

L'aventure éditoriale de Paul Adam débute en 1885, lorsqu'il fait paraître son premier roman intitulé *Chair molle*. Inscrit dans la veine naturaliste, cet ouvrage raconte la vie et les déboires d'une jeune prostituée du nord de la France, et s'expose de ce fait aux accusations d'atteinte à la pudeur et aux mœurs qui s'abattent régulièrement sur les auteurs qui font partie de cette école littéraire. Paul Adam décide donc de faire publier *Chair molle* par un éditeur bruxellois, Auguste Brancart, spécialisé dans la littérature pornographique. La démarche, bien que paradoxale, se révèle astucieuse. Paradoxale car le jeune homme ne livre en aucun cas ici un roman pornographique, et qu'il conteste de manière virulente les accusations perpétrées par les instances françaises de censure dont les romans naturalistes font l'objet. Néanmoins, c'est bien le choix d'un éditeur étranger spécialisé dans ce genre littéraire qui lui permet de publier son roman et de le faire connaître en France, ce qui ne l'empêche pas d'être traduit en justice. Accusé d'outrage aux bonnes mœurs, il est condamné à une amende et à une peine de prison avec sursis. Loin de tuer sa carrière dans l'œuf, le procès offre au roman et à son auteur un succès de scandale. Cela permet à Paul Adam de faire entendre ses conceptions sur la littérature et sa vision des mœurs et de l'amour – point central dans son œuvre –, dans le cadre d'un procès qui lui attire la sympathie de ses pairs. Ce premier roman, qui s'inscrit dans la seconde vague naturaliste par les thèmes abordés autant que par le style, permet à Paul Adam de faire une entrée remarquée dans ce cercle littéraire, grâce au traitement réservé à *Chair molle* par la justice française.

Ce choix éditorial se révèle donc payant et la stratégie sera d'ailleurs adoptée par bien d'autres écrivains de l'époque, à l'instar de Rachilde, qui fera appel à Auguste Brancart pour publier son *Monsieur Vénus*. Ce dernier n'est pas le seul éditeur belge à servir les auteurs français puisque Henry Kistemaeckers joue un rôle similaire à la même époque. *Le Petit Bottin des Lettres et des Arts* le décrit en ces termes :

Kistemaeckers

> Éditeur belge et intelligent ; lieutenant de pompiers, décoré de la Croix Civique (ne pas confondre avec l'ordre de Léopold Carton). Fournisseur breveté des Tribunaux de France et de l'Étranger. Beaucoup de flair artistique.

Avec l'humour mordant propre au *Petit Bottin*, l'éditeur est remercié pour son « flair artistique » – qui n'est qu'une nouvelle manière pour les auteurs anonymes de se faire valoir eux-mêmes et leurs pairs, puisque ce sont eux, en partie, que publie Henry Kistemaeckers. Quant à la mention « Fournisseur breveté des Tribunaux de France et de l'Étranger », elle rappelle à quel point la collaboration entre les écrivains français et l'éditeur belge est une pratique adoptée par ceux qui entendent écrire et faire publier leurs œuvres, sans se soumettre pour autant à la rigueur morale – ou à la pudibonderie – française. C'est d'ailleurs pour sa réputation d'homme audacieux que Paul Adam et Jean Moréas sollicitent Henry Kistemaeckers, afin qu'il édite leur recueil de nouvelles *Le Thé chez Miranda*. Les deux jeunes auteurs, avec impertinence et hardiesse, présentent leur ouvrage commun à l'éditeur comme « une tentative pour introduire dans la platitude littéraire du jour une note plus brillante et plus chaude » et lui demandent si « Cela [l']effrayerait-il ?[85] ». Cette manière de défi ne suffit pourtant pas à convaincre Henry Kistemaeckers, qui refuse le projet, et *Le Thé chez Miranda* sera finalement édité par Stock.

L'année suivante, cette même maison d'édition publie *Soi*, le second roman de Paul Adam, et le premier à s'inscrire nettement dans l'esthétique symboliste – si l'on excepte le recueil de nouvelles évoqué précédemment. Alors que Auguste Brancart est contraint de quitter la Belgique et de se réfugier en Hollande pour échapper aux attaques dont il est la cible, l'année 1886 marque en France le début d'une collaboration suivie entre Pierre-Victor Stock et Paul Adam, qui perdurera jusque 1890. Lié à la librairie Tresse, Stock est une maison très active dans les années 1880. Elle édite, entre autres écrivains de l'époque, Joris-Karl Huysmans, Léon Bloy, ou Georges Darien. La présence conjointe de ces auteurs dans la même maison d'édition fait apparaître en filigrane les liens qui existent entre eux, leurs accointances littéraires possibles, ainsi que leur positionnement commun dans le pôle symboliquement dominant du champ littéraire. Plus encore, le fait même d'être publié chez Tresse et Stock révèle les positions politiques des auteurs dans la mesure où

85 Lettre de ADAM, Paul et MORÉAS, Jean à KISTEMAECKERS, Henry, janvier 1886, in DUNCAN, J. Ann, *L'Époque symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam*, *op. cit.*, lettre XII.

l'éditeur affirme clairement les siennes. Dans les années 1880-1890, la maison publie notamment un nombre important de documents relatifs à l'affaire Dreyfus, dans une perspective dreyfusarde assumée : *Une erreur judiciaire*, de Bernard Lazare, ou *Les Lettres d'un innocent,* d'Alfred Dreyfus, figurent au catalogue parmi quelque cent cinquante ouvrages dédiés à la question. À cette période, Stock publie également de nombreux auteurs proches du mouvement anarchiste, dont les plus célèbres sont Pierre Kropotkine, Mikhaïl Bakounine, Jean Grave, Élisée Reclus ou encore Louise Michel. Les symbolistes ont pleinement connaissance de l'engagement politique de l'éditeur, et le soulignent dans *Le Petit bottin*, où Stock est décrit sous les traits d'un « grand et maigre jeune homme au visage mélancolique [qui] médite des révolutions[86]. »

Quant à Paul Adam, qui fut publié chez Tresse et Stock entre 1886 et 1890, les ouvrages qu'il fait paraître à cette période, ainsi que les sympathies littéraires et politiques qu'il affiche, le placent sans hésitation dans la ligne éditoriale de la maison. L'écrivain y publie son premier roman symboliste, ainsi que deux des trois romans des *Volontés merveilleuses – Être* et *L'Essence de soleil.* Le troisième roman du cycle, *En décor,* est publié quant à lui par Albert Savine. Cette série romanesque se compose d'ouvrages ardus et relativement hétéroclites, dont le fil rouge réside dans la peinture de « figures supérieures de volonté, de force, de hauteur morale ou spirituelle[87] ». *Être* décrit la vie d'une souveraine magicienne au temps du Moyen Âge, tandis que *L'Essence de soleil* et *En décor* prennent place à l'époque contemporaine. Le premier est un récit inspiré par la campagne boulangiste à Nancy, à laquelle Paul Adam participe en 1889 aux côtés de Maurice Barrès. Le second propose une fiction autobiographique centrée sur la jeunesse de Manuel Héricourt, double fictif de l'auteur. La correspondance entre le jeune écrivain et Pierre-Victor Stock montre d'ailleurs les difficultés que rencontre Paul Adam pour terminer *L'Essence de soleil*, ce qui le pousse à proposer à Stock un échange, c'est-à-dire à publier à la place *En décor*, qu'il pense être son « meilleur livre[88] ». Stock patientera toutefois jusqu'à l'achèvement du roman initialement prévu. Résolument inscrits dans le mouvement symboliste auquel le romancier participe déjà activement à l'époque, ces

86 *Le Petit bottin des Lettres et des Arts*, *op. cit.*, p. 127.

87 MAUCLAIR, Camille, *L'Art en silence*, Paris, Paul Ollendorff, 1901, p. 134.

88 Lettre de ADAM, Paul, à STOCK, Pierre-Victor, envoyée de Nancy le 28 janvier 1889, in DUNCAN, J. Ann, *L'Époque symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam, op. cit.,* lettre XXVI.

trois ouvrages bénéficient des solidarités littéraires mais aussi de la réputation politique des symbolistes, qui revendiquent, à cette période, leur sympathie pour les anarchistes[89].

Notons toutefois que Paul Adam, au début de sa carrière et jusque 1900 environ, se positionne lui aussi en faveur des anarchistes, notamment dans un « Éloge de Ravachol » qui date de 1892. De surcroît, il se rallie aux intellectuels de la *Revue Blanche* pour défendre Dreyfus. Cette proximité politique entre Stock et le romancier est particulièrement prégnante dans leur correspondance. *L'Essence de Soleil,* notamment, fait l'objet d'un échange de lettres fourni qui ont pour but principal d'excuser les retards accumulés dans l'écriture du manuscrit, mais aussi de faire valoir le rôle de l'auteur dans la campagne boulangiste comme un supplément d'intérêt pour le roman. La franchise avec laquelle il qualifie l'ouvrage en cours montre assez les évidences communes qui animent les deux hommes en matière politique :

> Le livre devient un amusant diorama de la haute gruerie parisienne, et de la haute politicaillerie française ; et de la banque cosmopolite.
> Si les imbéciles ne s'y plaisent pas, ce n'est pas faute d'y avoir raconté des choses actuelles[90].

Au-delà de ses convictions politiques quant aux grandes questions sociales du temps, l'éditeur fait preuve d'un engagement politique et éthique dans son travail, vis-à-vis des auteurs qu'il publie. Loin des pratiques des grandes entreprises éditoriales, Stock s'engage réellement auprès des écrivains et entend contribuer au succès de l'école symboliste, avec laquelle il trouve de fortes accointances tant littéraires que politiques. Bien que le critère économique ne guide pas entièrement le choix de ses publications, le jeune homme doit prendre en considération les intérêts financiers de la maison. La mort prématurée de son fondateur, Nicolas Tresse, laisse en effet sa veuve à la tête de la librairie. Celle-ci fait appel à son neveu, Pierre-Victor Stock, afin de remplir le rôle qui était dévolu à son fils également décédé. Le jeune homme doit redresser une maison d'édition qui connaît une période économique difficile et qui peine à s'adapter aux nouveaux marchés. L'arrivée de Pierre-Victor Stock permet de renouveler le fond de la librairie et de concilier les exigences économiques de la maison avec des lignes politiques

89 Nous revenons plus longuement sur les liens qui unissent anarchistes et symbolistes dans le chapitre II, section 2.A, « Dynamiques de lutte : le contexte politique et social ».

90 Lettre de ADAM, Paul à STOCK, Pierre-Victor envoyée de Nancy le 27 juillet 1889, in DUNCAN, J. Ann, *L'Époque symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam, op. cit.,* lettre XXVIII.

clairement assumées et des choix littéraires ambitieux et exigeants. Le jeune homme crée notamment les collections « Recherches sociales » et « Anarchistes », et inscrit à son catalogue les romanciers qui formeront peu de temps après le jury du prix Goncourt[91]. Par ailleurs, Stock se distingue par le travail qu'il fournit auprès des écrivains : les prosateurs symbolistes cherchent en lui – et souvent y trouvent – un interlocuteur de choix capable de comprendre et de faire valoir leurs œuvres, un lecteur idéal en quelque sorte, que *Le Petit bottin* décrit en ces termes :

> Il réunit une phalange de plumitifs qu'il espère voir subsister parmi l'écroulement des littératures régnantes[92].

Précisons enfin que la relation entre Paul Adam et Pierre Victor Stock éclaire les conditions de publication de l'auteur. D'une part, le jeune romancier bénéficie d'une situation éditoriale privilégiée propre aux écrivains de l'avant-garde, à savoir qu'il lui est permis de publier ses romans chez un éditeur qui se soucie de son travail, qui le met en valeur en l'insérant dans une ligne éditoriale cohérente, et lui permet d'intensifier ses liens avec les auteurs contemporains édités par la même maison. De l'autre, sa fidélité à Stock montre la volonté de Paul Adam de faire de ses œuvres une somme cohérente, et non une juxtaposition de romans dont les différentes publications n'apparaîtraient que comme une suite désordonnée de coups médiatiques ou d'opérations rentables. Stratégie réfléchie ou aléas hasardeux, cette cohérence éditoriale est renforcée par le fait que son œuvre s'organise autour de trois grandes séries de romans, correspondant à trois grands moments éditoriaux pour l'auteur. Stock était ainsi associé au cycle des *Volontés merveilleuses*, et c'est ensuite au tour de Kolb de prendre la relève à partir de 1891, avec une série intitulée *L'Époque*.

Entre 1891 et 1893, Paul Adam publie en effet chez Ernest Kolb les trois romans qui composent le cycle *L'Époque* : *Le Vice filial*, *Robes rouges* et *Les Cœurs utiles*, ainsi qu'un drame intitulé *L'Automne,* presque immédiatement censuré, et une série d'articles parus initialement en revue, rassemblés en volume sous le titre *Critique des mœurs*. Toutefois, la collaboration entre Ernest Kolb et Paul Adam s'achève lorsque le romancier se tourne en 1893 vers Paul Ollendorff, avec qui il entame une collaboration qui durera plus de dix ans.

91 MOLLIER, Jean-Yves, *L'Argent et les lettres, op. cit.,* sur la famille Stock, voir les pages 330 à 339.

92 *Le Petit bottin des Lettres et des Arts*, *op. cit.*, p. 127.

Maison d'édition très active à la fin du XIXe siècle, Paul Ollendorff publie des auteurs proches des milieux symbolistes et décadents qui jouissent d'une notoriété importante, parmi lesquels Octave Mirbeau, Jean Lorrain, ou Georges Ohnet. C'est la maison d'édition qui publie le nombre le plus important d'ouvrages de Paul Adam puisqu'elle édite dix romans de l'auteur, auxquels s'ajoute le cycle intitulé *Le Temps et la vie,* consacré aux guerres napoléoniennes. Cette tétralogie permit à l'auteur d'accroître considérablement sa renommée. Si Paul Ollendorff est un éditeur plus important, touchant un lectorat plus étendu que Stock, la maison présente une cohérence éditoriale indéniable et permet à l'auteur de « profiter de la visibilité que donne le regroupement sur la scène littéraire[93] ». Brève parenthèse dans cette longue collaboration, Paul Adam se tourne vers *La Revue Blanche* en 1898 pour publier *Lettres de Malaisie,* un roman épistolaire qui emprunte ses codes au genre de l'utopie et ses idées au mouvement saint-simonien. Peut-être est-ce cette forme, inédite dans sa production, qui le détermine à publier ses lettres malaises à *La Revue Blanche.* Quoi qu'il en soit, cette parenthèse lui offre la possibilité de connaître les modalités éditoriales propres aux revues littéraires d'avant-garde, qui mettent en place leurs propres outils d'édition. Enfin, soulignons que si Paul Adam se tourne momentanément vers *La Revue blanche*, ce n'est certes pas par désaccord ou par froideur envers Paul Ollendorff, puisqu'il en profite pour lui dédicacer ses *Lettres de Malaisie*.

À partir de 1907, la situation éditoriale du romancier évolue pour prendre un tour plus aléatoire ou désordonné. Plusieurs raisons concordent pour expliquer ce revirement. D'une part, le début du XXe siècle marque la fin du mouvement symboliste et décadent, et avec lui le déclin des éditeurs qui s'étaient spécialisés dans cette littérature. Le champ littéraire qui, au cours du XIXe siècle, s'était agencé autour de grandes écoles – romantisme, naturalisme, symbolisme, Parnasse, etc. – n'est plus si structuré. La production de Paul Adam s'éloigne de l'écriture symboliste et opère un tournant significatif avec le cycle épique *Le Temps et la vie.* Suivent une dizaine d'ouvrages hétéroclites publiés par au moins six maisons d'édition différentes – l'approximation de ce chiffre tient au fait que trois de ces ouvrages sont d'éditeurs inconnus. À cette période, l'auteur se tourne vers de grandes maisons à la production industrielle et au public nombreux : Fasquelle, Fayard, Flammarion. Le fait que ces grands éditeurs acceptent ses

93 PARINET, Élisabeth, « Auteurs et éditeurs de littérature au XIXe siècle », in *Revue d'histoire littéraire de la France,* 2007/4 (Vol. 107), p. 800.

manuscrits témoigne de sa notoriété désormais bien installée du romancier. Cela montre aussi qu'à la fin de sa carrière, Paul Adam abandonne ses velléités stylistiques pour adopter une écriture plus consensuelle qui correspond au large lectorat visé par ces éditeurs. Symptôme d'une perte de cohérence dans sa production, *Le Lion d'Arras*, roman tardif publié par Flammarion, est ajouté tardivement au cycle *Le Temps et la vie,* comme si le romancier souhaitait se raccrocher aux anciennes dynamiques cycliques qu'il avait mises en place au début de sa carrière.

Dans *Les Français peints par eux-mêmes*, Élias Régnault décrit la relation entre auteur et éditeur au XIXe siècle en ces termes :

> … jamais l'homme de lettre et l'éditeur ne se placent sur le même terrain. Au moment même où ils s'abordent, ils sont dans des sphères différentes. L'un se présente avec tout l'enthousiasme du poète sur le trépied, l'autre, avec toute la froideur d'un négociant à son bureau. […] Ainsi, dans les rapports de ces deux puissances, la diplomatie manque de langage, parce qu'il n'y a pas d'expressions communes à ces deux pensées qui se fuient mutuellement[94].

Ce témoignage exprime un sentiment partagé par bien des auteurs. Les différences de prérogatives entre la création littéraire et le travail éditorial ont rendu plus d'une fois conflictuelle la collaboration entre ces deux agents censés concourir à la production d'un ouvrage unique. Toutefois, Paul Adam semble avoir échappé, au moins pour un temps, à cette mésentente. Dans un article qu'il fait paraître dans *La Vie moderne*, c'est même une toute autre image qu'il donne de son éditeur de l'époque, celle d'un partenaire qu'il sait acquis à sa cause, d'un lecteur idéal apte à juger les œuvres littéraires et qui, doté d'un savoir-faire propre au métier éditorial, offre un soutien concret à l'avant-garde littéraire :

> À ces discussions, à ces appréciations, M. Stock préside en son cabinet devenu cénacle. Ce pâle et grand jeune homme à la mine réfléchie, groupe les écrivains, les conseille et réclame ses épreuves en retard. […] Là s'étalent les caricatures des personnalités symbolistes, les livres de vers ; et le bibliopole [Léon Vanier], le sourire narquois, va de l'un à l'autre, renseigne sur les articles parus et qui attaquent. Triomphalement il les colle aux panneaux, comme monuments de la future histoire littéraire. Ces deux éditeurs ont une foi infrangible au succès de cette littérature symbolique que par d'opiniâtres travaux et des existences ascétiques, ces jeunes hommes mèneront sans doute aux gloires définitives[95].

94 RÉGNAULT, Élias, *Les Français peints par eux-mêmes*, cité dans *ibid.*, p. 801.

95 ADAM, Paul, *Symbolistes et décadents,* Exeter, University of Exeter, 1989. Articles recueillis, annotés et présentés par PAKENHAM, Mickael, p. 26. Extrait d'un article intitulé « Les personnalités symbolistes VI », *La Vie moderne*, 22 janvier 1887.

De manière plus allusive, le jeu des dédicaces – sur lequel nous nous sommes déjà penchée – permet également de mettre en lumière les connivences entre Paul Adam et ses premiers éditeurs, ainsi que leur sentiment de participer à une œuvre commune, celle du mouvement symboliste. L'auteur a ainsi entretenu des relations privilégiées avec des éditeurs de confiance animés par une passion littéraire véritable, avec des éditeurs plus confidentiels issus de revues spécialisées, ainsi qu'avec de grandes entreprises éditoriales. Ce parcours dessine en filigrane la nouvelle typologie de la littérature qui émerge à l'époque et que décrit Philippe Olivera :

> La Belle Époque est ainsi le moment où s'impose la notion de « littérature générale », familière aux professionnels du livre jusqu'à nos jours mais qui reste largement obscure pour les profanes dès lors qu'elle regroupe des objets (romans, essais, « haute vulgarisation » savante, etc.) qu'il est d'usage de considérer comme relevant de domaines rigoureusement distincts. À l'échelle du livre, cette « littérature générale » correspond aux produits de la culture qu'on pourrait dire « lettrée » pour la distinguer des productions dites « populaires » et de celles réservées aux spécialistes ou aux amateurs très éclairés des cénacles littéraires.

Paul Adam ne s'est jamais inscrit dans le catalogue d'un éditeur populaire. Toutefois, la distinction qui apparaît à la fin du siècle entre « littérature générale » et production spécialisée permet de retracer à grands traits le parcours littéraire et éditorial de l'écrivain. D'abord versés dans une littérature particulièrement élitiste, réservés en premier lieu à un public de pairs et publiés par des éditeurs engagés envers la cause symboliste, ses romans s'inscrivent peu à peu dans ce que Philippe Olivera nomme la « littérature générale », publiée en premier lieu par les grandes entreprises éditoriales qui montent en puissance au tournant du siècle.

Ce parcours éditorial est caractéristique de celui des auteurs de la fin du XIXe siècle, dans un contexte qui voit l'activité éditoriale se restructurer en profondeur. Il fait de Paul Adam un exemple à partir duquel explorer les différentes possibilités de publication, ainsi que les relations qui unissent auteurs et éditeurs à l'époque.

B. LES CRITIQUES

Aux côtés de l'éditeur, le critique est un autre agent incontournable avec lequel l'auteur entretient un dialogue privilégié. Parce que son activité est largement tributaire

des vastes changements qui s'opèrent à la fin du XIXe siècle, tant dans le champ littéraire que dans le champ journalistique, un bref rappel du contexte historique s'impose afin de saisir tous les enjeux de l'activité du critique littéraire à l'époque.

Le XIXe siècle est marqué par un incroyable essor de la presse quotidienne, qui tend à redéfinir la place de la littérature dans cette forme éditoriale périodique. La censure qui s'opérait sur la presse durant le second Empire donnait à la littérature une place de choix dans les journaux, dans la mesure où celle-ci permettait d'émettre des idées qui ne s'exposaient pas directement aux attaques censoriales. Avec l'avènement de la Troisième République et ses lois sur la liberté de la presse, c'est toute l'activité journalistique qui se reconfigure, et qui éloigne peu à peu la littérature de ses colonnes. L'information pure y occupe une place importante et la presse quotidienne privilégie désormais des formes d'écriture plus attrayantes et donc plus intéressantes d'un point de vue commercial. En ce qui concerne la critique littéraire, elle est bien souvent reléguée aux dernières pages du journal, à moins qu'elle ne soit réduite à un bref entrefilet à vocation publicitaire. C'est cette situation nouvelle qui pousse Marie-Françoise Melmoux-Montaubin à donner à son article sur la critique dans la presse quotidienne de 1836 à 1891 le titre peu optimiste d'« Autopsie d'un décès[96] ». Quels sont les éléments qui ont présidé à la mort de la critique ? L'auteure évoque en premier lieu le fait que la critique littéraire est dispersée en plusieurs rubriques, sans réelle cohérence de contenu et bien souvent sans auteur attitré. Son rôle essentiellement publicitaire fait qu'elle se concentre sur les sorties récentes, ce qui empêche toute analyse globale de l'œuvre d'un auteur, ou toute réflexion poussée sur un mouvement ou une tendance. Bien qu'il soit décrié par les auteurs et par les critiques professionnels qui revendiquent d'autres prérogatives à leur métier, ce rôle publicitaire n'est pas sans influence puisqu'il agit sur le public et donc sur l'auteur, en lançant une réputation ou en accélérant la réédition d'un roman. Mais pour cela, encore faut-il que les critiques se soient mis d'accord sur leur jugement, ce dont Jules Barbey d'Aurévilly doute fortement :

> Eh bien, dans cette spécialité des journaux qu'on appelle le compte-rendu littéraire, le mal est plus grand qu'au feuilleton même ! [...] l'examen littéraire se partageant entre plusieurs plumes, dans ce cantonnement mobile de la Variété qui devrait être une forteresse et qui n'est qu'une place publique,

96 MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, « Autopsie d'un décès. La critique dans la presse quotidienne de 1836 à 1891. », in *Romantisme*, 2003, n°121, « La littérature fin-de-siècle au crible de la presse quotidienne ».

> nous avons, sur le talent des mêmes hommes et la tendance et la portée des mêmes ouvrages, les appréciations les plus contradictoires. Où l'un a blâmé, l'autre a admiré. C'est le sic et non perpétuel [...][97]

La multiplication des rubriques littéraires, sans grande cohérence entre elles et sans analyse de fond, induit l'arrivée d'une vague de jeunes critiques – ou se revendiquant comme tels – dans le champ journalistique.

En retour, tout un pan du métier se révolte contre ce qu'il voit comme une invasion et contre la condition qui est faite à leur activité au sein de la presse quotidienne. La critique littéraire tend donc à se scinder en deux. D'un côté, une critique brouillonne, qui publie dans les quotidiens, s'attache avant tout à l'émotion et au *pathos* et tente de satisfaire l'idéal démocratique qui est au fondement même de la création du journal en s'adressant au plus grand nombre. De l'autre côté, une critique revendique une réelle analyse littéraire et une capacité de création qui lui est propre, et s'adresse à un public cultivé. Cette dernière est naturellement amenée à déserter la presse quotidienne pour préférer les revues spécialisées, souvent attachées à la littérature d'avant-garde. Elle tend aussi à regrouper ses articles en recueil afin de les insérer dans le champ littéraire et de se positionner en faveur de la forme-livre dans le duel qui l'oppose à la forme-journal.

C'est à cette seconde sorte de critique que nous nous attacherons particulièrement, d'une part parce que c'est elle qui s'est intéressée le plus à l'œuvre de Paul Adam, et d'autre part car le procédé de la publication en recueil a contribué à en faire persister les traces jusqu'à aujourd'hui, bien davantage, en tout cas, que les diverses rubriques éclatées dans une presse quotidienne particulièrement prolixe à cette période.

Un bref tour d'horizon permet de mettre en lumière l'attention que les critiques les plus éminents ont portée à notre auteur et à son œuvre. Félix Fénéon, Jules Lemaître, Jean Ernest-Charles, mais aussi Ferdinand Brunetière, Albert Thibaudet ou Émile Faguet, tous se sont intéressés au jeune romancier et ont tenté l'analyse de son œuvre dans une perspective critique. Si toutes ces parutions ne peuvent constituer un ensemble cohérent, il n'en reste pas moins que certaines permanences se font voir et dessinent, à travers l'analyse de la prose de Paul Adam, l'état de la critique littéraire au XIXe siècle. En premier lieu, ces critiques s'expriment de manière privilégiée dans des revues

97 BARBEY D'AUREVILLY, Jules, « Notre critique et la leur », cité dans *ibid.*, p. 14.

spécialisées sur la littérature, plutôt que dans les journaux quotidiens, plus généralistes. Citons *La Revue Encyclopédique*, *La Revue Blanche*, *La Plume*, *La Vie moderne, Les Annales politiques et littéraires, La Revue indépendante* ou encore *L'En dehors*, qui accueillent les analyses des célèbres critiques évoqués plus haut. L'*Écho de Paris*, quotidien fondé en 1884, accepte également de publier quelques articles sur le romancier. Signés par Paul et Victor Margueritte, Jules Lemaître et Jean Ernest-Charles, il s'agit de véritables articles d'analyse.

Au-delà des revues, la critique se retrouve dans des ouvrages qui lui sont dédiés. Les articles, parus périodiquement, sont regroupés dans un même volume afin de faire valoir la continuité du travail critique ainsi que la cohérence des propos tenus à échéance régulière par leur auteur. Ils sont le plus souvent écrits par des romanciers ou des poètes qui se font à leur tour critique et cumulent les deux activités, à l'exemple de Remy de Gourmont avec *Le Livre des masques*, de Gustave Kahn avec *Les Hommes d'aujourd'hui,* ou encore de Camille Mauclair avec *L'Art en silence*, sur lequel nous reviendrons par la suite. Tous consacrent une chronique particulière à Paul Adam, et occupent ainsi cette place paradoxale de l'écrivain qui endosse le costume de critique pour juger l'œuvre de ses pairs. Ce statut particulier du critique est décrit par Melmoux-Montaubin en ces termes :

> Aussi le rapport du critique aux lettres est-il toujours ambigu : on a peine à savoir s'il est un « rival », exerçant une activité parallèle à celle de l'écrivain ou un homme de lettres qui abandonnerait son œuvre première provisoirement ou de manière plus radicale[98].

Tandis que le critique professionnel est « par nature suspect à l'écrivain[99] », et « souvent mis en cause comme envieux ou impuissant », la critique exercée par les pairs donne à l'homme de lettres l'occasion de voir son œuvre jugée par un autre auteur dont il reconnaît *a priori* les capacités de création et d'analyse. En outre, la participation de ces auteurs à un même mouvement d'avant-garde ne les place pas tant dans la position de deux rivaux, que dans celle de complices qui élaboreraient une vision commune de la littérature.

Reste à savoir si ces positions différentes occupées par le critique professionnel et par l'écrivain induisent de réelles divergences d'analyse. D'une part, en ce qui concerne l'appréciation des pairs, les permanences de jugement sont évidentes et apparaissent

98 *Ibid.*, p. 17.

99 *Ibid.,* pour cette citation et la suivante.

dans la similitude des thèmes comme du vocabulaire employé. La comparaison de Paul Adam avec Honoré de Balzac, par exemple, est fréquente, en vertu de l'extraordinaire fécondité des deux auteurs et de la peinture qu'ils font de la société.

Le style « qui ne manque pas à M. Adam, qui y a montré une aptitude merveilleuse[100] » est également fréquemment félicité, qualifié ailleurs de « langue vigoureuse, serrée, pleine d'images, neuve jusqu'à inaugurer des formes syntaxiques[101] » par Remy de Gourmont. Un autre thème souvent repris est sa capacité à évoquer des images, qui lui viendrait autant de son observation minutieuse de la réalité que de son imagination vive et débordante :

> Par l'imagination qui lui permet d'évoquer et de faire vivre les êtres les plus divers, les plus caractéristiques, les plus personnels[102].
>
> Peintre visionnaire d'une des fresques les plus émouvantes du siècle, analyste d'âmes à la fois minutieusement exactes et synthétiquement complexes, historien non seulement des événements, mais des idées évocateur d'images burlesques ou tragiques[103].
>
> mène à travers un monde de personnages jaillis de son imagination fiévreuse une conception vivifiante de l'existence[104].

Tous ces thèmes se retrouvent chez les critiques professionnels qui profèrent des jugements sensiblement analogues. Francis Vielé-Griffin souligne « de curieuses innovations de style[105] », Émile Faguet parle plutôt de « certaines excentricités grammaticales[106] », et tous deux soulignent l'invention et l'imagination bouillonnantes. Ce sont là toutefois des critiques professionnels ouverts aux mouvements littéraires d'avant-garde. En cela, leur jugement, loin d'être dithyrambique, témoigne d'un attachement certain à l'œuvre de Paul Adam et à son style. Le cas est bien différent si nous nous penchons sur les critiques qui se sont fait un point d'honneur de cultiver une réputation

100 RÉGNIER, Henri de cité dans BATILLIAT, Marcel, *Paul Adam*, *op. cit.*, p. 30.

101 GOURMONT, Remy de, *Le Livre des masques. Portraits symbolistes,* Paris, Société du Mercure de France, 1896, p. 135.

102 *Ibid.*, p. 136.

103 MARGUERITTE, Paul et Victor, cités dans Batilliat, Marcel, *Paul Adam, op. cit.*, p. 26.

104 MAUCLAIR, Camille, *L'Art en silence, op. cit.*, p. 135.

105 VIELÉ-GRIFFIN, Francis, « Paul Adam », in *La Plume,* n° 119, 1894, reproduit sur livrenblog [en ligne], <http://livrenblog.blogspot.com/2008/12/paul-adam-par-francis-viel-griffin.html>.

106 FAGUEt, Émile, « Paul Adam, *L'Année de Clarisse* », in *Propos littéraires* (première série) Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1902.

de conservateur et de moraliste des lettres, à l'instar de Francisque Sarcey. Ce dernier est honni par l'ensemble du mouvement symboliste, qui n'a de cesse de se moquer de lui, ainsi qu'en témoigne l'invention du néologisme « francisquesarceyse » qui figure dans *Le Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*. Le critique le leur rend bien puisque, en bon gardien des mœurs françaises, il publie deux articles condamnant le caractère pornographique de *Chair molle*, ce qui vaut au jeune Paul Adam de passer en cours d'assises :

> *Chair molle* [...] ne laisse pas d'être signalée aux tribunaux comme immorale. Francisque Sarcey, au nom des mœurs outragées, requit en style de procureur dans *Le XIXe siècle*. Craignant de manquer son effet, il redoubla même son attaque dans une autre feuille quelconque. Des poursuites furent entamées[107].

Son influence dans les milieux bourgeois propulse Francisque Sarcey au rang de véritable figure, symbole de conservatisme et de médiocrité.

Pour clore cette parenthèse et revenir à notre propos initial, nous pouvons affirmer que s'il fallait chercher une véritable distinction entre la critique des professionnels du genre et celle des pairs, cette dernière résiderait plutôt dans le style, celui de la critique cette fois. Alors qu'Émile Faguet adopte un ton résolument journalistique, parle à la première personne et interpelle le lecteur, la critique émise par les pairs adopte une écriture davantage littéraire, jusqu'à devenir elle-même un objet de style. Que l'on en juge par ce morceau d'éloquence fourni par Henri de Régnier :

> Sa phrase, tour à tour, s'arme et s'attife ; elle a la force, la véhémence et l'élégance, caracole, se cabre ou piaffe. [...] Oratoire aussi, elle a ses volutes compliquées et des nudités linéaires et elle procède ainsi, périodique et saccadée, plus indicative que descriptive, crispée et fluide. Parfois ces substantielles périodes se cassent par le milieu comme sous le poids des mots qui les surchargent, puis ressoudent d'adjectivations attractives leurs fragments tronçonnés. Elle enserre les objets dans un filigrane rythmique qui ressemble autour d'eux à la plomberie d'un vitrail, où elle les sculpte, à même l'imagination, en bloc. Spéculaire elle est déformante[108].

Le cas de Paul Adam met en évidence les liens qui se tissent entre différents acteurs de la critique littéraire, non tant sur la base d'un jugement commun que sur celle d'une revendication partagée de sérieux, de capacité d'analyse et de création.

---

107 « Quelques notes sur le symbolisme », cité dans DUNCAN, J. Ann, *L'Époque symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam, op. cit.*, p. 17.

108 RÉGNIER, Henri de, cité dans BATILLIAT, Marcel, *Paul Adam, op. cit.,* p. 30.

En ce sens, une certaine communauté de vision émerge entre le critique et l'écrivain d'avant-garde, qui amène les derniers à relativiser leur méfiance envers les premiers. En effet, pour Camille Mauclair,

> la critique a perdu son influence séculaire auprès des lecteurs et croit se heurter dorénavant à une méfiance non dissimulée de la part de « masses » pressées, versatiles, rétives à l'effort intellectuel, trop absorbées par des préoccupations triviales[109].

Cette perte d'influence est la résultante inévitable des progrès de l'alphabétisation et de l'essor des journaux qui, ensemble, ont produit l'avènement d'une culture de masse sur laquelle le critique n'a plus guère d'ascendant. Cette vision pessimiste et méprisante du grand public, le rejet d'une forme-journal qui instaurerait une « dictature de la mode », se retrouvent également sous la plume des auteurs symbolistes, conscients d'œuvrer à la conservation de la forme-livre et à la production d'une littérature exigeante destinée à un public d'initiés. Alain Vaillant résume à grands traits ces enjeux :

> Le critique se trouve ainsi au croisement des deux logiques communicationnelles qui régissent le monde littéraire, et dont on imagine aisément ce qu'elles peuvent avoir d'antagoniste : l'une fait du critique le maître d'école du public – avec tout ce que cela suppose de supériorité et de servitude mêlées –, l'autre le constitue en camarade et en confrère de l'écrivain[110].

La différence foncière entre les critiques professionnels et les écrivains/critiques résiderait dans ce placement entre le public et l'auteur, le premier étant attaché à son rôle de « maître d'école du public » – tout en revendiquant une légitimité créatrice à son travail – tandis que le second se placerait plus volontiers en camarade de l'auteur critiqué, et ce d'autant plus volontiers qu'il peut parfois en être réellement un. De plus, malgré les divergences de position entre critiques et écrivains et un climat jugé hostile par Camille Mauclair, les uns et les autres ont conscience de leur interdépendance et de la nécessité d'entretenir leurs liens. La correspondance de Paul Adam le montre sans ambiguïté, grâce aux nombreuses lettres adressées surtout à des confrères, mais aussi à des critiques professionnels comme Albert Thibaudet, Émile Faguet, ou encore Ferdinand Brunetière, doublement sollicité en tant que critique et directeur de *La Revue des Deux Mondes.* Édouard Rod figure quant à lui parmi les romanciers dont l'avis et la critique ont

109 CARBONNEL, Marie, « Camille Mauclair ou la vigilance critique », in *Romantisme*, 2003, n°121, « La littérature fin-de-siècle au crible de la presse quotidienne », p. 83.

110 VAILLANT, Alain, « Avant-propos », in *ibid.*, p. 4.

été le plus sollicités par Pau Adam, qui le remercie le 13 juin 1897 pour un long compte-rendu paru dans *Le Gaulois* au sujet de *La Bataille d'Uhde*[111]. L'auteur sollicite donc l'année suivante une nouvelle critique, pour un essai cette fois :

> Mon cher ami,
> Puis-je vous recommander particulièrement un mien livre qui vient de paraître, *Le Triomphe des Médiocres* ? Je serais heureux que vous le vouliez bien lire ; et, si cela n'est pas impossible, en écrire quelque jour, votre impression, au *Gaulois*[112].

Et de réitérer la demande en 1909 pour son nouveau roman :

> Très cher ami,
> Je crois bien que vous seriez un des rares écrivains actuels qui pourriez impartialement juger ce livre du *Trust* que je vais publier en fin de janvier, et auquel j'ai tant donné de mes efforts. Ayant été en Amérique, vous pourriez aussi confronter nos souvenirs. Votre nom, votre autorité, votre savoir, appelleraient l'attention sur cinq ans de travail acharné, d'espoirs sincères. Songez s'il vous est possible, à *La Revue Hebdomadaire*, par exemple, de prononcer ce jugement. Pour moi, ce serait presque tout ce que j'attends en récompense de mon labeur[113].

Si Paul Adam s'adresse en la personne d'Édouard Rod à un ami et un collaborateur régulier, l'écrivain est bien conscient des gains symboliques – et éventuellement financiers – que peut apporter le jugement positif d'un pair, *a fortiori* s'il est lui-même favorablement considéré par le champ littéraire. Plus qu'un témoignage de sympathie, Paul Adam réclame ici l'avis d'un expert qui connaît le cadre dans lequel se déroule le roman, et qui pourra « confronter [leurs] souvenirs », afin de juger « impartialement » son ouvrage. Conscient des enjeux d'autorité qui guident les différentes positions dans le champ – « votre nom, votre autorité » – il n'hésite pas à flatter son interlocuteur et à le guider dans sa critique, allant même jusqu'à affirmer que, finalement, cet avis unique d'un expert et d'un camarade pourra suffire comme seule récompense à une œuvre qui demanda cinq années de travail. Bien que l'amitié et l'admiration du romancier à l'égard de son confrère soient certainement sincères, n'oublions pas pour autant que l'avis émis se doit d'être public, adressé tant aux lecteurs qu'à l'ensemble du champ littéraire.

111 Lettre de ADAM, Paul à ROD, Édouard, 13 juin 1897, in *L'Époque symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam, op. cit.,* lettre LXXI.

112 Lettre de ADAM, Paul à ROD, Édouard, 29 mai 1898, in *ibid*., lettre LXXVIII.

113 Lettre de ADAM, Paul à ROD, Édouard, 6 décembre 1909, in *ibid*., lettre CXLIV.

L'auteur sollicite et remercie ses pairs pour leur intérêt à son égard, mais il a lui-même beaucoup joué le rôle de critique également, à travers son importante activité dans de nombreuses revues littéraires, comme en témoigne cet appel à un éditeur inconnu :

> Mon cher éditeur,
> Je vous envoie le service de la *Vie franco-Russe* qui est destinée à promulguer à l'étranger nos idées littéraires et artistiques.
> Ne pensez-vous pas qu'il serait utile pour vos auteurs de donner à l'étranger l'analyse de leurs œuvres ? Je suis chargé de faire en ce journal la critique littéraire et artistique. S'il vous plaisait de m'adresser des volumes pour lesquels vous désirez quelque réclame, je me ferais un plaisir d'en rendre compte en toute sincérité[114].

Nous retrouvons également Paul Adam en critique littéraire et théoricien du symbolisme dans *La Vie moderne,* sous le pseudonyme de B. Monconys. Il publie dans cette revue d'avant-garde des articles théoriques qui exposent la doctrine symboliste, ainsi que plusieurs critiques des auteurs de ce mouvement. L'écrivain pousse même l'audace en discutant ses propres œuvres puisque B. Monconys publie une critique de *Soi*, le second roman de Paul Adam. De surcroît, l'activité critique permet au romancier de toucher quelques appointements, nécessaires compte tenu de la précarité financière des débuts de carrière. C'est en partie pour cette raison qu'il livre aussi des articles critiques à la presse quotidienne, et notamment au *Figaro*, pour des œuvres qui, d'ailleurs, n'avaient pas toujours trait à la littérature. Une lettre adressée à Joseph Reinach, auteur de nombreux ouvrages sur la politique et l'histoire, montre notamment que Paul Adam lui consacre un article pour un ouvrage contre l'alcool. Si l'argument financier n'est pas à négliger, il est relativisé par l'intérêt réel que l'auteur porte aux questions de société, en particulier en matière de santé publique[115].

Nous terminerons ce tour d'horizon de la critique littéraire par un bref récit croisé de deux trajectoires parallèles, celles de Paul Adam et de Camille Mauclair. Le second, plus jeune de dix ans que le premier, voue à l'auteur une admiration sans bornes tout au long de sa vie et lui consacre des articles aussi conséquents qu'élogieux, dont nous retiendrons une longue analyse de son œuvre reprise dans *L'Art en Silence,* ainsi que la monographie que Camille Mauclair consacre à l'auteur au lendemain de sa mort. Au-delà

114 Lettre de ADAM, Paul à destinataire inconnu, sans date, i*bid,* lettre XXIII.

115 Le romancier, trop âgé pour être enrôlé au début de la Première Guerre mondiale, se rend à de nombreuses reprises sur le front afin d'émettre une expertise des conditions sanitaires et d'aider aux soins des blessés.

de cet important travail critique, c'est toute une conception commune de la littérature qui naît entre les deux hommes et qui ne cesse d'entrecroiser création et critique littéraire. Alors que Paul Adam réprouve l'augmentation continue du nombre d'écrivains, qui contribuent à dévaluer la profession, Camille Mauclair déplore la multiplication des critiques qui ternissent le métier. Tous deux acculés par les logiques capitalistes à l'œuvre dans la grande presse, les critiques et écrivains soucieux de leur travail sont contraints d'exercer leur plume dans des revues à bas tirage qui s'adressent à un public susceptible d'être intéressé par des développements analytiques conséquents et une littérature novatrice. Rejetant la critique d'impression, qui se borne à l'éloge ou au blâme sans relier les œuvres à la tradition et à l'histoire littéraire, Camille Mauclair conçoit une nouvelle critique basée sur l'idée symboliste de « fusion des arts », promulguée par Mallarmé :

> Exacte réplique de la démarche poétique symboliste, celle-ci doit réaliser un tableau synoptique de la création artistique par la mise en exergue, dans chaque commentaire d'une œuvre, des liens profonds qui unissent littérature, musique, peinture et sculpture[116].

Très lié aux idées de l'avant-garde qu'il fréquente assidûment, il développe son activité de critique en offrant de longues analyses de l'œuvre des auteurs symbolistes, dont Stéphane Mallarmé, Jules Laforgue, Charles Baudelaire et Paul Adam, à qui il dédie – « en signe d'amitié et d'admiration » – *L'Art en Silence.* Dans ce recueil, il affirme sa volonté de doter la critique de formes nouvelles et longues, dans lesquelles puissent se réaliser ses ambitions éthiques et esthétiques. Il accorde une importance toute particulière au style, dans un souci de briser l'opposition généralement admise entre création et critique littéraire, et révèle ses talents de romancier dans *Le Soleil des morts*. Camille Mauclair rend ainsi hommage aux dons de romancier de son ami, mais témoigne également de son admiration pour l'activité critique de Paul Adam, qui figure selon lui parmi les rares personnalités « emblématiques, qui occupent le sommet de la hiérarchie symbolique et conservent la haute main sur la définition du bon goût comme sur l'éducation des esprits[117] ». Tous deux défendent de surcroît une conception très élitiste de la littérature et affirment conjointement la nécessité d'élever l'âme du lecteur. La vision du critique défendue par Camille Mauclair est finalement celle de l'homme qui « ne renonce pas à croire en une littérature d'excellence, aussi exigeante sur le plan moral

116 CARBONNEL, Marie, « Camille Mauclair ou la vigilance critique », *op. cit*., p. 87.

117 *Ibid.,* p. 89.

qu'irréprochable sur le plan esthétique[118] », cette même littérature que Paul Adam eut la prétention de mettre en œuvre tout au long de sa vie. L'accointance de longue date entre les œuvres et les conceptions littéraires des deux hommes trouvera une expression singulière à la mort de Paul Adam puisque ce sera Camille Mauclair qui, entre autres, se chargera de la publication posthume de son dernier roman, *Le Lion d'Arras*, et qui veillera à la publication en recueil de divers articles qui donneront les ouvrages *Notre Carthage* et *Reims Dévastée*.

À l'heure de l'essor de la presse quotidienne – qui commence dès les années 1830 –, les liens qui unissent Camille Mauclair et Paul Adam illustrent la volonté commune des critiques et des auteurs de continuer à produire une critique qui conserve profondeur de pensée et longueur d'analyse. Les connivences et les amitiés littéraires déjouent, autant que faire se peut, la méfiance inévitable qui naît entre le créateur et celui qui doit juger sa création. Dans le pôle avant-gardiste du champ littéraire – qui refuse en bloc la presse quotidienne et le rythme propre au journalisme qui s'impose de plus en plus à la critique et au roman-feuilleton – auteurs et critiques paraissent intimement liés dans la mesure où chacun se livre tour à tour à ces activités, ou revendique, pour le moins, un véritable effort créateur et stylistique au sein même de l'activité critique. Toutefois, qu'elle s'inscrive dans les nouvelles formes de la presse quotidienne, ou qu'elle prenne place dans des ouvrages et des revues spécialisés, la critique ne cesse de renforcer les jeux d'influence et d'autorité à l'œuvre dans le champ littéraire, et fait tourner à plein l'économie des biens symboliques telle qu'elle fut définie par Pierre Bourdieu.

C. LES PRIX LITTÉRAIRES

Cette crise de la critique, ainsi que la reconfiguration d'un monde éditorial qui se tourne de plus en plus vers l'économie de marché, produisent la nécessité de nouvelles formes de reconnaissance littéraire. Ce besoin sera comblé par la création et la multiplication rapide des prix littéraires, qui entraîneront des changements structurels importants au XXe siècle pour le métier d'écrivain, notamment en matière de distribution des biens symboliques et économiques. Sans retracer ici l'histoire des prix littéraires[119],

118 *Ibid.*, p. 91.

nous nous intéresserons à ce qu'ont pu représenter l'Académie française et la création du prix Goncourt pour Paul Adam – et pour ses pairs – au tournant du siècle.

Dès 1880, Émile Zola souligne avec insistance la surproduction de livres qui mine le monde des lettres. Inscrits dans une dynamique de rendement, les gros éditeurs publient de plus en plus, quitte à faire paraître des ouvrages médiocres et à laisser les auteurs dans un embarras financier et un anonymat relatif, dus à une concurrence trop rude. Pour Sylvie Ducas,

> on touche là l'une des raisons pour lesquelles les prix littéraires vont prendre leur essor : les éditeurs trouveront en eux un moyen privilégié de créer artificiellement cette « vogue », ce succès qui fait défaut à leurs auteurs, et d'attirer l'attention, par le biais de la récompense littéraire, sur tel ou tel livre de leur maison[120].

Le prix littéraire, parce qu'il provient du jugement d'experts et qu'il attire l'attention du grand public sur une œuvre, permet de cumuler à la fois biens symboliques et gains économiques, opérant ainsi une redistribution des cartes, non négligeable pour les auteurs ayant décidé de vivre de leur plume sans pour autant sacrifier à une littérature populaire ou bourgeoise. Si la déferlante des prix littéraires ne prend réellement son essor qu'après la Première Guerre mondiale, pour atteindre le chiffre vertigineux de deux mille prix différents existant aujourd'hui en France, le tournant du siècle laisse déjà entrevoir les raisons qui aboutissent à la création de cette exception française.La première d'entre elles réside dans le déficit de reconnaissance auquel se heurte le roman à la fin du XIXe siècle. Bien qu'il jouisse de ventes importantes et d'un succès certain auprès du public populaire, le roman ne parvient pas à atteindre une légitimité bien assise dans les instances de consécration officielles, et ce malgré la mise en valeur de quelques grands noms du genre romanesque, à l'instar d'Honoré de Balzac ou de Gustave Flaubert. C'est en partie pour répondre à ces difficultés qu'Edmond de Goncourt décide, dans son testament, de créer le prix littéraire qui portera son nom. La création de ce prix ne se fait pas *ex nihilo* mais s'inscrit dans la continuité logique de l'entreprise menée par les frères Goncourt pour promouvoir leur idée de la littérature.

119 Cette histoire a été retracée dans DUCAS, Sylvie, *La Littérature à quel(s) prix*, Paris, La Découverte, 2013, sur lequel nous nous appuyons pour cette section.

120 *Ibid*, p. 19.

L'académie Goncourt est en effet directement issue de leur cénacle qui, pendant dix ans, regroupe bon nombre des auteurs de l'avant-garde, devenant ainsi un des centres les plus importants de la vie littéraire parisienne. Edmond de Goncourt, dans son testament, prie son légataire, ami et confrère, Alphonse Daudet, de créer une académie de dix membres, tous masculins, dont il fournit la liste. Ces derniers auront pour but de juger les œuvres en prose de jeunes auteurs – avec une prédilection pour le roman – et de récompenser celui qui aura leur préférence par un prix s'élevant à cinq mille francs. Au-delà de cet encouragement symbolique et financier prodigué à de jeunes romanciers, cette académie des Dix est intéressante en soi pour ce qu'elle révèle du champ littéraire et des conceptions d'Edmond de Goncourt sur le métier d'écrivain. Ayant tous fréquenté le Grenier, ces confrères triés sur le volet se voient eux aussi décerner une rente viagère annuelle de six mille francs. L'objectif de ce financement est de permettre aux écrivains de se consacrer entièrement à leur art, sans avoir à sacrifier leur temps et leur talent à des productions journalistiques purement alimentaires. En outre, Edmond de Goncourt affirme son rejet de l'Académie française, dont il dénonce l'incapacité à s'adapter à la modernité littéraire. Ce faisant, la Société des Goncourt se pose en juge légitime de la production romanesque contemporaine :

> L'opinion publique l'a justifié. L'académie Goncourt est une Académie française. Elle tient sa place dans notre vie littéraire. [...] Le public pense juste. Il estime qu'une académie de romanciers est qualifiée pour apprécier et couronner un roman[121].

Paul Adam ne figure pas sur la liste initiale des hommes de lettres destinés à former la Société Goncourt, et son statut d'écrivain est bien trop assis lors de la création du prix pour qu'il puisse concourir au titre de jeune auteur. Néanmoins, sa correspondance révèle la proposition qui lui est faite d'intégrer cette académie des Dix, proposition qu'il décline malgré la fierté qu'elle lui inspire. Ce refus est d'autant plus étonnant que ses difficultés financières auraient pu prendre fin grâce à la rente viagère prévue pour les membres de l'académie. Quelles peuvent bien être les causes de cette décision ? La raison, donnée dans sa correspondance, est bien simple : c'est que, contrairement à ce qu'affirme Albert Thibaudet, l'académie Goncourt n'est pas réellement une Académie française. Cette dernière continue d'exercer un pouvoir d'attraction important sur les auteurs de la fin du

121 THIBAUDET, Albert, cité dans *ibid.* p. 42.

siècle, y compris sur les anciens auteurs de l'avant-garde, pourtant bien conscients du conservatisme de l'institution. En effet, dans son testament, Edmond de Goncourt prévoit que « toute élection à l'Académie française d'un des membres entraînera de droit la démission de ce membre et la renonciation à la rente ». Nourrissant l'espoir d'être élu un jour à l'Académie française[122], Paul Adam renonce donc par avance à la proposition qui lui est faite de rejoindre le cercle des Dix :

> Mon bien cher ami,
> Comme je vous le disais hier, lors de votre généreuse visite, il m'est impossible de donner suite au projet dont vous m'avez entretenu. Croyez que je suis infiniment ému par la pensée de vos amis et par la vôtre. Rien ne pouvait davantage m'être glorieux. Mais je ne puis manquer à des engagements presque solennels, ainsi que je vous l'expliquerai[123]. [...]

Nous ne savons pas précisément à quel engagement Paul Adam fait référence ici, mais si rien ne lui semble plus « glorieux », le romancier choisit toutefois de ne pas donner suite au projet de la Société des Goncourt. L'auteur montrera néanmoins sa vive reconnaissance envers ce cercle de pairs en léguant sa bibliothèque et son cabinet de travail à la Société Goncourt. Ainsi, bien que l'académie Goncourt jouisse d'une autorité certaine dans le monde littéraire, l'Académie française revêt pourtant un prestige autrement important aux yeux des hommes de lettres, ce qui explique que le romancier oriente son choix vers la seconde plutôt que vers la première. À cet égard, rappelons que Paul Adam a cherché très tôt la reconnaissance de cette institution d'État puisque, en 1898 déjà, le jeune écrivain adressait une lettre à Ferdinand Brunetière pour que celui-ci plaide en sa faveur pour l'obtention du prix Vitet qui récompense les essais littéraires. Le prix lui échappe, mais, quelques années plus tard, sa production romanesque est couronnée par le prix Née, décerné lui aussi par l'Académie française. Le rapport de la séance publique annuelle de 1905 stipule que :

> « Le prix Née est réservé à l'auteur de l'œuvre la plus originale comme forme et comme pensée. » En lisant cette formule, nous avons tout de suite songé à M. Paul Adam. Parmi les jeunes écrivains de nos jours, il n'en est pas qui, par la variété, la richesse, la fécondité de l'invention, puisse être mis au-dessus de lui[124].

122 Paul Adam se présente à l'Académie française en 1912 puis en 1918, mais il retire sa candidature pour ne pas concurrencer ses amis, le général Lyautey et le Maréchal Foch, qui se présentent également et qui sont élus. Le romancier pose à nouveau sa candidature en 1920, mais il meurt avant les élections.

123 Lettre de ADAM, Paul à AJALBERT, Jean, 31 mars 1919, in DUNCAN, J. Ann, *L'Époque symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam, op. cit.*, lettre CCV.

Après un bref rappel de ses œuvres et de la réputation dont il jouit auprès de ses pairs et du public, le discours se termine en invitant Paul Adam à « modérer son intempérance de production, et [à] se donner le temps de produire une œuvre accomplie » car « il n'y a pas d'autre moyen de se faire un nom qui dure[125] ». Près de quinze ans après l'obtention de ce prix, l'auteur est certain d'avoir suivi ce conseil et d'avoir produit son grand-œuvre, suffisamment en tout cas pour pouvoir prétendre entrer à l'Académie française. Tandis qu'Edmond de Goncourt affirme dans son testament que « pour avoir l'honneur de faire partie de la Société, il sera nécessaire d'être homme de lettres, rien qu'homme de lettres » et de préciser qu' « on n'y recevra ni grands seigneurs, ni hommes politiques », l'Académie française, au contraire, apporte un prestige différent dû précisément à l'hétérogénéité de ses membres :

> À l'aube du XXe siècle, la voie royale de la reconnaissance publique et de la consécration littéraire reste pour l'homme de lettres l'Académie française. L'entrée dans ce qui s'apparente à une sorte de Parnasse national semble encore la manière la plus sûre d'opposer aux aléas fuyants et éphémères de la réputation littéraire et du succès un statut légitime et durable aux côtés de ministres, de seigneurs et de hauts dignitaires de l'État.

La forte implication de Paul Adam dans les affaires politiques et sociales de son temps donnent une motivation supplémentaire à la préférence qu'il affiche en faveur de l'Académie française. En effet, il participe à la campagne boulangiste aux côtés de Maurice Barrès, il se rend sur le front pendant la Première Guerre mondiale en tant que reporter de guerre et entre à Mayence et à Strasbourg à la tête de l'armée française lors de la libération. Pour toutes ces raisons, l'écrivain juge que sa place se trouve désormais au sein d'une assemblée composée non seulement d'hommes de lettres, mais aussi d'hommes politiques. De plus, au XIXe siècle, l'Académie française est encore très réticente à faire entrer en son sein des romanciers. Si le genre romanesque gagne tout au long du siècle ses lettres de noblesse, l'institution parvient mal à prendre en compte cette nouvelle donne et à considérer sérieusement la modernité littéraire qu'incarne le roman. Certes, en 1894, Paul Bourget entre à l'Académie française en tant que romancier, mais tout le monde garde alors à l'esprit son œuvre moraliste et ses *Essais de psychologie contemporaine*,

124 Rapport de la séance publique annuelle de l'Académie française, tenue le 23 novembre 1905 et présidée par DESCHANEL, Paul, p. 9, [en ligne], <http://www.academie-francaise.fr/rapport-sur-les-concours-de-lannee-1905>.

125 *Ibid.*, p. 10.

sans lesquels il ne fût probablement pas retenu. Les choses bougent doucement au début du XXe siècle. L'Académie française, obligée de reconnaître le succès du prix Goncourt, crée elle aussi son Grand Prix du roman en 1914. En outre, entre 1900 et 1919, l'institution élit pas moins de neuf romanciers, dont une bonne part figurent parmi les amis et confrères de Paul Adam. Cependant, sa vision de la littérature reste très traditionnelle et conservatrice, tant dans la forme que dans le contenu. Ne citons que cette notice dédiée à Henry Bordeaux, qui obtint son fauteuil en 1919 :

> Les romans d'Henry Bordeaux, qui pour la plupart ont pour cadre sa Savoie natale, sont en effet un hymne sans cesse renouvelé à la famille et aux valeurs traditionnelles, religieuses et morales, dont elle est la garante[126].

Dans ce contexte, entrer à l'Académie française s'apparente à la consécration ultime : celui de faire reconnaître son œuvre, de faire gagner une reconnaissance institutionnelle au genre romanesque et de faire entrer la modernité littéraire dans l'institution du quai Conti. Bien que Paul Adam se soit essayé à différents genres littéraires, il n'en reste pas moins le romancier par excellence, celui qui, inscrit dans le mouvement symboliste, a offert une production romanesque extrêmement abondante et diverse et y a excellé dans plusieurs styles. Celui aussi qui se distingua par ses capacités d'invention hors-normes et ses audaces lexicales. Dans le contexte du tournant du siècle, entrer à l'Académie française signifierait asseoir la légitimité du roman dans cette institution, et ce grâce à son œuvre. L'entreprise est bien plus ardue, mais aussi bien plus forte symboliquement, au regard de la reconnaissance des pairs qui, malgré la sévérité et le bien-fondé de leur jugement, constituent avant tout un cercle sociabilitaire étroit dans lequel Paul Adam a toujours évolué, et qu'il sait acquis à sa cause. Enfin, quelle autre institution peut faire entrer les auteurs dans la postérité et leur assurer un « nom qui dure », mieux que ne le fait l'Académie française, dont les membres sont modestement nommés « les Immortels » ? De cela aussi, l'auteur a bien conscience lorsqu'il refuse la proposition de l'académie Goncourt pour se laisser la possibilité d'accéder à sa rivale. Ainsi, la naissance de l'académie Goncourt est particulièrement représentative d'une crise de la légitimation qui touche la littérature à la fin du siècle, dans un contexte qui voit le champ éditorial se reconfigurer en profondeur. Toutefois, cet engouement pour les prix littéraires retombe vite. La revue *Les Marges* publie, dès 1914, une enquête sur le sujet qui se conclut par la

126 Site de l'Académie française, <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/henry-bordeaux?fauteuil=20&election=22-05-1919>.

mise en lumière du « mal que font à la littérature les prix littéraires[127] ». L'article insiste notamment sur le fait que « les partisans des prix, eux-mêmes, ne les acceptent que comme une calamité nécessaire[128] ». Camille Mauclair y dénonce l'arrivisme des jeunes auteurs, qui écrivent des romans uniquement pour être couronnés et se faire un nom. Cette stratégie serait d'ailleurs vouée à l'échec puisque, au sein des jurys de ces prix, « il y a tendance à ne pas lancer le nouveau venu dont le tempérament présage un concurrent aux ventes prochainement redoutables, mais à nommer plutôt un obligé de second ordre "qui ne cassera rien" ». Autrement dit, un romancier qui ne perturbera pas le champ littéraire tel qu'il est institué en faisant émerger de nouvelles formes romanesques susceptibles de modifier profondément la littérature, et avec elle les instances de consécration et d'autorité incarnées par ces jurys. Robert Scheffer est encore plus virulent :

> Ce vampire des lettres, le vieux et ridicule Goncourt, qui institua le fameux prix par vanité et pour sauver son nom d'un oubli certain, on devrait, selon l'usage rituel, lui percer le cœur d'un pieu bien aigu afin qu'il cesse ses exploits. Quant aux autres membres de son Académie [...] qu'on les pende, puisqu'ils s'arrogent le droit de juger et d'écarter des œuvres supérieures aux leurs. [...]
> De quelle façon distribuer équitablement, utilement, des prix littéraires ? Il n'y en a pas. L'écrivain qui tient absolument à faire parler de lui a une ressource : qu'il se suicide. Ou mieux, qu'il assassine son éditeur. Crime passionnel : acquittement, réclame et argent ![129]

Et de préciser que pour la *Vie Heureuse*, « ces probes dames illettrées tuent leur lauréat sous le ridicule ». À cet égard, une digression s'impose sur ce deuxième prix marquant qui naît au tout début du XXe siècle : le prix Femina, qui éclaire les conditions de légitimation des auteurs féminins autant qu'elle annonce ce que deviendront les prix littéraires en France. D'abord appelé prix Vie Heureuse, du nom du magazine qui le lance, ce prix littéraire trouve son origine dans la misogynie assumée de l'académie Goncourt, qui refuse de récompenser la romancière Myriam Harry, pourtant plébiscitée pour son roman *La Conquête de Jérusalem*, et partant favorite auprès des Dix. En 1905, à peine un an après la création du prix Goncourt, le magazine féminin *Vie Heureuse*, propriété de la

127 « Les prix littéraires », *Les Marges*, 2e série, Tome XIII, n°45, 15 janvier 1914, p. 16-46, édition électronique de LABEX-OBVIL, Université Paris-sorbonne, <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/marges_prix-litteraires/, tei, html, text, epub>.

128 *Ibid.*

129 *Ibid.*

grande maison d'édition Hachette, décide de créer son propre prix, qui serait décerné par un jury exclusivement féminin, et qui récompenserait l'auteur de la meilleure œuvre littéraire de l'année par une rétribution de cinq mille francs – une somme égale à celle offerte par la Société des Goncourt. C'est Caroline de Broutelles, directrice du magazine, qui lance l'initiative. La comtesse, en bonne stratège, décide que le prix sera remis en même temps que le prix Goncourt, mais qu'à la différence de ce dernier, le prix Vie Heureuse visera à encourager réellement les jeunes auteurs, et non à asseoir la légitimité d'écrivains déjà reconnus, comme cela est vite devenu le cas pour son homologue masculin. En outre, par souci d'égalité, le prix sera décerné à des auteurs féminins et masculins. En 1905, le comité Vie Heureuse attribue rétrospectivement son prix littéraire à Myriam Harry, qui avait été exclue du Goncourt. La création d'un jury entièrement féminin exprime les difficultés que rencontrent les femmes pour faire reconnaître leurs productions littéraires autant que leurs capacités de juger la littérature. Rappelons que Scheffer parle à leur propos de « probe dames illettrées ». Mais le prix Vie Heureuse, qui témoigne d'une solidarité entre femmes de lettres, révèle aussi les nouvelles stratégies commerciales que mettent en place les revues et les éditeurs, et préfigure une nouvelle ère :

> Seul le XXe siècle naissant pouvait favoriser l'entrée fracassante de la littérature dans l'actualité, faisant du livre un objet médiatique et de l'écrivain(e) un personnage public. Seul ce siècle pouvait permettre surtout à des médias modernes de patronner des prix rivaux et de s'ériger à leur tour en instances de consécration littéraire[130].

Écartées des instances de consécration, les écrivaines s'engouffrent dans les nouvelles modalités de diffusion et de distribution de la littérature afin de faire entendre leurs voix. De la sorte, elles s'inscrivent résolument dans le champ éditorial et journalistique moderne. Cette adaptation au nouveau marché du livre et l'entreprise audacieuse de Caroline de Broutelles, n'aboutissent pas pour autant à renverser les conceptions de la littérature qu'entretiennent bon nombre d'auteures de l'époque. Hantées par cette instance de consécration ultime qu'est l'Académie française, le comité Vie Heureuse ne parvient pas à se défaire totalement de ce modèle.

130 DUCAS, Sylvie, *La Littérature à quel(s) prix, op. cit.*, p. 88.

Par conséquent, elle tend à reproduire une vision traditionnelle de la littérature, attachée aux bonnes mœurs, qui n'est pas étrangère à l'influence des prix de vertu décernés par l'institution du quai Conti sous le nom de prix Montyon.

La naissance et la multiplication rapide des prix littéraires témoignent donc d'une crise de l'autorité qui touche la littérature. Elle révèle aussi les changements économiques impulsés par les grands éditeurs et par la presse, et qui annoncent les reconfigurations profondes des modalités de distribution et de publication des livres. Pris dans ce contexte instable, Paul Adam oscille entre reconnaissance par les pairs et reconnaissance étatique, entre avant-garde et littérature traditionnelle. Si le romancier critique ouvertement l'Académie française au début de sa carrière, l'écrivain vise ensuite cette instance de consécration, qui demeure une des meilleures possibilités d'atteindre la postérité. Dans ce contexte, les femmes, reléguées au second plan, n'abandonnent pas pour autant le terrain littéraire. Au contraire, elles s'engouffrent dans la brèche constituée par tous ces changements structurels afin d'opérer, elles aussi, des modifications profondes dans leurs stratégies d'accession à la visibilité, à la publication, et à la reconnaissance.

Conclusion

Finalement, c'est la notion d'autorité qui traverse le champ littéraire au tournant du siècle et qui affleure tout au long de ces réflexions. La récurrence du terme « maître », qui sert d'exergue à bon nombre de lettres de la correspondance de Paul Adam, montre que le milieu littéraire fin-de-siècle se structure autour de l'autorité de quelques figures. Les jeunes auteurs acceptent la supériorité littéraire et critique de leurs aînés tout en espérant, un jour, gagner la reconnaissance qui les fera appeler « maître » à leur tour par les générations suivantes. Ces jeux d'influence restent toutefois tributaires d'instances de légitimation qui connaissent des changements structurels importants à la fin du XIXe siècle. Il en va ainsi des éditeurs, censés distribuer les gains symboliques et économiques, et qui voient leur activité se modifier rapidement avec les nouvelles modalités de distribution des livres ainsi que les nouvelles techniques publicitaires. De même l'activité critique change avec la mutation de la presse quotidienne, forçant ces derniers à se replier vers les revues spécialisées et à inventer des formes neuves à leur production. Mais ce sont les prix littéraires qui apparaissent comme le symptôme le plus visible de la perte de reconnaissance ressentie dans les milieux littéraires et du désir des auteurs de se doter de nouvelles instances de consécration qui leur soient propres. Toutefois, ces nouveaux prix sont bien vite rattrapés à leur tour par la loi du marché et par les logiques propres au journalisme et à la culture de masse.

Au-delà de ces changements profonds qui touchent le champ littéraire au XIXe siècle, c'est le roman lui-même qui est traversé par des interrogations multiples sur la manière de donner à ce genre mésestimé une légitimité et une autorité nouvelles. Ces questionnements guideront la suie de nos réflexions et nous amèneront à suivre Paul Adam et les auteurs de la fin-de-siècle dans les trajectoires qu'ils adoptent afin de donner au roman cette autorité, entre stratégies narratives et identité de l'écrivain.

Chapitre II
L'autorité spécifique de l'écrivain

> L'écrivain est condamné parce qu'il n'est pas un écrivain, et l'on ne peut être pleinement reconnu comme écrivain que si l'on écrit des textes à effet social nul.
> Mais quel écrivain voudrait être comme un innocent ? Quel écrivain ne préférerait pas être coupable plutôt que d'être nul, ou à effet nul ? Personne n'a oublié que les deux plus grands auteurs du XIXe (Baudelaire et Flaubert) furent condamnés, si bien qu'être soi-même condamné, c'est plutôt bon signe, même si l'affaire pour laquelle on l'est n'a rien à voir avec la choucroute Bovary.
>
> Nathalie Quintane, *Les Années 10.*

Dans *Les Règles de l'art*, Pierre Bourdieu affirme que, de même que l'artiste fait l'œuvre, il est « fait » lui-même par l'ensemble de ceux qui le « découvrent » et le font découvrir : les critiques, les préfaciers, les éditeurs, etc. Dans cette perspective, la création de l'œuvre d'art ne peut se réduire à sa fabrication matérielle, car le travail artistique a ceci de spécifique qu'il dépend essentiellement des commentateurs et des instances consacrantes qui reconnaîtront, précisément, son caractère artistique et sa validité en tant qu'œuvre. De la même manière, l'auteur est défini comme tel par tout un réseau d'agents qui facilitent ou compliquent son entrée dans le champ littéraire, et qui contribuent à y définir sa place, qui est toujours instable, jamais figée. Ce sont à tous ces

agents que nous nous sommes intéressée jusqu'à présent, en interrogeant la place de Paul Adam dans le champ littéraire fin-de-siècle, et en considérant ce dernier tour à tour comme un écrivain pris dans des relations multiples avec ces instances de consécration, et comme un agent lui-même des processus de définition et de reconnaissance des autres écrivains.

Tout un pan manque toutefois à cette réflexion : celui qui consiste à prendre l'écrivain comme un acteur – particulièrement déterminé – de sa propre place dans le champ littéraire. Car, loin d'être uniquement conduits d'une position à une autre par des agents extérieurs qui structurent le champ littéraire et en tirent toutes les rênes, les auteurs sont eux-mêmes les premiers initiateurs de stratégies visant à produire et asseoir une position dominante au sein du champ. Ce sont ces stratégies et les enjeux qu'elles recouvrent qui seront abordés dès à présent, entre enjeux d'autorité, dynamiques de lutte et production de nouvelles identités.

1. *AUTEUR ET AUTORITÉ : LE NOM, LE TEXTE, LA POSTÉRITÉ*

Dans un article intitulé « Le Sacre moderne de la littérature : retour sur un mythe fondateur du XXe siècle[131] », Alain Vaillant revient sur la manière dont le XXe siècle finissant a élaboré un mythe pour définir la littérature du XIXe siècle. Ce mythe est celui de la naissance d'une littérature, non pas au sens où celle-ci n'existerait pas auparavant, mais au sens où, pour la première fois, la littérature prend conscience d'elle-même, ainsi que de sa responsabilité historique et de sa liberté esthétique. Le mythe s'organise autour de quatre grands axes, esthétique, psychologique, politique et métaphysique. Pour les résumer brièvement, disons que le premier axe marque l'accession de la littérature à la conscience d'une certaine liberté esthétique, qui rompt avec la tradition des Belles-Lettres, organisée autour de règles précises qui régissaient l'écriture et permettaient de mesurer sa qualité. L'axe psychologique est caractérisé par l'avènement d'un sujet créateur, visible dans la promotion des valeurs de génie, de talent, d'originalité, qui remplacent les critères désuets d'imitation et de respect d'un code culturel préétabli.

131 VAILLANT, Alain, « Le Sacre moderne de la littérature : retour sur un mythe fondateur du XXe siècle » in CORBIN, Alain, DIAZ, José-Luis, MICHAUD, Stéphane et MILNER, Max (dir.), *L'Invention du XIXe siècle.* Tome II : *Le XIXe siècle au miroir du XXe*, Paris, Klincksieck / Presses Sorbonne nouvelle, 2002.

L'axe politique affirme que la littérature prend désormais conscience de son historicité et assume des positions qui prennent place dans la sphère littéraire, et donc hors de la sphère politique. Enfin, l'axe métaphysique postule l'accession de la littérature au rang d'un nouveau sacré qui remplacerait la religion, accession qui découle directement des trois axes précédents.

Bien que cette analyse de la littérature du XIXe siècle s'appuie sur des faits précis et historiquement situés, elle reste rétrospective, ou plutôt, elle est une relecture, qui élude certains éléments et en mettent d'autres en valeur, afin de construire une image cohérente – car plus lisible. Cette image valorise en retour la littérature du XXe siècle, qui se réclame directement de celle du siècle précédent, créant ainsi une relation de continuité qui tend à renforcer cette relecture mythologique. Il s'agit de prendre acte de cette redéfinition tardive afin de réfléchir à la posture de l'écrivain et à la constitution d'une autorité qui lui est propre dans la société de la fin du XIXe siècle, et de déjouer, ce faisant, la lecture mythologique de la littérature. La notion d'autorité oriente les développements qui suivent dans la mesure où elle apparaît comme le dénominateur commun de bien des enjeux propres à la littérature fin-de-siècle. Elle affleure dans les quatre axes détaillés par Alain Vaillant : la conscience d'une nouvelle liberté esthétique, son lien intrinsèque à la politique ou l'émergence d'un nouveau sujet créateur témoignent, sous des aspects divers, de la quête d'autorité dans laquelle se lance la littérature. Comprendre cette quête nécessite de revenir sur la définition de l'autorité, une définition à laquelle Hannah Arendt consacre un chapitre de son célèbre ouvrage *La Crise de la culture*[132]. Le concept y est développé pour servir une théorie politique bien précise qui consiste à comprendre le fondement de l'autorité politique et à distinguer les termes de régimes « tyrannique », « totalitaire » et « autoritaire ». Hannah Arendt définit toutefois cette notion dans un cadre pré-politique, qui permet d'étendre son application au-delà de la sphère proprement politique. Selon la philosophe, l'autorité est d'abord à comprendre par la négative, par ce qu'elle n'est pas plutôt que par ce qu'elle est : l'autorité n'est ni la soumission par la force, ni la persuasion par des arguments.

132 ARENDT, Hannah, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1972.

En ce qui concerne la littérature, il est aisé de concevoir que celle-ci ne peut envisager de s'imposer par la force dans la sphère sociale. À l'inverse, en tant que domaine privilégié du langage et de la pensée, la tentation est grande pour la littérature de chercher à faire reconnaître sa nécessité et son bien-fondé par l'argumentation. Hannah Arendt conteste cette possibilité car l'argumentation repose sur un sentiment d'égalité entre les deux parties, alors que l'autorité repose sur un ordre hiérarchique foncièrement contenu dans la relation. L'enjeu, pour la littérature, est bien de s'imposer comme dominante, dans une opération de valorisation qu'elle doit mener tout à la fois envers le public et envers le pouvoir.

Afin de comprendre les enjeux et les stratégies que mettent en place les auteurs pour se doter d'une autorité spécifique, nous développerons les trois thématiques suivantes : le nom d'auteur, le rapport du roman à la vérité et le concept de minorité. À travers eux, il s'agira de saisir les aspects fondamentaux qui définissent l'auteur et son activité au XIXe siècle, et ce à plusieurs niveaux du processus de création. En effet, la question du nom d'auteur précède le texte ou le traverse, *a fortiori* lorsqu'elle est abordée sous l'angle du pseudonyme. Le rapport à la vérité et au savoir s'inscrit quant à lui dans le moment de l'écriture et nous amène à nous pencher sur les textes. Enfin, la notion de minorité pose la question de la réception et de la postérité, et se situe donc en aval du processus créatif. Le choix de ces trois angles d'attaque est doublement motivé : d'une part, ils permettent de saisir les principaux ressorts de la quête d'autorité, et ce sous trois aspects qui correspondent à trois moments du travail littéraire et à trois objets, à savoir l'auteur, le texte et les lecteurs et lectrices. D'autre part, ils constituent des biais intéressants pour aborder la question de l'autorité dans la mesure où tous ces questionnements – l'emploi du pseudonyme, le rapport à la vérité et le couple mineur/majeur – revêtent une importance particulière dans la pratique littéraire de Paul Adam et dans les stratégies qu'il adopte pour gagner une autorité spécifique qui puisse rejaillir sur le genre romanesque dans son ensemble.

A. LE PSEUDONYME : UNE PRATIQUE HÉTÉROCLITE

Dans l'ouvrage qu'il consacre à la question de la pseudonymie[133], David Martens affirme que la possibilité d'emprunter un nom fictif est une spécificité de l'activité littéraire. La pratique du pseudonyme – tout au moins à la fin du XIXe siècle – relève, d'une part, de logiques matérielles propres au champ littéraire et, d'autre part, de la volonté des auteurs de jouer avec la notion d'autorité. Martine Reid rappelle ainsi dans l'ouvrage qu'elle consacre à la signature de George Sand que « homonymes, anonymes, pseudonymes travaillent à brouiller les signes du "vrai", à altérer les possibilités d'attribution, partant à défier l'autorité littéraire[134] ». Nous verrons que l'hétéroclisme des pratiques de Paul Adam dans le domaine de la signature se situe au point de convergence entre facétie littéraire et nécessité matérielle.

Pour les auteurs de l'avant-garde qui souhaitent distinguer production alimentaire et œuvre littéraire véritable, le pseudonyme permet de faire la partition entre le nom d'auteur et le nom du scripteur, et de donner ainsi une cohérence à l'œuvre, en rejetant hors de l'autorité produite par une certaine signature les textes jugés impropres par leur auteur. À la fin du XIXe siècle, une quantité insoupçonnée d'articles qui paraissent dans les journaux sont le fait d'écrivains reconnus qui adoptent ponctuellement des pseudonymes pour ces travaux alimentaires ou de commande. L'aspect éphémère de ces publications, doublé de la difficulté de reconnaître tel ou tel romancier célèbre sous tel ou tel pseudonyme, ne permet pas réellement de connaître l'ampleur exacte du phénomène. Quoi qu'il en soit, cette pratique témoigne de la spécificité du nom d'auteur tel que le décrit Michel Foucault dans l'article intitulé « Qu'est-ce qu'un auteur[135] ? ».

133 MARTENS, David, (éd.), *La Pseudonymie dans la littérature française. De François Rabelais à Eric Chevillard,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

134 REID, Martine, *Signer Sand. L'œuvre et le nom*, Paris, Belin, 2003, p. 31.

135 FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et écrits, op. cit.*

Pour le philosophe, le nom d'auteur ne renvoie pas simplement à une personne, comme n'importe quel autre nom propre, mais comporte une valeur descriptive :

> [le nom d'auteur] exerce par rapport aux discours un certain rôle : il assure une fonction classificatoire ; un tel nom permet de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter, d'en exclure quelques-uns, de les opposer à d'autres. En outre, il effectue une mise en rapport des textes entre eux [...] que plusieurs textes aient été placés sous un même nom indique qu'on établissait entre eux un rapport d'homogénéité ou de filiation[136].

La volonté des écrivains d'employer ponctuellement des pseudonymes renvoie à la conception foucaldienne de la fonction-auteur en permettant de distinguer ce qui, dans leur production, appartient à l'œuvre et ce qui en est exclu. Un tour d'horizon de la pratique pseudonymique chez Paul Adam éclairera la complexité de ce phénomène.

Bien que le romancier ait publié de nombreux articles dans la presse afin de compléter ses faibles revenus, il ne reste guère de traces de cette activité anonyme – ou sous pseudonyme. Le seul texte conséquent dont l'attribution à Paul Adam est avérée est un essai intitulé *Causes célèbres de Belgique*, paru en 1886 sous le pseudonyme de Jean d'Arras. Clin d'œil à un grand écrivain du Moyen Âge, avec lequel il partageait un goût certain pour le mysticisme, ce pseudonyme fait également référence à ses origines arrageoises, qui lui inspirèrent plusieurs de ses romans ultérieurs. À ce propos, Martine Reid rappelle que le changement de nom peut s'apparenter, bien souvent, à une contestation du patronyme en tant que celui-ci incarne la continuité familiale et patrilinéaire. Paul Adam entend rompre momentanément, sans doute, avec le nom du père, tout en adoptant un pseudonyme qui révèle son attachement à une histoire familiale plus ancienne, ainsi qu'à la région dont il est originaire. Le choix de donner à son double biographique le nom de ses aïeux – Héricourt –, qui, par ailleurs, est un nom relativement connu dans le nord de la France – les moulins Héricourt de Sainte-Catherine ont eu une certaine importance dans le paysage économique de l'époque –, témoigne d'une volonté de conserver la filiation sur le temps long, tout en passant par-dessus le nom du père, pour ainsi dire. Les raisons matérielles qui motivaient l'adoption d'un pseudonyme pour signer les productions alimentaires de l'auteur sont donc immédiatement compliquées d'une dynamique de rupture et de contestation, inscrite

136 *Ibid.*, p. 798.

dans le choix du nom. Ces jeux de signature ont émaillé l'ensemble de l'œuvre de Paul Adam en adoptant des formes diverses.

L'auteur a d'abord publié bon nombre d'articles de critique sous pseudonyme, dans des parutions littéraires spécialisées cette fois. La revue *La Vie moderne*, qui s'inscrit activement dans la défense du mouvement symboliste, fait paraître notamment une série d'articles signés par B. de Montconys et Octave Malivert au cours de l'année 1886, deux noms d'emprunt sous lesquels se dissimule le romancier. L'emploi du pseudonyme est intéressant à plusieurs égards dans ce cas. D'une part, ces noms, loin d'être sortis de l'imagination de l'auteur, sont inspirés de personnages réel ou fictif. Balthasar de Montconys est un diplomate du XVIIIe siècle, alchimiste et grand voyageur, qui souhaite remonter aux sources des enseignements de Pythagore et de Zoroastre. Nul doute que Paul Adam, grand adepte de voyages autant que d'occultisme, lui adresse un hommage indirect en empruntant son nom pour signer ses articles. Le nom d'Octave Malivert renvoie quant à lui au héros de *Armance* de Stendhal. Là encore, Paul Adam montre son admiration pour le romancier, dont il envisagea une réédition critique des œuvres complètes qui ne vit finalement jamais le jour.

D'autre part, ces deux noms d'emprunt lui permettent de porter une parole sur la littérature qui ne soit pas directement assimilée à son nom d'auteur, et donc au reste de son œuvre. La manœuvre peut paraître étrange dans la mesure où *La Vie moderne* publie une série d'articles intitulée « Les Personnalités symbolistes », qui présentent les grands auteurs contemporains du mouvement, ainsi qu'un article plus théorique intitulé « Genèse du symbolisme », qui développe les grandes lignes de l'esthétique de la nouvelle école. L'adoption de pseudonymes pour ces textes est ambigu, puisque Paul Adam y défend les idées qu'il adopte en tant que romancier et qu'il porte en tant que critique, dans des articles qu'il signe par ailleurs de son nom. L'intérêt du nom d'emprunt réside ici dans la possibilité de donner au symbolisme de nouveaux porte-paroles, non encore identifiés par les lecteurs ou la critique. De la sorte, non seulement le symbolisme se dote de nouveaux critiques – fictifs – qui défendent ses vues, mais il déjoue également les accusations de camaraderie dont il est l'objet.

Nous l'avons vu, le cénacle agace ses détracteurs en mettant continuellement en scène un cercle littéraire qui s'offre compliments, préfaces et dédicaces. Faire une recension louangeuse des auteurs symbolistes dans une revue consacrée à ce mouvement s'apparente nettement à ces pratiques conspuées. La mise en scène de ces dynamiques de groupe est momentanément – et partiellement – déjouée grâce à l'emploi d'un pseudonyme qui, au premier abord, ne connote pas cette camaraderie qui irrite tant, comme le ferait la signature d'un auteur reconnu de l'avant-garde. L'éloge gagne en crédibilité, n'étant pas taxé de complaisance ou de sympathie, mais associé à une objectivité permise par l'extériorité du signataire de l'article. Les lecteurs et lectrices avertis, toutefois, ne peuvent rester dupes bien longtemps de cette supercherie connue. Notons en outre que si Paul Adam dresse le portrait de ses contemporains et amis, le pseudonyme lui permet également de se présenter depuis un point de vue faussement extérieur. Parmi les personnalités symbolistes, le romancier figure en effet en bonne place, avec une longue introduction de lui-même et de ses œuvres, se permettant même cette description de sa personne : « allure de Nucingen jeune croqué par Gavarni[137] ». Alors qu'il adoptait déjà, dans ses pseudonymes, une référentialité multiple et complexe, il introduit dans son portrait un personnage de Honoré de Balzac, à qui il fut fréquemment comparé, et le peintre Gavarni, grand ami des Goncourt. Pour qui réussit à voir Paul Adam sous son pseudonyme, l'auto-référentialité propre à la pratique cénaculaire apparaît doublement. Celle-ci est frappante également dans l'article intitulé « La Genèse du symbolisme », paru dans la même revue. Point de recension d'auteurs ici, mais un long développement théorique sur l'esthétique symboliste, illustré de deux exemples parmi lesquels… *Soi* de Paul Adam. La suite reprend une citation très longue d'une autre parution – plusieurs paragraphes qui occupent environ un tiers du texte – qui n'est autre que l'article « La Presse et le symbolisme », signé cette fois de son nom et paru peu de temps auparavant dans la revue *Le Symboliste*. La démarche est encore une fois ambiguë puisqu'en se citant lui-même par le biais d'un pseudonyme, Paul Adam s'octroie une légitimité en tant que théoricien du mouvement, tout en donnant au lecteur des indices sur l'identité véritable de l'auteur de « La Genèse du symbolisme ». Or, si cette identité était finalement révélée, tous les processus de légitimation et d'auto-légitimation

137 « Les Personnalités symbolistes I », in *La Vie moderne*, cité dans *Symbolistes et décadents, op. cit.*

mis en place par les articles en seraient fortement mis à mal, ainsi que le souligne David Martens :

> La révélation du caractère pseudonymique d'une fausse signature dévoile l'avoir-été d'une délégation d'autorité à une figure désormais rendue à sa nature imaginaire. Elle procède dans le même temps à une reprise en main par le signataire effectif, instaurant un second temps en vertu duquel les textes ne sont plus lus après la révélation comme ils l'étaient avant celle-ci[138].

Néanmoins, Paul Adam préfère le jeu à la prudence, et l'adoption de cet autre nom d'emprunt qu'est Jacques Plowert relève d'enjeux similaires aux précédents cas étudiés. Le romancier use de ce nouveau pseudonyme pour écrire ses chroniques titrées « Parenthèses et incidences », qui paraissent dans la revue *Le Symboliste*, et conserve ce nom pour signer *Le Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes.* L'ouvrage, qui recense et exemplifie les innovations de langage des symbolistes, est accompagné d'une préface de Jacques Plowert qui s'appuie sur les œuvres de quatorze de ses contemporains, dont Paul Adam. Une fois de plus, la dimension close et auto-centrée du texte – *Le Glossaire* a surtout pour vocation d'être lu par les auteurs qui en constituent la matière même – est niée par l'emploi du pseudonyme qui fait croire que l'auteur de l'étude est un tiers extérieur au mouvement symboliste ou décadent. Dans le même temps, le choix de la signature constitue un clin d'œil supplémentaire adressé au lecteur averti, puisque Paul Adam tire le nom Jacques Plowert du roman *Les Demoiselles Goubert*, qu'il co-écrit avec Jean Moréas en 1886. Non seulement le romancier laisse d'importants indices quant à l'identité véritable de Jacques Plowert, en choisissant le nom d'un personnage issu de l'une de ses œuvres, mais il fait preuve en outre d'un choix motivé. Jacques Plowert, bien qu'étant un personnage secondaire du roman, est associé à des biographèmes qui en font l'auteur par excellence de ce glossaire, ainsi que le souligne Denis de Saint-Amand :

> Plowert s'inscrit à merveille dans la posture décadente archétypale : se présentant comme un esthète de seconde zone que son originalité et son imprévisibilité rendent plus rebutant qu'attirant, il est la personne de papier toute désignée pour endosser la responsabilité d'une réflexion sur le lexique symboliste[139].

138 MARTENS, David, *La Pseudonymie dans la littérature française, op. cit.*, p. 241.

139 SAINT-AMAND, Denis, « Les Miscellanées de Jacques Plowert ou le glossaire comme style », *op. cit.*, p. 182.

Paul Adam met en abyme l'acte de création littéraire, en imaginant un personnage de roman, puis en le propulsant au rang de signataire de son glossaire, pour la raison que, malgré sa fictivité, il serait l'auteur tout indiqué d'un tel ouvrage consacré à la langue des auteurs symbolistes. La créature renvoie alors la balle à son créateur en lui offrant une place de choix parmi les auteurs symbolistes figurant dans *Le Petit Glossaire*. Le romancier illustre et prolonge avant l'heure cette assertion de Gérard Genette pour qui, « de toute évidence, le pseudonyme est déjà une activité poétique, et quelque chose comme une œuvre[140]. »

Les exemples qui précèdent montrent que la pratique pseudonymique a offert à l'auteur l'occasion de faire de l'acte de signature un geste créateur et ludique à la fois. Mais au-delà du pseudonyme entendu au sens strict – c'est-à-dire la substitution du nom civil de l'écrivain par un nom d'emprunt fictif – Paul Adam a exploré les diverses modalités des jeux de signature qui s'offraient à lui, tels que l'anonymat, le *ghostwriting*, ou l'hétéronymie. Bien qu'elles s'écartent de la pseudonymie à proprement parler, ces différentes formes de signature méritent d'être explorées en ce qu'elles révèlent tout un rapport à l'écriture, au nom et à la propriété intellectuelle – conception encore récente à l'époque[141]. *Le Petit Bottin des Arts et des Lettres*, par exemple, est écrit à quatre mains avec Oscar Méténier, Félix Fénéon et Jean Moréas, et publié anonymement. Le nom de la parution – le bottin – tiré directement du patronyme de son inventeur – Sébastien Bottin – vient remplacer le nom d'auteur dans une entreprise parodique qui choisit de conserver l'anonymat propre à ce type d'ouvrage. Le secret qui masque l'identité des quatre auteurs n'est pourtant pas gardé bien longtemps. Ces derniers ont davantage voulu jouer avec les règles du genre et ses modalités de signature, plutôt que réellement dissimuler leur participation à un ouvrage inscrit ouvertement dans la défense du symbolisme. En outre, *Le Petit Bottin* se livre à un jeu de cache-cache en comportant en son sein les notices de ses quatre auteurs anonymes, qu'il s'agit de reconnaître parmi les quelque quatre cent trente-deux agents du champ littéraire recensés. Nous ne nous étendrons pas ici sur les enjeux d'auto-réflexivité propres à ce type de parution et de jeu de signature, qui sont sensiblement les mêmes que pour *Le Petit Glossaire*.

140 GENETTE, Gérard, *Seuils, op. cit.*, p. 53.

141 Pour l'histoire du nom d'auteur, voir FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*

Penchons-nous plutôt sur une autre forme de substitution/dissimulation du nom d'auteur, qui consiste à endosser la responsabilité d'un ouvrage écrit par quelqu'un d'autre. Cette pratique du *ghostwriting* est adoptée par Paul Adam lors de ses années de jeunesse, au moment où il est le secrétaire de la comédienne Marie Colombier. Cette activité officielle, qui lui permet de toucher quelques appointements, est complétée par l'écriture du roman *Les Mémoires de Sarah Barnum*, qu'il écrit pour le compte de l'actrice. Le fait n'est pas tellement rare ou étonnant, mais il recouvre des enjeux intéressants qui méritent d'être relevés dans ce cas précis. Le pseudonyme entretient, par sa nature même, des liens avec le masque et le déguisement, « répétant, dans l'enceinte du texte, les rites du carnaval et du théâtre[142] ». Le fait qu'une comédienne substitue son nom à celui d'un autre écrivain s'apparente, dans cette perspective, à la mise en abyme de cette dimension carnavalesque et théâtrale. De plus, la profession d'actrice de Marie Colombier la place d'ordinaire comme interprète de textes qui ne sont pas les siens, plutôt que comme auteur de ceux-ci. La comédienne entend renverser les rôles en s'inscrivant du côté du créateur grâce à la publication d'un roman auquel elle donne son nom. De la même façon qu'au théâtre, elle endosse la responsabilité d'un texte qui n'est pas (seulement) le sien – puisqu'il s'agit d'une commande faite à son secrétaire de l'époque – et l'incarne non par une interprétation théâtrale, mais par le jeu de la signature cette fois. Comme si, par la pratique du *ghostwriting*, Marie Colombier restait encore du côté de l'interprète plutôt que de celui de l'auteure. Néanmoins, le texte peut être perçu par les lecteurs comme s'il était écrit de la main de l'actrice. C'est même là tout l'enjeu du *ghostwriting* : pouvoir tromper le récepteur sur la véritable identité de l'écrivain, mais cette fois-ci dans un secret relativement bien gardé – condition *sine qua non* de la réussite de ce type d'opération. D'autant plus que le roman connut un succès de scandale puisque l'actrice y critique vivement sa collègue Sarah Bernhardt qui, mécontente de la diffamation dont elle s'estime victime, se livre à une expédition punitive à l'appartement de Marie Colombier, et que son ami Octave Mirbeau provoque en duel Paul Bonnetain, qui préface l'ouvrage. De tels rebondissements ne pouvaient avoir lieu qu'à la condition que l'actrice soit intimement associée à la rédaction du roman.

142 LAUGAA, Maurice, cité dans REID, Martine, *Signer Sand*, *op. cit.* p. 34.

Seulement, au théâtre comme dans le domaine de l'écriture, l'autorité de l'auteur véritable point toujours, *a fortiori* lorsqu'il s'agit de l'autorité d'un auteur masculin qui n'entend pas se départir entièrement de la paternité de ses textes. Alors même que Paul Adam refuse de voir son nom accolé aux *Mémoires de Sarah Barnum* – l'actrice lui aurait proposé de signer le roman de leurs deux noms pour marquer leur collaboration –, il ne se prive pas de quelques clins d'œil censés rappeler à ses pairs la supercherie. La notice du *Petit Bottin* consacrée à Marie Colombier la décrit comme une « romancière à secrétaire », ce qui est une manière de rappeler qu'elle n'est pas réellement l'auteure des romans qu'elle signe, sans pour autant assumer la paternité d'un texte dont Paul Adam juge l'intrigue médiocre. De la sorte, le collaborateur anonyme du bottin ne revendique pas tant une autorité sur le texte, qu'il n'entreprend de dénier toute autorité à l'actrice en tant qu'auteure.

Dernier exemple de ces jeux de signature, les *Lettres de Malaisie* s'inscrivent dans la pratique de l'hétéronymie, qui consiste à attribuer la paternité d'un texte à un auteur fictif. Dans la préface qu'il signe de son nom, Paul Adam affirme retransmettre la correspondance d'un diplomate espagnol parti en expédition dans une colonie malaise. Les lettres, censées lui être adressées, sont replacées dans le contexte historique et soumises à l'indulgence du lecteur grâce à cette précaution :

> L'esprit naïf de mon ami, brave homme d'intelligence médiocre, juge assez maladroitement, et son style manque de parure. Il faut excuser les habitudes administratives d'un diplomate[143].

L'auteur joue avec les règles de la signature en feignant de critiquer un ouvrage qui est en réalité écrit de sa main. Toutefois, ce jeu n'a de valeur qu'en vertu d'une mise en scène complexe, dans laquelle le romancier paraît dénier la paternité des lettres, mais en n'oubliant pas pour autant de sous-titrer l'ouvrage de « roman », comme pour souligner le fait que ce déni de paternité fait pleinement partie de l'acte créateur. La préface s'intègre alors au reste du texte et alimente la fiction. Avec l'hétéronymie, Paul Adam met en scène son autorité en tant qu'auteur, mais aussi l'activité de création littéraire et les jeux de signature concomitants, à un moment charnière où il assoit sa notoriété. L'adoption de la forme épistolaire et la recherche d'une écriture oscillant entre utopie et

143 ADAM, Paul, *Lettres de Malaisie,* Paris, Éditions de la Revue Blanche, 1898, p. 4.

dystopie constituent autant de nouveautés qui trouvent leur première expression dans un jeu de signature inédit chez le romancier.

En définitive, ces multiples jeux montrent que le nom d'auteur, à la fin du XIXe siècle, constitue un réel enjeu pour les écrivains. Alors qu'au premier regard, il semble avoir signé l'ensemble de ses œuvres de son nom d'état civil, un examen approfondi montre qu'en réalité, Paul Adam a adopté de multiples stratégies de signature, entre pseudonymie, hétéronymie, anonymat et *ghostwriting*. Toutes ces pratiques censées masquer l'identité véritable de l'auteur s'inscrivent finalement dans un jeu de dissimulation/révélation. Le romancier revêt une multitude d'identités factices, adopte des stratégies diverses, tout en laissant derrière lui des indices qui rattachent ces signatures à son identité véritable, comme par un refus inavoué d'abandonner totalement la paternité de certains ouvrages. Ces pratiques prises ensemble révèlent la quête d'une identité et d'une autorité chez un jeune auteur qui commence à se faire une place dans le champ littéraire fin-de-siècle.

B. LA VÉRITÉ COMME PRINCIPE D'AUTORITÉ

Le passage par le pseudonyme a permis d'introduire et d'imbriquer les questions d'autorité et d'identité qui traversent l'ensemble de nos réflexions. L'importance de ces concepts pour la compréhension des enjeux propres à l'activité littéraire à la fin du XIXe siècle impose de développer plus longuement ce qu'ils recouvrent. En ce qui concerne l'autorité, notamment, deux niveaux d'analyse se croisent : un premier niveau qui se situe sur le plan de l'auteur, et qui interroge l'autorité de l'écrivain dans le champ littéraire, ainsi que les stratégies qu'il met en place pour produire et conserver cette autorité. Ce niveau d'analyse sera abordé par la suite, au prisme des dynamiques de lutte qui structurent le champ littéraire. Il permettra de s'interroger sur la pertinence de ce concept d'autorité pour penser la place des auteurs dans le champ littéraire tel qu'il s'est constitué. Le second niveau d'analyse se situe sur un plan large et concerne l'autorité de la littérature elle-même dans le champ politique, social ou culturel de son temps.

Nous nous interrogerons sur la place du roman dans la littérature au XIXe siècle, et sur les stratégies communes et divergentes adoptées, pour faire reconnaître à la littérature une forme de pouvoir et de savoir fondatrices d'autorité. C'est ce second niveau d'analyse qui sera abordé ici.

Dans un article consacré à la question, Jean-Louis Haquette et Helga Meise décrivent les différentes formes que revêt l'autorité littéraire à partir du milieu du XIXe siècle. Ils mettent notamment en évidence le fait que l'autorité est un enjeu central pour la production littéraire de l'époque, et que les manières de s'y rapporter et les stratégies mises en place par les auteurs varient considérablement :

> Autorité individuelle du génie, contre autorité de la communauté, autorité d'une avant-garde, reconnue par un petit groupe, autorité des grands auteurs du passé, les situations se diversifient, dans la république des lettres, à partir de la seconde moitié du XIXe siècle. Et ce d'autant plus que l'autorité des sciences et des techniques s'affirme de plus en plus, au point que certains pensent qu'il faut puiser dans la démarche scientifique le renouvellement de l'autorité littéraire, mise à mal par les critiques du romantisme[144].

Les deux analystes mettent l'accent sur le nouveau rapport à la science qu'entretient la littérature fin-de-siècle, visant à lui donner une autorité renouvelée. La « démarche scientifique » évoquée dans ce passage recouvre deux manières de lier science et littérature : une première qui introduirait du contenu scientifique dans le roman – des chiffres, par exemple, ou encore des termes précis propres à tel domaine scientifique – et une seconde qui consisterait à s'emparer des méthodes de l'investigation scientifique pour les appliquer à la littérature – songeons aux méthodes d'analyse sociologique et psychologique pour la création des personnages. Dans un cas comme dans l'autre, il convient de questionner les rapports qu'entretiennent la littérature et les sciences à l'époque.

La seconde moitié du siècle est marquée en effet par l'émergence d'une mentalité rationaliste et scientiste, profondément liée à la notion de progrès et aux nouvelles découvertes scientifiques. D'une part, les théories développées par Charles Darwin introduisent l'idée d'évolution et de l'autre, la société est profondément modifiée par les nouvelles techniques. À cet égard, la locomotive ou l'électricité ne sont pas uniquement

144 HAQUETTE, Jean-Louis, MEISE, Helga, « Autorité et normes d'autorité en littérature », [en ligne], <https://savoirsenprisme.com/numeros/n03-2014/autorite-et-normes-dautorite-en-litterature-introduction/#_ftnref1>.

des inventions particulièrement habiles, mais aussi de nouveaux moyens techniques qui transforment les modes de vie en influant sur les conditions de travail des ouvriers, l'aménagement urbain, le rapport à la consommation avec la création des grands magasins, ou encore le rapport à la vitesse et donc au déplacement, des hommes comme des marchandises. Les mouvements décadents ou symbolistes entrent en réaction contre cette prépondérance de la science, mais n'en restent pas moins influencés par un positivisme qui traverse toute la seconde moitié du siècle, et qui trouve une actualisation littéraire avec le naturalisme – mouvement dont sont issus bon nombre d'auteurs qui se tournent ensuite vers le symbolisme. D'autre part, l'époque voit se développer toute une série de domaines qui portent aujourd'hui le nom de sciences humaines et sociales. La psychologie, la sociologie ou encore l'histoire, deviennent des disciplines à part entière qui se dotent d'une méthode et d'une terminologie qui leur est propre. Ce faisant, le roman se voit dépossédé de toute une catégorie de savoirs qu'il avait pour habitude d'explorer et d'exploiter dans la fiction[145]. Avec l'émergence des sciences humaines se dessine un conflit territorial dans lequel la littérature semble accuser un recul significatif. Désormais, la pratique littéraire se doit d'affirmer sa spécificité face aux nouvelles sciences, afin de se poser à son tour en discipline légitime, et, autant que faire se peut, en discipline jouissant d'une autorité suffisante auprès du public et des autres instances de pouvoir et de savoir. Deux types de réaction s'expriment face à cette dépossession, qui s'opposent par endroits, mais surtout qui se croisent et se complètent.

La première est une tendance à englober les nouvelles sciences et les sciences expérimentales, quitte à en adopter le vocabulaire et la démarche. Cette pratique fut celle adoptée par les naturalistes, qui se sont appuyés sur des documents scientifiques de toutes sortes afin de nourrir leurs romans. Le fait est bien connu, et il fut beaucoup critiqué par les détracteurs de cette école qui voyaient dans la description naturaliste du réel une insuffisance fondamentale. Sans aller aussi loin dans cette pratique que ne le faisaient les disciples d'Émile Zola, nombre de romanciers ont puisé par la suite dans les nouvelles sciences sociales pour alimenter leurs œuvres.

145 À ce sujet, voir VAILLANT, Alain (dir.), *Écrire/savoir : littérature et connaissances à l'époque moderne,* Saint-Étienne, Éditions Printer, 1996, et notamment l'introduction de VAILLANT, Alain.

La tentation est grande de voir l'écrivain comme un agent opérant une synthèse entre ces différentes disciplines naissantes, faisant du romancier, *in fine*, le médiateur entre le domaine scientifique et le public, par le biais de la fiction. C'est notamment la vision que Camille Mauclair a de Paul Adam lorsqu'il affirme, dans la monographie[146] qu'il lui consacre, qu'il est un historien, un philosophe, un sociologue et un poète, qui a fait le choix du roman pour exprimer ses idées. Dans cette vision, la forme littéraire ne semble plus être qu'un expédient comme un autre pour traduire des savoirs et des réflexions issus de disciplines diverses, au sein desquelles le romancier jouirait d'une légitimité égale à celle du spécialiste. Plus tôt, dans *L'Art en silence*, Camille Mauclair affirmait déjà au sujet de son ami :

> Il est historien à un point remarquable. Il a le sens de l'histoire vivante : lorsqu'il s'est épris de dresser la figure de l'impératrice Irène, il a écrit des pages que personne ne dépassera. [...] Il relie avec aisance le darwinisme et la chimie moderne à la magie antique. Il a puissamment cette faculté qui caractérise les intellectuels de grande race : l'indifférence au temps et au lieu, la réduction de toutes choses à l'unité de pensée, le sentiment que le monde est plein, indéfini, discontinu dans le plan phénoménal et cohérent dans le plan idéologique. [...] Il est philosophe et métaphysicien [...][147]

Considérons brièvement ces propos. D'une part, le critique affirme que Paul Adam maîtrise une multitude de savoirs issus de disciplines différentes, telles que l'histoire, la chimie, la philosophie, mais aussi la magie – le romancier avait un goût prononcé pour l'occultisme sur lequel nous reviendrons. D'autre part, malgré cette diversité de connaissances, il paraît témoigner une supériorité intellectuelle au sein même de ces domaines. Camille Mauclair prétend qu'au sujet de l'impératrice Irène, « il a écrit des pages que personne ne dépassera », ce « personne » renvoyant aussi bien aux autres romanciers qu'aux historiens eux-mêmes, qui semblent battus sur leur propre terrain. De plus, comme nous l'avons vu un peu plus tôt, l'auteur d'*Irène et les eunuques* dédicace son roman à l'historien spécialiste de Byzance, Charles Diehl. Il revendique de la sorte une caution scientifique à son ouvrage, qu'il place sous la protection d'un spécialiste de la période. Plus encore, il sublime la connaissance historique en la mettant en fiction, en rendant « l'histoire vivante » comme le dit Camille Mauclair. Enfin, le romancier ne se contente pas de faire preuve de savoirs aussi pointus que divers, mais il se distingue également par son aptitude à lier ces savoirs entre eux, à faire communiquer les

146 MAUCLAIR, Camille, *Paul Adam 1862-1920, op. cit.*

147 MAUCLAIR, Camille, *L'Art en silence, op. cit.*, p. 138-139.

disciplines pour en tirer une leçon globale, une « unité de pensée ». Cette faculté apparaît d'autant plus précieuse dans un contexte d'éclatement des savoirs, répartis en domaines de spécialités. Les propos de Camille Mauclair, qui paraissent un peu trop enthousiastes pour être tout à fait exacts, révèlent néanmoins l'importance de ces revendications scientifiques pour la littérature de l'époque. Au-delà d'une simple guerre de territoire dans laquelle la littérature chercherait à regagner un pré-carré qui lui a été enlevé par l'émergence des nouvelles sciences humaines, il se joue ici une bataille au sein même du domaine littéraire. En effet, les nouvelles conditions matérielles de publication et de distribution des livres sont concomitantes avec une augmentation importante du nombre de lecteurs due à l'alphabétisation croissante. Il en résulte une surproduction littéraire qui crée une concurrence rude et qui tend à noyer les ouvrages à paraître dans la masse énorme et indistincte des romans nouvellement parus. Reprenons les propos de Christèle Couleau pour conclure que « dans un champ romanesque qui, d'abord indifférencié, tend à se hiérarchiser, le registre de la Vérité semble le plus sûr instrument de distinction[148] ». Ce registre de la vérité s'inscrit de manière préférentielle dans l'exploration et l'exploitation des nouvelles disciplines scientifiques naissantes. Alors que Jacques Bouveresse affirme qu' « il n'y a sans doute pas beaucoup de romanciers ni de théoriciens du roman qui seraient prêts à soutenir explicitement que le romancier est un historien d'une certaine sorte[149] », Camille Mauclair semble à l'inverse classer Paul Adam parmi ce petit nombre d'écrivains qui seraient, au fond d'eux, ces historiens, philosophes et sociologues bien particuliers, et cela en vertu du fait qu'en tant que symboliste, il exprimerait dans ses romans une « vérité générale, opposée à la vérité immédiate[150] » qui caractériserait l'entreprise naturaliste. C'est d'ailleurs sur ces rapports différents à la vérité que Camille Mauclair concentre toute son analyse du mouvement symboliste en le mettant en regard avec l'école naturaliste. D'après le critique, le second ne présenterait qu'une vérité conférant au fait divers, faite uniquement d'observations disparates des milieux, tandis que le premier se caractériserait par sa volonté de dégager des vérités universelles et profondes sur l'homme et le monde.

148 COULEAU, Christèle, « Faire autorité : une ambition romanesque », in MARTENS, David, *La Pseudonymie dans la littérature française*, *op. cit.,* p. 75.

149 BOUVERESSE, Jacques, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie,* Marseille, Agone, 2008, p. 35.

150 MAUCLAIR, Camille, *L'Art en silence, op. cit.*, p. 184.

Pour ce faire, les tenants du symbolisme s'appuient sur des inspirations et des modèles divers : Richad Wagner offre, dans ses opéras, « la profonde vérité humaine de Siegfried ou de Brünnhilde[151] », Arthur Schopenhauer est sollicité en tant qu'essayiste de talent et étudié aux côtés du biologiste Claude Bernard, mais aussi d'Ernest Renan et Hippolyte Taine. Ces influences permettent aux nouveaux écrivains symbolistes de transmettre dans la fiction des vérités touchant l'âme humaine et le fonctionnement des mondes, fait qui découle directement de leur volonté de savoir et d'érudition dans la mesure où :

> tous sont informés d'art, bons latinistes, connaisseurs de peinture et de musique, s'intéressant à toutes les manifestations de la pensée, et enclins à donner à leurs œuvres une tournure philosophique[152].

À cet égard, Paul Adam apparaît comme l'un des maîtres du symbolisme ou, tout au moins, de ses plus fidèles représentants. Mais au-delà des liens qui se tissent ainsi entre les sciences et la littérature, une seconde réaction émerge, consistant à dénicher et à construire une spécificité de la littérature qui donnerait à ce domaine son autorité propre. Le rapport à la vérité que décrivait Camille Mauclair entre en résonance étroite avec les réflexions de Jacques Bouveresse.

Dans son ouvrage intitulé *La Connaissance de l'écrivain*, le philosophe entreprend de repenser à nouveaux frais la distinction entre sciences et littérature. Il remet notamment en cause la pensée largement répandue selon laquelle les sciences seraient censées trouver une vérité universelle et constante, là où la littérature ne chercherait qu'une vérité individuelle et variable. Le philosophe affirme à l'inverse que la littérature, elle aussi, recherche des vérités universelles, et qu'elle le fait par des moyens qui n'appartiennent qu'à elle. Même, la recherche d'une vérité pure serait le propre de l'écrivain et le fondement de toute littérature :

> L'artiste ne peut servir sa nation qu'en tant qu'artiste, par la contribution qu'il apporte à la connaissance, au sens indiqué, « c'est-à-dire qu'à condition, au moment où il étudie ces lois, institue ces expériences et fait ces découvertes, aussi délicates que celles de la science, de ne pas penser à autre chose – fût-ce à la patrie – qu'à la vérité qui est devant lui[153]. »

151 *Ibid,* p. 172.

152 *Ibid,* p. 182.

153 THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur la littérature* cité dans BOUVERESSE, Jacques, *La Connaissance de l'écrivain, op. cit.,* p. 19.

La littérature entretiendrait par conséquent un rapport à la vérité aussi légitime et exact que celui des sciences, et construirait par là une autonomie véritable face au champ du pouvoir, qui est l'une des conditions essentielles de son autorité dans la sphère sociale. Il convient d'examiner quelles sont les tentatives de renouvellement du roman à la fin du XIXe siècle, et la manière dont ces dernières s'articulent avec le principe de vérité.

Michel Raimond donne quelques explications dans son essai intitulé *La Crise du roman*[154]. Il y décrit notamment les changements profonds que connaît le genre romanesque à cette période : l'intrigue prend de moins en moins d'importance, au profit de développements subjectifs, poétiques, esthétiques ou philosophiques. La narration ne se veut plus seulement divertissante, mais source de méditation pour le lecteur. De ce fait, une tension naît au sein du roman entre l'événement raconté, jugé anecdotique en lui-même, et le sens que cet événement recouvre, sa portée symbolique. C'est cette tension que doivent surmonter les grands écrivains et qui est au principe du mouvement symboliste. À ce sujet, Michel Raimond cite le critique Louis Dumur, qui fait de Paul Adam un exemple de ce dépassement, de cette tension surmontée entre l'action et le symbole, notamment dans *La Force*. Le romancier lui-même théorise longuement les moyens de surmonter la tension entre action et symbole en créant le concept d' « émotion de pensée » qui émaille toute son œuvre, et sur lequel nous reviendrons plus longuement dans le troisième chapitre. Dans le roman adamien, non seulement les personnages incarnent des idées, deviennent des symboles, mais toute l'œuvre romanesque est orientée autour d'idées centrales qui aboutissent à une construction cyclique. Michel Raimond résume dans ces deux phrases le rapport que notre auteur entretient avec les idées et avec la construction romanesque :

> Par ce divorce entre la gratuité [des sensations] et la nécessité [de l'idée], Paul Adam posait clairement, fût-ce par la gaucherie de certaines de ses œuvres, les éléments d'un des problèmes essentiels du roman moderne[155].

Et plus loin,

> Paul Adam est celui qui a le plus nettement exprimé ce nouvel idéal d'un roman aussi plein d'idées que chargé de réalités[156].

154 RAIMOND, Michel, *La Crise du roman. Des Lendemains du Naturalisme aux années vingt,* Paris, José Corti, 1967.

155 *Ibid.*, p. 187.

156 *Ibid.*, p. 392.

Les « réalités » évoquées dans la seconde citation désignent tout autant les éléments historiques ou sociaux puisés dans le réel et transposés dans le roman, que les sensations, les émotions, qui donnent de la consistance aux personnages. Toutefois, ce ne sont pas ces réalités qui guident l'élaboration du roman, mais bien l'idée, qui est au fondement même de l'architecture romanesque. Pour saisir toute la portée de la distinction entre idées et réalités – centrale dans l'œuvre de Paul Adam –, il faut revenir à Hannah Arendt et à ses réflexions sur l'autorité.

La philosophe, dans *La Crise de la culture*, s'interroge sur ce qui peut fonder une autorité, qui ne soit ni une contrainte par la force, ni une persuasion par des arguments. Elle s'appuie notamment sur Platon, qui avait trouvé dans la vérité l'un des éléments fondateurs possibles de l'autorité :

> Très tôt dans sa recherche, [Platon] a dû découvrir que la vérité, en tout cas les vérités que l'on nomme évidentes, contraignent l'esprit, et que cette contrainte, bien qu'elle n'ait pas besoin de violence pour être effective, est plus forte que la persuasion et l'argumentation. L'ennuyeux dans la coercition par la raison, cependant, c'est que seulement un petit nombre y est soumis, si bien que surgit le problème de savoir comment s'assurer que le grand nombre, les gens qui dans leur multitude même constituent le corps politique peuvent être soumis à la même vérité[157].

Cette question de la vérité est au cœur de la construction du roman chez Paul Adam. S'il ne s'agit pas ici d'imposer une vérité commune à tout le corps politique, la volonté du romancier s'inscrit néanmoins dans un désir de toucher un large public, condition nécessaire à la postérité littéraire à laquelle il aspire. Pour l'auteur, quelques individus constituant une élite intellectuelle se doivent de guider les hommes, et la littérature peut remplir ce rôle en imposant au lecteur une œuvre dispensatrice d'idées générales, capable d'expliquer la marche de l'univers tout autant que le fonctionnement de la société. Lui-même considère faire partie de cette élite, et toute sa production littéraire est tournée vers ce but. Il propose en quelque sorte une solution au problème soulevé par Hannah Arendt, à savoir la difficulté de soumettre le plus grand nombre à une vérité commune.

Pour répondre à cette difficulté, le romancier conçoit ses romans selon trois strates de compréhension, qui se superposent et se complètent : les strates figuratives, intellectuelles et ésotériques[158]. L'intrigue, le décor, les personnages, constituent une

157 ARENDT, Hannah, *La Crise de la culture*, *op. cit.*, p. 142.

158 Cet aspect de la production romanesque de Paul Adam est développé par DUNCAN, J. Ann, dans son ouvrage *Les romans de Paul Adam*, *op.cit.*

strate figurative accessible à la compréhension du plus grand nombre. Le public peu cultivé, qui lit des romans pour se distraire, peut accéder de la sorte à une connaissance partielle de la vérité, grâce à la structure de l'intrigue, aux éléments de réalités contenus dans le décor, les personnages, et le contexte politique et social qui sert de cadre au roman. Les lecteurs cultivés et les pairs de l'auteur peuvent atteindre quant à eux la deuxième strate de compréhension : une compréhension intellectuelle des symboles contenus dans l'intrigue et les personnages. Dans cette lecture, chaque protagoniste devient le représentant d'une idée qu'il incarne et qu'il fait se confronter avec les autres personnages, eux-mêmes représentants d'idées similaires ou opposées. Le lecteur cultivé accède ainsi à une vérité supérieure et atteint l'émotion de pensée. Enfin, la troisième strate se situe sur le plan ésotérique et ne s'adresse plus qu'à quelques lecteurs initiés. Ils doivent comprendre le sens profond que recouvrent les symboles, et les interpréter au prisme de la Cabale, afin de saisir les grandes règles qui régissent l'univers, et, partant, connaître la vérité ultime, celle qui guide tout, qui est inébranlable et éternelle. Paul Adam, très féru de sciences occultes, se livre à un examen minutieux des textes hébraïques de la Genèse, afin de « remonter à l'Idée divine, à l'unité de l'Esprit, pour concevoir l'unité de la Création et en déduire l'analogie fondamentale qui existe entre l'homme et l'univers[159] ». Ces trois niveaux de compréhension doivent lui permettre de véhiculer des vérités universelles, qui seront entendues plus ou moins entièrement par les différents publics visés. Dans cette perspective, chaque strate ne délivre pas un message différent ou contradictoire, mais donne un pan d'une vérité unique dont la compréhension est plus ou moins complète, selon qu'elle est abordée sur le plan de l'action humaine, des symboles, ou des idées occultistes. Finalement, l'auteur combine réalités sociales et politiques, système cabalistique et style symboliste, afin de délivrer des vérités universelles. L'objectif avoué de cette méthode est de se démarquer dans le monde littéraire et d'atteindre la postérité, tout en participant à la construction d'une autorité nouvelle pour le genre romanesque, ce dernier devenant « un moyen pour faire prévaloir un système et mettre au jour des vérités[160] ».

159 *Ibid.*, p. 95.

160 Propos de ADAM, Paul repris dans HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire, op. cit.,* p. 45.

Pour finir, soulignons que l'imbrication étroite entre vérité et autorité trouve une expression nouvelle dans la figure de l'instituteur que Honoré de Balzac compare à celle de l'auteur :

> Un écrivain doit avoir en morale et en politique des opinions arrêtées, il doit se regarder comme un instituteur des hommes[161].

L'auteur qui entre dans un rapport de maître à élève avec son lecteur lui exprime ses opinions et, surtout, lui transmet des connaissances universelles qui doivent le guider. L'analogie est d'autant plus intéressante que c'est à la figure de l'instituteur qu'Hannah Arendt se réfère également lorsqu'elle traite de l'autorité pré-politique :

> L'autorité, au sens le plus large, a toujours été acceptée comme une nécessité naturelle, manifestement requise autant par des besoins naturels, la dépendance de l'enfant, que par une nécessité politique : la continuité d'une civilisation constituée, qui ne peut être assurée que si les nouveaux venus par naissance sont introduits dans un monde préétabli où ils naissent en étrangers[162].

Bien que l'analogie entre le lecteur et l'enfant puisse paraître abusive, elle concorde parfaitement avec le système de représentation de Paul Adam et de bon nombre d'auteurs de l'époque qui se considèrent comme une avant-garde éclairée, seule susceptible de guider les hommes vers la vérité et la vie bonne. Situé hors du monde commun, l'auteur assure « la continuité d'une civilisation » en instruisant les lecteurs des vérités universelles, et en exerçant sur eux une forme de pouvoir, proche de celui exercé par les hommes politiques :

> La loi de l'écrivain, ce qui le fait tel, ce qui, je ne crains pas de le dire, le rend égal et peut-être supérieur à l'homme d'État, est une décision quelconque sur les choses humaines[163].

Ainsi donc, à la fin du XIXe siècle, les écrivains trouvent dans la recherche et l'affirmation de la vérité une formule nouvelle susceptible de donner à la littérature l'autorité dont elle souhaite se doter. Ce faisant, l'activité littéraire ne se limite pas à offrir aux lecteurs une réalité inscrite dans la fiction. Elle souhaite, d'une part, instruire les hommes par la mise en roman de vérités universelles et, d'autre part, elle prétend les

161 BALZAC, Honoré de, cité dans MILLOT, Hélène, « Arts poétiques, préfaces et manifestes : la légitimation de l'écriture par le savoir au XIXe siècle » in VAILLANT, Alain, *Écrire/savoir : littérature et connaissances à l'époque moderne, op. cit.,* p. 209.

162 ARENDT, Hannah, *La Crise de la culture, op. cit.,* p. 122.

163 BALZAC, Honoré de, préface de *La Comédie Humaine*, cité dans COULEAU, Christèle, « Faire autorité : une ambition romanesque » in MARTENS, David, *La Pseudonymie dans la littérature française*, *op. cit.,* p. 73.

faire agir, en s'assurant une influence concrète sur le public. Alors que le métier d'homme politique tend à se spécialiser à la fin du XIXe siècle, l'homme de lettres entend se distinguer de ce dernier afin d'agir sur le monde par le biais d'outils qui lui sont propres. C'est dans ce contexte particulier que naît la figure de l'intellectuel, symbole de cette volonté de l'écrivain d'agir sur la société, et sur laquelle nous reviendrons par la suite. Soulignons que cette prétention de la littérature à agir sur le monde en tant que littérature est le plus sûr moyen pour cette discipline d'asseoir son autorité, et que, en ce domaine, Paul Adam se révèle être un acteur de premier ordre.

Ces réflexions sur la notion d'autorité, qui étaient déjà en germe dans les questionnements sur le nom d'auteur et le pseudonyme, trouveront leur prolongement dans la notion de minorité, concept incontournable pour saisir les enjeux de définition de l'auteur à la fin du XIXe siècle.

C. MINORITÉS ET MAJORITÉS

En 1975, Gilles Deleuze et Félix Guattari publient un essai intitulé *Kafka. Pour une littérature mineure*[164], dans lequel ils introduisent une nouvelle distinction conceptuelle : le couple mineur/majeur. La notion, appliquée à la littérature – et plus précisément au cas kafkaïen – est rapidement reprise par diverses disciplines des sciences humaines, telles que la sociologie, l'économie ou les sciences politiques. La destinée remarquablement féconde du concept fait de l'essai des deux philosophes un ouvrage fondateur. Les réflexions qui suivent s'y adossent, tout en prenant soin d'adopter le recul nécessaire à l'analyse d'une situation littéraire bien différente, puisque Gilles Deleuze et Félix Guattari s'intéressent au cas d'un auteur renommé, qu'ils rattachent à la littérature mineure en vertu de son écriture singulière et de sa situation d'écrivain tchèque de langue allemande. Les choses sont bien différentes pour Paul Adam, qui n'est pas issu d'une minorité ethnique ou sociale, et dont la qualification d' « auteur mineur » connote en premier lieu l'oubli dans lequel il est tombé, et remet en cause sa participation réelle à l'avancée de l'histoire littéraire.

164 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure, op.cit.*

Dès lors, toute la complexité et l'ambiguïté de cette double notion de mineur/majeur apparaît, et nous impose un certain nombre de précisions. D'une part, les deux termes sont pensés dans un rapport indissociable, dans la mesure où ils ne prennent sens que l'un par rapport à l'autre. Le majeur n'est majeur qu'en regard du mineur, qui lui sert de base définitoire et comparative, et vice-versa. Le majeur impose une norme, ou plutôt s'institue lui-même en norme. Tout ce qui se trouve dans les marges qu'il dessine est naturellement rejeté dans le camp du mineur, ce rapport dichotomique ne semblant guère souffrir la possibilité d'un entre-deux, ou d'une alternative. D'autre part, la notion est complexe car elle renvoie, selon les cas, à une évaluation tantôt quantitative et tantôt qualitative. Parfois le majeur correspond au plus grand nombre numérique, parfois il désigne, au contraire, le camp qui bénéficie d'une reconnaissance qualitative supérieure. Gilles Deleuze et Félix Guattari illustrent leur propos en prenant l'exemple des femmes qui, pour être autant voire plus nombreuses que les hommes, se trouvent rejetées dans une position minoritaire puisqu'elles sont exclues, de fait, de la norme en vigueur imposée par les hommes et instaurée en leur faveur. Cet exemple montre que les deux manières de considérer la minorité – quantitative ou qualitative – entrent bien souvent en rapport contradictoire. C'est même précisément cette contradiction qui va travailler toute la pensée du couple mineur/majeur dans le domaine littéraire, tout au moins pour la période qui nous occupe. Enfin, dans un article consacré à la question[165], Paul-André Claudel affirme que le couple mineur/majeur renvoie à des notions trop diverses pour qu'il puisse éclairer à lui seul le statut d'une littérature particulière, et propose donc d'y ajouter d'autres distinctions subalternes, telles que le rapport mémoire/oubli ou le rapport visibilité/invisibilité. À partir de cette proposition, nous tenterons de donner une idée précise des enjeux du couple mineur/majeur en le faisant dialoguer avec le rapport à la postérité, d'une part, et en insistant sur le rapport individuel/collectif qui recoupe les réflexions de Deleuze et Guattari d'autre part. Il s'agira, dans cette perspective, de repenser le parcours de Paul Adam au prisme du mineur et du majeur, afin de saisir les grands enjeux que recouvre ce concept pour l'analyse de l'époque, et d'éclairer la production de l'avant-garde symboliste dans le champ littéraire fin-de-siècle.

165 CLAUDEL, Paul-André, « Écrivains fantômes, fantômes d'écrivains : la part cachée de l'héritage littéraire », in RODRIGUEZ, Béatrice et ZEKRI, Caroline (dir.), *La Notion de « mineur » entre littérature, art et politique*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2012.

Pour commencer, précisons la position du genre romanesque dans le couple mineur/majeur. Le roman fut longtemps considéré comme un genre subalterne, en termes quantitatifs et qualitatifs. Dès les premières distinctions formulées par Aristote dans *La Poétique*, l'écriture en prose, qui ne s'inscrit pas dans le genre de l'épopée, est exclue des genres nobles. Le roman conserve cette position marginale dans la production littéraire jusqu'à l'époque moderne, et il faut attendre le XIXe siècle pour que le genre soit pleinement reconnu. À partir de cette période, il connaît un développement fulgurant en termes de quantité, et gagne également peu à peu ses lettres de noblesse, chèrement acquises grâce à la production de quelques auteurs faisant figure de génies, à l'instar d'Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, George Sand et Émile Zola un peu plus tard. Ces derniers, en lui offrant une légitimité littéraire nouvelle, et en donnant la possibilité aux romanciers d'acquérir des biens à la fois économiques et symboliques, lui permettent de passer d'une position de minorité à celle, plus enviable, de majorité. Les tentatives précédemment décrites, visant à donner au roman une autorité qui lui soit propre grâce à la revendication d'un rapport étroit et spécifique à la vérité, participent de ce mouvement de sortie du mineur.

C'est à partir de ce constat que le parcours de Paul Adam dans le champ littéraire de la fin-de-siècle peut être repensé au prisme de la dichotomie mineur/majeur. Le couple conceptuel permet de tisser un ensemble de réflexions qui touche autant aux choix littéraires de l'auteur qu'à ses convictions politiques ou à ses liens de sociabilité. Dans un premier temps, nous tracerons, à partir de la situation singulière du romancier, un panorama du champ littéraire de l'époque. Nous nous pencherons ensuite sur la stratégie qu'adopte Paul Adam, afin d'illustrer l'idée d'un « devenir-minoritaire » – qui ne constitue ni un au-delà, ni un entre-deux, mais une posture dynamique à part entière qui remet en perspective les statuts mineur et majeur. Pour ce faire, nous opterons pour une approche chronologique qui nous ramènera aux débuts littéraires du romancier.

Paul Adam fait son entrée en littérature en 1885 avec un premier roman inscrit dans la veine naturaliste. Ce mouvement est largement majoritaire dans le champ littéraire de la période, ce qui permet au jeune écrivain de bénéficier d'une visibilité immédiate, renforcée par le procès qui suit la publication du roman.

En faisant le choix du naturalisme, il s'inscrit dans une école fortement instituée, à laquelle il se raccroche par la branche des jeunes auteurs qui ne tarderont pas, ensuite, à critiquer le maître et à promouvoir une nouvelle forme littéraire : le symbolisme. C'est vers cette école naissante qu'il contribue à fonder que Paul Adam se tourne dès son second roman, *Soi* : il adopte les techniques du roman symboliste qu'il contribue en grande partie à définir et adopte une sociabilité littéraire importante, qui s'accompagne d'une production collective très dense. Les cénacles et les cafés donnent aux jeunes auteurs une cohérence de vue et renforcent leurs liens d'amitié. Les revues, nombreuses et foisonnantes, font émerger une pensée collective de la littérature ainsi que l'adoption d'une dynamique combative. Pour résumer, le mouvement symboliste se pose dès sa naissance dans une posture d'avant-garde. Bien que peu nombreux au regard de la production littéraire de l'époque – qui connaît un essor sans précédent – les auteurs symbolistes jouissent de gains symboliques importants. Minoritaires du point de vue du nombre, ils dessinent la position majeure du point de vue qualitatif dans la mesure où ce sont eux qui participent à l'évolution de la littérature, à la marche de l'histoire littéraire, là où les auteurs mineurs ne sont perçus que comme des continuateurs, voire des retardataires[166]. Leur faiblesse numérique est d'ailleurs immédiatement évacuée comme obstacle au profit d'une vision élitiste de l'activité littéraire, ainsi qu'en témoigne le manifeste du mouvement :

> Une nouvelle manifestation d'art était donc attendue, nécessaire, inévitable. Cette manifestation, couvée depuis longtemps, vient d'éclore. Et toutes les anodines facéties des joyeux de la presse, toutes les inquiétudes des critiques graves, toute la mauvaise humeur du public surpris dans ses nonchalances moutonnières ne font qu'affirmer chaque jour davantage la vitalité de l'évolution actuelle dans les lettres françaises[167].

Le mouvement symboliste, par sa posture d'avant-garde, s'institue de fait en littérature majeure par le biais des jeunes écrivains, qui participent à cette reconnaissance grâce à leurs activités de critiques, la création de prix littéraires et l'écriture de manifestes. Il s'agit dès lors d'éclairer les caractéristiques de cette avant-garde à la lumière des analyses de Deleuze et Guattari. Dans leur essai, les deux philosophes postulent que les trois principales caractéristiques qui déterminent la

166 *Ibid.*

167 MORÉAS, Jean, « Manifeste du Symbolisme », in *Le Figaro*, supplément littéraire, 18 septembre 1886, p. 1-2.

distinction entre le mineur et le majeur résident dans un rapport au collectif, dans un rapport au langage et dans un rapport au politique. Pour le premier point, nous l'avons vu, le mouvement symboliste s'inscrit dès son apparition dans une dynamique collective importante, qui tient autant à la sociabilité entre les auteurs qu'aux stratégies communes de publication qui visent à promouvoir une vision partagée de la littérature. La seconde caractéristique se situe quant à elle sur le plan du langage, qui constitue également une des grandes préoccupations du mouvement, qui critique la manière dont la politique et la littérature usent d'une langue appauvrie, galvaudée et désuète. L'avant-garde, à l'inverse, travaillerait sans relâche la recherche syntaxique et lexicale, afin de produire un nouveau rapport au langage, caractérisé par son exactitude et sa capacité à évoquer les sons, couleurs ou objets qu'ils décrivent. Tout cela doit aboutir à donner du monde une vision animée, amenant une meilleure compréhension des idées générales. C'est tout au moins le programme qu'en donne Jean Moréas dans « Le Manifeste du symbolisme » :

> Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. [...] Pour la traduction exacte de sa synthèse, il faut au symbolisme un style archétype et complexe ; d'impollués vocables, la période qui s'arc-boute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthe en suspens, tout trop hardi et multiforme ; enfin la bonne langue – instaurée et modernisée –, la bonne et luxuriante et fringante langue française d'avant les Vaugelas et les Boileau-Despréaux, la langue de François Rabelais et de Philippe de Commines[168].

Les archaïsmes et les néologismes ont foisonné dans les écrits symbolistes, et se sont bien souvent accompagnés d'un retour à l'étymologie cherchant à redonner aux mots leur sens premier, oublié depuis longtemps. Le terme « impollué » renvoie à l'idée d'un langage galvaudé, dénaturé par la société et les pouvoirs politiques, et redit la recherche d'une langue neuve. Néanmoins, la manière dont Moréas décrit cette dernière – avec ses « anacoluthes », ses « pléonasmes » et ses « périodes aux défaillances ondulées » – laisse entendre qu'il s'agit là d'une langue formée par une élite particulièrement érudite qui s'adresse à une minorité éclairée.

Enfin, le troisième point évoqué par Deleuze et Guattari est le rapport au politique, qui constitue un pan non négligeable – bien que fondamentalement ambigu – de l'écriture

168 *Ibid.*

symboliste. En effet, à la fin du siècle, l'avant-garde littéraire se fait l'un des chantres d'une conception de la littérature résumée dans la formule de « l'art pour l'art », qui signifie que ce dernier est pourvu d'une valeur intrinsèque, en dehors de toute préoccupation morale, sociale, ou de toute prétention à l'utilité. À la fin du XIXe siècle le champ littéraire se polarise autour de trois grandes positions : l'art bourgeois, l'art social et l'art pour l'art, qui entend opposer au premier une exigence esthétique supérieure et un refus des conventions bourgeoises, et au second une esthétique qui ne chercherait pas sa justification dans une volonté didactique tournée vers un public populaire, et dans laquelle la forme finirait par occuper un rang secondaire. Délaissant le public bourgeois autant que la masse des nouveaux lecteurs, les symbolistes se tournent vers un public cultivé et rendu à ses vues littéraires. Pour autant, ils n'abandonnent pas toute préoccupation politique. S'ils ne souhaitent pas éduquer les masses ni se rendre aux conceptions républicaines, les symbolistes portent toutefois une idée politique forte : celle d'un art indépendant du champ du pouvoir, refusant de s'inscrire dans une démarche utilitaire, rentable ou revendicative. Les accointances entre l'avant-garde littéraire et les milieux anarchistes éclairent ces prises de position. En assumant une proximité de vues avec les anarchistes, les symbolistes expriment leur soutien à une composante politique marginalisée, et traduisent en termes esthétiques le message politique des anarchistes, à savoir le refus de la bourgeoisie et de l'idéal démocratique républicain, qui leur paraît déjà galvaudé à sa naissance. Les relations entre anarchisme et symbolisme paraissent parfois incohérentes. Toutefois, une réelle effervescence est visible et montre qu'il existe une dimension politique intrinsèque à la littérature, qui n'est pas obligée de s'inscrire dans une perspective démocratique :

> [...] l'on assiste à la collusion des esthètes et des compagnons anarchistes. Les uns et les autres se relaient dans les réunions publiques pour exposer leur programme à l'assemblée qui ne retient de tous ces discours mêlés qu'un seul point, c'est qu'il est question de démolir quelque chose. Edouard Dubus place sous le patronage de Louise Michel ses conférences sur l'esthétique nouvelle. On voit, à travers le nuage des pipes, se succéder sur l'estrade Rachilde et Sébastien Faure, Paul Mick et Paul Adam, Sévérine et Roinard, Ibels et le compagnon Martinet. On fulmine à la fois contre l'Académie et le patronat, contre Sarcey et Constans. On proteste contre les fusillades de Fourmies et l'interdiction de Lohengrin à l'Opéra et l'assemblée se sépare aux cris alternés de « Vive le vers libre ! » et « Vive l'anarchie[169] ! »

169 RAYNAUD, Ernest, *La Mêlée symboliste,* cité dans LEROY, Géraldi, *Batailles d'écrivains. Littérature et politique, 1870-1914,* Paris, Armand Colin, 2003, p. 220-221.

Le caractère péremptoire des méthodes anarchistes, ne formulant ni explication ni justification à leurs actes, séduit les symbolistes, qui prennent la défense des anarchistes individualistes sévissant à Paris à cette période, posant des bombes dans divers lieux publics. Quelques écrivains se rendent au procès de Ravachol pour lui exprimer leur soutien, et plusieurs revues voient le jour, qui doivent produire sur le papier une solidarité entre les écrits de l'avant-garde et ceux des anarchistes.

Par son rapport au langage, au politique et au collectif, l'avant-garde symboliste rejoindrait donc le camp du mineur. Or, si les symbolistes constituent une minorité numérique de fait, et qu'ils se situent aux marges du champ du pouvoir, ils n'en forment pas moins un groupe reconnu dans le champ littéraire de l'époque, jouissant de gains symboliques importants. En ce sens, le mineur est à comprendre positivement et devient la condition d'existence du majeur, puisque c'est la frange minoritaire qui, par son indépendance et son audace formelle, impulse un mouvement de renouveau à l'ensemble de la littérature du siècle. Toutefois, ces dynamiques collectives, politiques et syntaxiques s'essoufflent au début du XXe siècle, qui voit l'effondrement du mouvement symboliste tel qu'il s'était constitué une quinzaine d'années auparavant. Accusés par la critique littéraire de produire des textes incompréhensibles ou pour le moins obscurs, les symbolistes sont également attaqués par le pouvoir en place qui instaure les « lois scélérates ». Leur objectif est de dissuader les écrivains de faire perdurer leurs liens avec les anarchistes, sous peine de voir les diverses revues et publications censurées, et leurs auteurs condamnés. De plus, la structuration du champ littéraire autour des avant-gardes amène une course à l'innovation et à l'audace, qui provoque des ruptures en chaîne. Les écoles se multiplient à l'excès pour disparaître au bout de quelques mois à peine. Paul Adam entame la seconde partie de sa carrière dans ce contexte nettement plus éclaté. Il s'agit à présent de remettre en perspective le parcours individuel de notre auteur, à la lumière de cette peinture du champ littéraire au tournant du siècle.

Nous l'avons vu, au début de sa carrière, le jeune écrivain participe activement aux réseaux de sociabilité ainsi qu'aux productions littéraires collectives qui voient le jour sous la forme de revues. Les considérations précédentes concernant les dédicaces, préfaces et autres enjeux éditoriaux, ont montré son souci de s'inscrire dans une dynamique littéraire collective, dont il constitue un des rouages importants.

En tant que théoricien du mouvement, le renouveau du langage se situe également au premier plan de ses préoccupations. Les recherches lexicales et syntaxiques visibles dans son œuvre, sont très tôt mises en perspective avec la publication du *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*. L'ouvrage, qui compile les innovations de langue des auteurs du mouvement, constitue un manifeste en faveur du renouveau de la langue et de l'adoption d'un langage qui ne soit ni celui du pouvoir politique, ni celui de la littérature de masse. Enfin, Paul Adam prend résolument parti pour les anarchistes au début de sa carrière, ce qui le pousse à publier un « Éloge de Ravachol » demeuré célèbre pour son caractère provocateur. Le parcours de l'auteur, qui évolue au sein d'une minorité littéraire quantitative mais avant-gardiste, est à comprendre non seulement en termes de mineur et de majeur, mais aussi de « devenir-minoritaire », comme le proposent Béatrice Rodriguez et Caroline Zekri dans leur introduction à l'ouvrage collectif *La notion de « mineur » entre littérature, arts et politique.* En reprenant les distinctions formulées par Gilles Deleuze et Félix Guattari, les auteures postulent l'existence de deux sortes de minorité : la première, connotée négativement, qui décrirait un état dont il s'agirait de s'extraire, et la seconde connotée positivement, qui relèverait d'une posture dynamique, un devenir-mineur qui échapperait au langage du pouvoir, aux structures qu'il impose. Ce « devenir-minoritaire » donne un éclairage particulier au parcours de Paul Adam, qui se caractérise, dans les premières années de sa carrière, par l'adoption d'une position dans le champ littéraire, consistant à refuser activement de faire le jeu du pouvoir – pouvoir d'État qui censure les œuvres et condamne les écrivains, et pouvoir économique qui restructure le monde des lettres. Le « devenir-minoritaire » est donc à entendre positivement et désigne ici une position toujours active, jamais acquise, résultant de réflexions individuelles et collectives quant à l'exercice de la littérature dans un moment social, historique et politique particulier.

Cependant, l'effondrement des dynamiques groupales, et du mouvement symboliste de manière générale, contribue à infléchir les choix de carrière de Paul Adam, et à l'orienter vers une conception plus individuelle de l'activité littéraire. Le changement se manifeste dans la forme et le contenu des romans qui, d'avant-gardistes, obscurs et symbolistes, tendent à devenir plus consensuels et abordables par les nouvelles foules de lecteurs. La publication, au début du XXe siècle, d'un grand cycle romanesque consacré aux conquêtes de Napoléon étonne, au regard des premiers écrits de jeunesse et marque

le tournant opéré par l'auteur en direction de la veine épique et historique qui commence à faire son retour en Europe. La plupart des romans conservent leur qualité littéraire, mais les thèmes abordés se font souvent plus réactionnaires[170]. La recherche du mot juste et évocateur anime toujours le romancier, mais les grandes envolées oniriques propres aux premières années symbolistes disparaissent des derniers écrits. Quant aux engagements politiques, ils connaissent un revirement radical dans la mesure où le jeune auteur, à la sensibilité anarchiste et assumant avec ferveur ses convictions antimilitaristes, devient peu à peu l'ami de grands généraux et se met à adopter une attitude franchement guerrière au moment où éclate la Première Guerre mondiale. Il suffit d'évoquer l'essai *Contre l'aigle*, qui prend part au sentiment de germanophobie ambiant, ou encore de rappeler que Paul Adam entre à la tête de l'armée française lors de la libération de Nancy, pour se faire une idée de ce renversement. En quittant les dynamiques littéraires groupales et en rejoignant les vues politiques du pouvoir en place, Paul Adam quitte la posture du « devenir-minoritaire » qui le caractérisait et qui faisait sa force, pour tenter de s'instituer en auteur majeur, dans une conception individuelle de la production littéraire. De fait, la tentative n'est pas totalement un échec puisque la parution du *Trust* en 1910 – roman fleuve qui prend place en Amérique et qui imbrique de multiples intrigues politico-financières – montre que le romancier possède en germes les moyens de donner au roman de nouvelles perspectives et de faire faire un pas de plus à un genre littéraire auquel il contribua à donner ses lettres de noblesse. Toutefois, ces tentatives ne suffisent pas à lui offrir une position dominante durable. Désormais à l'écart de l'énonciation collective, Paul Adam, en tentant d'atteindre une position majeure en tant qu'énonciateur individuel, est finalement relégué dans une position de minorité qui n'est plus guère connotée positivement, mais qui correspond à une position figée et marginale que la postérité entérinera rapidement.

170 Nous songeons en particulier au roman *Stéphanie,* publié en 1913, qui entreprend de défendre le mariage de raison, jugé seul garant de la stabilité de la famille et de la nation.

Cette relégation au mineur est à comprendre au prisme de ce qu'évoque Paul Valéry lorsqu'il décrit l'ambition déçue de ces dizaines d'écrivains tombés rapidement dans l'oubli :

> Ce qu'il fallut d'illusions, de désirs, de travail, de larcins, de hasards, pour accumuler ce sinistre trésor de certitudes ruinées, de découvertes démodées, de beautés mortes et de délires refroidis... Et combien de ces bouquins-là furent-ils passionnément conçus, avec la folle ambition de faire oublier tous les autres[171].

À la lumière de cette citation, le parcours de Paul Adam apparaît comme une démonstration en acte en faveur de l'énonciation collective. En effet, la stratégie groupale des symbolistes fonctionnait en partie grâce à l'autonomie vis-à-vis du champ du pouvoir permise par le rapport de force produit par le collectif. Cela permettait à ce mouvement de porter une parole audible et partagée. Dans cette dynamique, la volonté de Paul Adam de faire jouir le roman d'une autorité nouvelle avait un sens et une efficacité, car elle était portée par un mouvement littéraire qui s'était doté d'ambitions communes. Ce faisant, ce n'est pas tant leur personne, mais le mouvement symboliste dans son ensemble, que les auteurs voulaient promouvoir. À l'inverse, les tentatives plus tardives menées par le romancier, qui vont dans le sens d'une conformation nouvelle au pouvoir et de la recherche d'une autorité en tant qu'écrivain – plus individuelle, donc, que collective –, n'aboutissent qu'à un échec et à sa relégation dans l'oubli, et, par là, dans le camp du mineur.

Avec le recul des années, certaines études consacrées à l'auteur tenteront de justifier ou d'expliquer cet oubli, contribuant encore davantage à la marginalisation de Paul Adam. Certains argueront de sa faiblesse littéraire, comme Thelma Fogelberg[172]. D'autres remettront en cause le caractère hétéroclite de sa production, qui aboutit d'ailleurs à créer une vision très partielle de son œuvre : telle anthologie du naturalisme reprendra son premier roman *Chair molle*, tel essai sur Byzance évoquera les quelques romans qu'il consacre à la période, un article sur la mode de l'utopie au XIXe siècle traitera des *Lettres de Malaisie*, mais peu de critiques, finalement, en auront une lecture globale. D'autre part, la tendance à penser Paul Adam en termes d'auteur mineur aboutira à une certaine forme

171 VALÉRY, Paul cité dans RODRIGUEZ, Béatrice et ZEKRI, Caroline (dir.), *La Notion de « mineur » entre littérature, art et politique, op. cit.,* p. 44-45.

172 FOGELBERG, Thelma, *La Langue et le style de Paul Adam*, *op. cit.* Dans sa thèse, l'auteure conclut que Paul Adam n'est en définitive qu'un écrivain médiocre ne fournissant que de piètres innovations.

d'ancrage régional. Comme si faire de Paul Adam un auteur régional *a posteriori* permettait d'expliquer sa relégation dans un statut mineur – dans la mesure où l'écrivain régional constitue, au moins au XIXe siècle, une branche à part entière dans les *minores*. Le romancier situe effectivement plusieurs de ses romans dans le nord de la France, dont sa famille est issue, mais il n'en reste pas moins un auteur parisien qui fit toute sa carrière à la capitale. Toutefois, le fait qu'un certain nombre d'articles critiques paraissent dans des revues locales[173], montre que Paul Adam trouve aujourd'hui une réception privilégiée en tant qu'auteur régional.

Le couple conceptuel mineur/majeur, dont la complexité repose sur la variété des questionnements et des prismes d'analyse qu'il soulève, s'avère particulièrement efficient pour penser la situation des auteurs symbolistes dans le champ littéraire fin-de-siècle. En outre, il apparaît comme un outil de pensée de premier ordre pour décrire les enjeux d'autorité qui travaillent la littérature à cette période, car il permet d'articuler autorité collective de la littérature et autorité individuelle de l'écrivain. Dans cette perspective, la dichotomie mineur/majeur nous amène à saisir les différentes stratégies des hommes de lettres en termes de réussite et d'échec, mais aussi en termes de politique, de rapport au collectif et de rapport à la langue, autant de biais fondamentaux à la compréhension de l'évolution littéraire à la fin du siècle, et qui éclairent d'un jour nouveau le parcours de Paul Adam.

Pour conclure, soulignons que ces différentes réflexions convergent toutes vers la notion d'autorité, qui travaille l'ensemble du champ littéraire. Le pseudonyme, qui met en scène le jeu auctorial, questionne l'autorité de l'écrivain à travers les différentes stratégies de signature. De manière générale, c'est toute la littérature qui se trouve confrontée à la question de sa propre autorité au tournant du siècle. Le lecteur voit le roman adopter un nouveau régime de vérité, en prise avec la naissance des sciences sociales, et se tourner vers la recherche d'une spécificité littéraire qui résoudrait la tension entre l'action romanesque et l'idée. Paul Adam entend résoudre cette tension par le concept de l' « émotion de pensée » qui guide l'ensemble de son œuvre. Toutefois, la recherche d'un renouveau romanesque n'habite pas de la même façon l'ensemble des

173 Le numéro 42 de la revue *Nord'* est consacré à notre auteur. En outre, toutes les archives de Paul Adam sont conservées à la bibliothèque municipale d'Arras.

écrivains dans la mesure où celle-ci tend à partager le champ littéraire entre avant-garde et auteurs populaires, une dichotomie qui gagne à être considérée sous le prisme du mineur et du majeur. Il s'agit dans cette optique de penser l'avant-garde symboliste comme une minorité quantitative, qui adopte une position majeure dans le champ littéraire, au sens où c'est elle qui jouit des biens symboliques les plus importants et qui détermine, de ce fait, la norme qui doit constituer la « vraie » littérature. Mais alors que le majeur se situe du côté du pouvoir, l'avant-garde symboliste s'en extrait et dessine, en réalité, une tierce position dynamique, celle du « devenir-minoritaire ». Caractérisée par son rapport au collectif, au langage et à la politique, cette position rejette le camp du pouvoir – politique ou économique – pour se doter, quant à elle, non d'un pouvoir mais d'une autorité : une autorité spécifique, en tant que littérature. Ces stratégies collectives mises en place pour donner à la littérature – et au roman en particulier – une autorité nouvelle, cohabitent avec des stratégies individuelles adoptées par les auteurs afin de gagner et asseoir leur place dans le champ littéraire. Il s'agit dorénavant d'aborder les dynamiques de lutte qui structurent ce champ à la fin du siècle.

2. *L'ESPRIT BELLIQUEUX*

À la fin du XIXe siècle, le champ littéraire se structure autour de groupes qui construisent des solidarités intellectuelles et matérielles fortes entre les auteurs de l'avant-garde. Ces solidarités sont nécessaires, car elles permettent aux auteurs de se placer dans des dynamiques d'opposition, et ce à plusieurs niveaux. Alors que le champ littéraire dans son ensemble tente d'asseoir son autonomie et s'inscrit donc en rupture avec les champs du pouvoir et de l'économie, il se trouve écartelé, en parallèle, par des luttes internes. De ce fait, la dichotomie entre avant-garde et littérature de masse s'articule avec les ruptures en chaîne qui se font au sein du pôle symboliste. Ces différents pans des dynamiques d'opposition occuperont les développements qui suivent et trouveront une illustration, *in fine,* dans l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, parue en 1891.

A. DYNAMIQUES DE LUTTE : LE CONTEXTE POLITIQUE ET SOCIAL

Pour comprendre les raisons qui amènent les dynamiques d'opposition et de rupture à prendre une telle importance dans le champ littéraire fin-de-siècle, il convient de revenir sur la manière dont ce dernier a fondé son autonomie, et dans quel contexte. Nous rappellerons ici les éléments fondamentaux que Pierre Bourdieu décrit dans *Les Règles de l'art*. D'après le sociologue, le XIXe siècle voit naître le processus d'autonomisation du champ littéraire, qui atteindra à la fin du siècle un degré d'autonomie qui n'a plus jamais été dépassé depuis. Cette autonomie se manifeste dans le rapport que le champ littéraire entretient avec le champ du pouvoir – notamment politique et économique. Concrètement, cela signifie que les producteurs culturels s'affranchissent des commandes directes de l'État et produisent une littérature qui n'est ni commandée directement par les représentants du pouvoir, ni porteuse d'un message qui lui serait assujetti. C'est ainsi, en tout cas, que Pierre Bourdieu propose de mesurer le degré d'autonomie du champ littéraire à une période donnée :

> Le degré d'autonomie du champ (et, par là, l'état des rapports de force qui s'y instaurent) varie considérablement selon les époques et selon les traditions nationales. Il est à la mesure du capital symbolique qui a été accumulé au cours du temps par l'action des générations successives (valeur accordée au nom d'écrivain et de philosophe, licence statutaire et quasi institutionnalisée de contester les pouvoirs, etc.) et qui fait que les producteurs culturels se sentent en droit et en devoir d'ignorer les demandes ou les exigences des pouvoirs temporels, voire de combattre ces pouvoirs au nom de principes et de normes qui leur sont propres[174] [...]

Au XIXe siècle, les conditions semblent réunies pour faire atteindre au champ littéraire un degré d'autonomie important : l'écrivain devient une figure reconnue dans la société et la profession accumule peu à peu un capital symbolique important qui contamine la production romanesque, dotant les romanciers d'une nouvelle autorité. Dans le même temps, la société connaît des changements profonds. Non seulement les auteurs se sentent en droit de contester le pouvoir, mais les raisons de le faire se multiplient : la Troisième République peine à asseoir son autorité, oscillant entre libéralisation de la presse et renforcement de la censure ; les scandales politico-financiers émaillent la période, à l'exemple du scandale de Panama, qui ruine des centaines de

174 BOURDIEU, Pierre, « Le champ littéraire », in *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, année 1991, volume 89, n°1, p. 9.

milliers d'épargnants et éclabousse plusieurs hommes politiques français, ou encore le scandale des décorations, qui contraint le président de la République Jules Grévy à la démission en 1887. Le capitalisme, qui connaît un développement considérable, provoque dans le monde artistique et bohème un rejet des valeurs bourgeoises et une horreur certaine pour les grands industriels et les hommes d'affaires qui tentent de s'emparer du pouvoir politique, économique et de la presse. Pour les agents culturels, la dépendance directe à l'État, qui passait par la censure pendant la période de l'Ancien Régime, tend à être remplacée par une dépendance structurelle des auteurs à l'économie de marché, que les avant-gardes combattent farouchement en instaurant des solidarités économiques concrètes, ainsi qu'une économie inversée fondée sur les biens symboliques. Dans ce contexte trouble, le mépris des milieux littéraires envers la démocratie, le capitalisme et la bourgeoisie va croissant, et provoque chez les auteurs des sensibilités et des sympathies pour le mouvement anarchiste qui prend de l'ampleur à cette période.

Par ailleurs, les écrivains de la décadence n'entendent pas simplement s'opposer à l'État et à la bourgeoisie, mais également au peuple, conçu comme une masse incapable de pensée critique. Les anarchistes individualistes – qui prônent la propagande par le fait plutôt que l'éducation des masses *via* les structures syndicales – gagnent la sympathie des auteurs de l'avant-garde. L'esthétique symboliste et la pensée politique anarchiste se lient fortement, étant toutes deux porteuses d'une conception particulièrement élitiste de la littérature comme de la politique. Nous pouvons nous pencher, à titre d'exemple, sur quelques articles que Paul Adam publie à ses débuts et qui sont repris en volume dans *Critique des mœurs*. Dans un article intitulé « Le Nouvel anarchiste », il décrit cette figure en ces termes :

> Généralement, le nouvel anarchiste s'affirme wagnérien – à moins que, par esprit de distinction, il n'affiche une préférence en faveur de Beethoven. Sa bibliothèque contient les chefs-d'œuvre de la littérature décadente, les travaux de Karl Marx, la collection des économistes [...]. Les marines des impressionnistes pointillistes brillent aux murs vêtus de tentures crevette et jonquille. [...] Le laboratoire où s'apprêtent les mixtures explosives est situé dans un faubourg mi-élégant, entre Neuilly et Courcelles[175].

175 ADAM, Paul, « Le Nouvel anarchiste », in *Critique des mœurs*, Paris, Ernest Kolb, 1893, p. 255.

Plus loin, ce sont les liens entre ce « nouvel anarchiste » et les producteurs culturels qui sont évoqués :

> Il se borne à communiquer avec la masse des compagnons par l'intermédiaire d'amis d'ailleurs assez farouches, peintres, littérateurs, musiciens barbus qui colonisent intellectuellement les faubourgs en attendant le petit hôtel de la gloire[176].

Cette étonnante figure qu'évoque Paul Adam jette un pont entre l'esthétique symboliste et les idées anarchistes, en faisant se rencontrer les œuvres des uns et des autres dans sa bibliothèque. Le personnage, bien que fantasmé et traité avec une certaine dose d'ironie, illustre les accointances entre les pratiques artistiques de l'avant-garde et les pratiques politiques des anarchistes, en faisant cohabiter *Le Capital* de Karl Marx avec les œuvres des décadents, et les peintures pointillistes avec les laboratoires de fabrication de bombes. Toutefois, la proximité entre anarchistes et symbolistes ne se borne pas à une simple complicité esthétique, mais s'inscrit dans une vue commune de la société, reprise à la fin de l'article :

> L'anarchisme seul pouvait séduire un esprit délicat, puisqu'il garde le suprême mérite d'épouvanter les gens vulgaires. La boutique le réprouve, et le fonctionnarisme le qualifie mal. Quant au rustre, il le hait comme le partage lui-même[177].

La sympathie entre anarchistes et symbolistes s'exprime en premier lieu par le rejet du médiocre, incarné par la bourgeoisie et les masses populaires, rejetées en bloc par l'élitisme des symbolistes. L'ambition commune qui anime anarchistes et symbolistes est « d'épouvanter les gens vulgaires », par le vers libre ou par l'attentat à la bombe, les deux pratiques se fondant dans une connivence esthétique autant que dans le rejet de l'État et de la société républicaine. Plus tard, dans son célèbre « Éloge de Ravachol », Paul Adam va plus loin en défendant avec véhémence les attaques commises par l'anarchiste à l'encontre de personnalités politiques, dont plusieurs magistrats impliqués dans l'affaire de Clichy – affaire de répression policière sanglante à l'encontre d'une manifestation organisée à Fourmies le 1e mai 1891. Dans l'article, le romancier et critique affirme que Ravachol n'est pas plus condamnable pour ses actes que la société capitaliste dans son ensemble, qui laisse mourir de faim de nombreux jeunes gens sans ressource.

176 *Ibid*, p. 259.

177 *Ibid*. p. 260.

Pour lui, Ravachol est l'homme qui permit à la jeunesse de sentir un regain d'intérêt pour les questions politiques grâce à un acte symbolique fort :

> Les parades des Deux Chambres avec leurs scandales quotidiens [...] nous révélèrent, à maintes reprises, les mobiles du suffrage universel. Il y eut Méline et Morelli, le sénateur Le Guay [...]. Nos âmes sans complexité se fussent probablement déplues à suivre encore les jeux brusques de ces marionnettes, et la politique eut été mise hors de notre préoccupation, si la légende du sacrifice, du don de la vie pour le bonheur humain n'eut subitement réapparu dans l'Époque avec le martyre de Ravachol. Quelles qu'aient pu être les invectives de la presse bourgeoise et la ténacité des magistrats à flétrir l'acte de la Victime, ils n'ont pas réussi à nous persuader de son mensonge[178].

Précisons toutefois que si Ravachol devient un « Rédempteur » sous la plume de Paul Adam, ce n'est pas tant pour la portée de ses attaques que parce qu'il est condamné à la guillotine. La condamnation à mort de l'anarchiste devient le don de la vie pour l'humanité, le sacrifice de l'homme pour ses idées. À la corruption qui gangrène le monde politique institutionnel, il propose une solution concrète et une vision de la politique dont pourra s'emparer la jeunesse désabusée. En portant Ravachol au rang de martyr, Paul Adam invite les nouvelles générations de littérateurs et de peintres à le prendre comme sujet de leurs œuvres et à réinventer, ce faisant, le genre hagiographique. Sans nous étendre plus longuement sur le sujet, nous pouvons dès lors affirmer que ces prises de position concrètes, et ces sympathies esthétiques entre deux tendances littéraire et politique, placent résolument les symbolistes dans une position de rupture vis-à-vis des pouvoirs économique et politique en place.

De surcroît, du point de vue de la vie de l'écrivain, l'entrée dans le champ littéraire constitue, en soi, un élément de rupture avec l'idéal familial et bourgeois. Cela se vérifie pour Paul Adam, qui naît dans une famille d'industriels et de militaires, carrières auxquelles il est destiné à la suite de son grand-père et de son père, et que son éducation stricte pousse à abandonner en nourrissant chez lui un sentiment de révolte et un rejet des conventions sociales. Durant ses études à Douai, il adopte le mode de vie bohème, traînant les cafés et consommant opium et haschich afin d'épouvanter le bourgeois. En 1884, il part s'installer à la capitale afin d'embrasser la carrière littéraire.

178 ADAM, Paul, « Éloge de Ravachol », in *ibid.,* p. 307.

Ce parcours, qui marque en soi une rupture avec l'ordre conventionnel, est partagé par bon nombre de jeunes écrivains à l'époque :

> Le choix de la vie d'artiste ou de la vie littéraire est en même temps le refus d'une position sociale conforme aux normes admises et un tel choix, dans le milieu en général bourgeois où se recrutent les écrivains, est vécu comme une rupture avec le modèle familial et un refus symbolique de l'héritage[179].

Paul Adam met en scène cette rupture avec l'ordre familial dans le roman symboliste *En décor*, qu'il publie en 1890. D'inspiration autobiographique, l'ouvrage raconte la rébellion de Manuel Héricourt – double fictif de l'auteur –, qui entend rompre avec un destin bourgeois tout tracé. Le héros se lance d'abord dans la carrière politique, selon les exigences de son père, mais la corruption de ce milieu et la bêtise du peuple le découragent vite, et il se met à mener une existence faste et à adopter des postures de dandy pour se distinguer des provinciaux. La figure du père, rigide, étroit d'esprit, cristallise la révolte du jeune homme qui part étudier la philosophie dans une ville plus importante. Il s'y adonne à une vie de débauche, consomme des drogues, s'adonne aux plaisirs charnels, et tente de résister au mariage que ses parents prévoient pour lui. Symbole de la jeunesse décadente, Manuel vit avant tout dans son imagination et perçoit le monde comme un décor, un théâtre, où tout ne serait que comédie. Paul Adam exprime dans ce roman le sentiment d'écœurement qu'éprouve toute une partie de la jeunesse, à laquelle il s'identifie. À l'inverse, les œuvres plus tardives qui mettront en scène sa famille se tourneront davantage vers ses aïeux, dans des romans au style épique qui retracent l'histoire des conquêtes napoléoniennes. À mesure qu'il gagne en notoriété et en âge, ses convictions politiques se font plus conservatrices et son style littéraire plus consensuel, ces deux revirements s'exprimant tout particulièrement dans la tétralogie *Le Temps et la vie,* qui paraît une quinzaine d'années après *En décor*.

Revenons aux années de jeunesse et aux dynamiques de rupture qui animent le champ littéraire, et dont le romancier se fait l'un des représentants. Pour terminer sur ce point, il convient de rappeler les changements qui affectent le statut auctorial au XIXe siècle. Les travaux de Michel Foucault, notamment, nous renseignent sur l'apparition de la propriété auctoriale, et sur ses implications.

179 CHARLE, Christophe, « Situation du champ littéraire », in *Littérature*, n° 44, 1981, p. 13-14.

Le philosophe affirme que la propriété économique de l'auteur sur son œuvre apparaît de manière secondaire, le premier régime de propriété étant une propriété pénale, dans le sens où l'auteur pouvait se trouver puni pour ses écrits :

> [Le discours] a été historiquement un geste chargé de risques avant d'être un bien pris dans un circuit de propriétés. Et lorsqu'on a instauré un régime de propriété pour les textes, lorsqu'on a édicté des règles strictes sur les droits d'auteur, sur les rapports auteurs-éditeurs, sur les droits de reproduction, etc. – c'est-à-dire à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle c'est à ce moment-là que la possibilité de transgression qui appartenait à l'acte d'écrire a pris de plus en plus l'allure d'un impératif propre à la littérature. Comme si l'auteur, à partir du moment où il a été placé dans le système de propriété qui caractérise notre société, compensait le statut qu'il recevait ainsi en retrouvant le vieux champ bipolaire du discours, en pratiquant systématiquement la transgression, en restaurant le danger d'une écriture à laquelle d'un autre côté on garantissait les bénéfices de la propriété[180].

Ainsi, au cours du XIXe siècle, les auteurs profitent du régime de l'appropriation pénale pour se mettre à revendiquer la propriété de leurs ouvrages, afin d'en tirer des bénéfices économiques. La constitution de la Société des Gens de Lettres est représentative de ce phénomène. Cette dernière naît en 1838. À la fin du XIXe siècle, elle rassemble environ huit cents écrivains et fonctionne sur le modèle du syndicat. Son objectif est de créer une corporation d'écrivains qui vise à défendre, entre autres, le respect des droits d'auteur. Il n'en reste pas moins que les hommes de lettres sont toujours soumis à la censure et que nombre de procès attaquent les œuvres qui paraissent, menaçant leurs auteurs d'amendes ou de peines de prison. Les ouvrages naturalistes sont particulièrement visés par cette répression, à l'instar de *Chair molle*, accusé d'outrage aux mœurs et de pornographie. Paul Adam donne un bref récit de son procès en ces termes :

> Je n'en dus pas moins comparaître devant la Cour d'Assises le 10 août 1885. J'avoue que j'étais très fier de cela et que je clignais de l'œil pour apercevoir un peu par-dessus mon oreille, l'immanquable auréole de Martyr. [...] J'avais dit à l'Amour ce que je pensais de ses mensonges ; l'hypocrisie humaine m'avait abattu, pour protéger sa vieille idole. Je fus au pinacle de la satisfaction[181].

L'emploi du vocabulaire de la chrétienté – « martyr », « idole » – montre que le jeune écrivain se met en scène dans le rôle du Saint, détenteur de la sagesse et de la vérité, persécuté par un pouvoir injuste. Il opère ainsi un renversement ironique de sa situation,

180 FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur », *op. cit.,* p. 799.

181 Brouillon de lettre, sans date, in DUNCAN, J. Ann, *L'Époque symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam, op. cit.,* lettre VIII.

en tirant fierté et satisfaction des reproches qui lui sont faits. L'accusation d'outrage devient, dans son récit, le gage du caractère véridique et subversif de son roman. Dans la mesure où une part des écrivains adopte une position de rupture envers le pouvoir établi, le simple fait que ce pouvoir politique attaque une de leurs œuvres lui confère une légitimité accrue au sein du champ littéraire, et lui apporte une nouvelle forme de succès, quand bien même s'agirait-il d'un succès de scandale. Paul Adam est bien conscient de ce phénomène lorsqu'il se met en scène, espiègle, clignant de l'œil, guettant « l'immanquable auréole de Martyr » qui doit se transformer en immanquable auréole de gloire. Louis Desprez, lui-même condamné à la prison quelques mois plus tôt après la publication d'*Autour d'un clocher,* chez Kistemaeckers, lui envoie d'ailleurs « toutes [s]es félicitations[182] » pour sa condamnation. En outre, ce renversement dialectique est permis par l'existence de procès littéraires plus anciens, fortement médiatisés, et qui ont en quelque sorte créé des précédents. C'est le cas du procès de Gustave Flaubert, accusé de licence de mœurs lors de la parution de *Madame Bovary*. En 1857, l'écrivain avait le sentiment de vivre une expérience infamante en étant assimilé aux criminels ayant outragé les mœurs physiquement, réellement, et non dans la fiction romanesque. Si la médiatisation du procès lui donne une visibilité inattendue, il exprime toutefois le fait que « ce tapage fait autour de [s]on premier livre [lui] semble tellement étranger à l'Art, qu'il [le] dégoûte et [l]'étourdit[183] ». Une trentaine d'années plus tard, Paul Adam a le sentiment de rejoindre une certaine communauté intellectuelle et spirituelle en s'inscrivant dans la droite ligne des procès littéraires amorcée par les plus grands, Gustave Flaubert ayant été précédé par les frères Goncourt et suivi par Charles Baudelaire sur le banc des accusés.

182 Louis Desprez engage toutefois le romancier à rester prudent. En effet, si Paul Adam n'effectue pas la peine de prison à laquelle il est condamné, Louis Desprez, quant à lui, est envoyé à Sainte-Pélagie où il contracte la phtisie. À sa sortie de prison, il reste alité de nombreux mois durant lesquels cette brève missive est rédigée. Il meurt quelque temps plus tard des suites de sa maladie. Cette courte lettre figure dans les annexes, p. 654.

183 FLAUBERT, Gustave, *Correspondances*, cité dans SAPIRO, Gisèle, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXe-XXIe siècles)*, Paris, Seuil, 2011, p. 198.

Non seulement les ouvrages incriminés se dotent, paradoxalement, d'une forme de reconnaissance supérieure auprès des agents littéraires, mais ces derniers se mettent, en outre, à dénier à l'institution judiciaire toute légitimité pour juger les œuvres littéraires. Gisèle Sapiro[184] rappelle en effet que, en 1882, le député d'extrême-gauche Gaillard prononce un discours dans lequel il affirme que les juges et les magistrats sont absolument incompétents en matière littéraire. Dans sa lancée, le critique Gustave Geffroy invite les écrivains à refuser toute forme de coopération avec la justice, ne serait-ce que pour obtenir des circonstances atténuantes. De la sorte, il pousse les auteurs à tenir une position antagoniste refusant tout dialogue avec les pouvoirs en place. Tous décrètent que la critique est seule capable de prononcer un jugement en matière littéraire.

Ainsi, la fin du XIXe siècle se caractérise par les relations conflictuelles qui lient le champ littéraire au champ du pouvoir – politique et économique. La dynamique de rupture qui s'engage est marquée par les accointances affichées de l'avant-garde littéraire avec les milieux anarchistes, mais aussi par le refus des agents littéraires d'accorder une quelconque légitimité aux pouvoirs en place en matière de jugement littéraire. Ces différents phénomènes participent tous, à leur manière, à exprimer et renforcer le processus d'autonomisation qu'opère le champ littéraire à partir de la première moitié du siècle. Ce haut degré d'autonomie provoque le déplacement des logiques de lutte, qui s'inscrivent peu à peu au sein-même du champ littéraire, pour finir par en former l'un des éléments constitutifs.

B. LA RUPTURE DANS LE CHAMP

Les analyses de Michel Foucault paraissent à première vue en léger décalage avec le sujet qui nous occupe ici. En réalité, elles permettent de saisir, par le biais, les conflits et les ruptures qui caractérisent l'état du champ littéraire à la fin du siècle et donnent à voir ce dernier comme un objet complexe, en mouvement perpétuel.

184 SAPIRO, Gisèle, « Autorité et responsabilité de l'écrivain : les conditions d'émergence de la figure de l'intellectuel prophétique sous la Troisième République », in BOUJU, Emmanuel, (dir.), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Dans l'article « Qu'est-ce qu'un auteur ? », déjà évoqué plusieurs fois, le philosophe opère un renversement dans la manière de considérer la fonction-auteur en invitant à voir l'auteur non plus comme une instance de production infinie de discours, mais bien plutôt comme une instance de limitation :

> Nous avons coutume de dire [...] que l'auteur est l'instance créatrice jaillissante d'une œuvre où il dépose, avec une infinie richesse et générosité, un monde inépuisable de significations. Nous sommes accoutumés à penser que l'auteur est si différent de tous les autres hommes, tellement transcendant à tous les langages, qu'aussitôt qu'il parle le sens prolifère et prolifère indéfiniment.
> La vérité est toute autre : l'auteur n'est pas une source indéfinie de significations qui viendraient combler l'œuvre, l'auteur ne précède pas les œuvres. Il est un certain principe fonctionnel par lequel, dans notre culture, on délimite, on exclut, on sélectionne [...]. Si nous avons l'habitude de présenter l'auteur comme génie, comme surgissement perpétuel de nouveauté, c'est parce qu'en réalité nous le faisons fonctionner sur un mode exactement inverse. Nous dirons que l'auteur est une production idéologique dans la mesure où nous avons une représentation inversée de sa fonction historique réelle[185].

Le fait de considérer l'auteur comme le « principe fonctionnel » d'une culture qui « délimite », « exclut », et « sélectionne » le discours comporte des implications multiples. En particulier, cela induit le fait que se dire auteur, ou être désigné par un tiers comme auteur, implique une responsabilité à l'égard du discours, et notamment du discours fictionnel. Dans cette perspective, l'auteur n'est plus l'instance créatrice à partir de laquelle la fiction prolifère, mais une instance restrictive qui limite son propre discours – par souci de cohérence stylistique, esthétique ou thématique par exemple – mais aussi le discours d'autrui, désormais conditionné par les ouvertures et les restrictions qu'opèrent écrivains qui l'environnent. Cette manière de considérer la fonction-auteur gagne, en outre, à dialoguer avec les réflexions de Pierre Bourdieu. Le sociologue décrit les luttes qui animent le champ littéraire fin-de-siècle comme des luttes de définition :

> Un des enjeux centraux des luttes littéraires (etc.) est le monopole de la légitimité littéraire, c'est-à-dire, entre autres choses, le monopole du pouvoir de dire avec autorité qui est autorisé à se dire écrivain ou même à dire qui est écrivain et qui a autorité pour dire qui est écrivain[186].

185 FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*, p. 811. La citation est tirée d'une variante du texte mise en note de bas de page.

186 BOURDIEU, Pierre, « Le Champ littéraire », *op. cit.*, p. 13.

Cette concurrence pour établir la « définition légitime de l'écrivain » comporte un enjeu de taille si l'on considère que l'auteur – au sens de l'auteur réel reconnu comme tel par ses pairs – opère une restriction du discours dans la mesure où il définit ce qui, dans la production discursive fictionnelle, constitue ou non la « vraie » littérature. C'est précisément sur ce point, sur ce que serait, au juste, cette littérature « vraie », que les avis n'ont pas manqué de diverger en fonction des différents mouvements. Nous nous appuierons ici sur les définitions de l'auteur et de la littérature proposées par l'avant-garde symboliste.

Celle-ci reconfigure le paysage littéraire, qui ne s'organise plus autour de grandes séparations génériques, mais qui opère plutôt des regroupements entre les genres pour polariser le champ autour d'oppositions entre écoles ou entre mouvements. Cela signifie que le champ littéraire, tel qu'il se constitue à la fin du XIXe siècle, affirme une continuité entre les genres – poésie, théâtre, roman, etc. – pour mieux opposer littérature d'avant-garde et littérature populaire, par exemple, ou encore, de manière plus précise, art symboliste et art naturaliste. D'autre part, le champ littéraire est animé à l'époque par des dynamiques de rupture qui le touchent à tous les niveaux, du plus large au plus réduit. Autrement dit, les ruptures ne s'effectuent plus seulement entre les pôles les plus éloignés du champ – à l'instar de la littérature d'avant-garde et de la littérature populaire –, mais gagnent également les protagonistes de chaque pôle. Dès lors, les écoles appartenant au pôle symboliquement dominant s'opposent volontiers, et même, la rupture se consomme entre chefs de file d'une même école. Ce mouvement de scissions en chaîne, qui touchent des points de moins en moins éloignés du champ littéraire, est omniprésent et gagne en vitesse à la fin du siècle. Les ruptures s'accélèrent, devenant un véritable mode d'entrée dans le champ, avec des chefs d'école autoproclamés qui, dès qu'ils gagnent quelques disciples, se trouvent taxés d'institutionnalisation et sont immédiatement remplacés par d'autres écoles, d'autres chefs de file, eux-mêmes supplantés tout aussi rapidement. Pour Pierre Bourdieu, « chaque révolution réussie se légitime elle-même, mais légitime aussi la révolution en tant que telle. [...] La révolution tend à s'imposer comme le *modèle* de l'accès à l'existence dans le champ[187] ». L'image de la « révolution » est particulièrement éloquente. Au-delà de la connotation belliqueuse du terme, elle renvoie à la conception de l'histoire littéraire qui émerge à l'époque.

187 BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art, op. cit.,* p. 180. L'auteur souligne.

Gustave Lanson, avec son histoire de la littérature française, apporte en effet une vision évolutive de l'histoire littéraire qui n'est pas étrangère au succès des théories darwiniennes. Dans cette conception, les auteurs masculins sont définis par la place qu'ils tiennent dans l'évolution littéraire, ce qui revient à juger si la production de tel écrivain contribue à l'avancée de la littérature, sur un plan temporel et évolutif, ou si elle marque à l'inverse un retard[188]. Toutefois, – et Darwin l'affirmait déjà dans son essai – la chaîne de l'évolution se trouve régulièrement rompue par des transformations majeures qui sont qualifiées de révolutions, dans la mesure où elles infléchissent subitement et fortement le cours des choses. Dans cette perception de l'évolution appliquée à la littérature, les avant-gardes constituent le pôle impulsant les révolutions : ne se contentant pas de suivre et de participer à la marche normale de la littérature, elles lui font opérer de grands pas en avant ou des revirements conséquents. Les enjeux de ces dynamiques de rupture se révèlent avec une force particulière dans ces deux faits marquants que sont la parution du *Manifeste des Cinq* et la séparation entre symbolistes et décadents.

En 1887 paraît dans *Le Figaro* le *Manifeste des Cinq,* signé – comme son nom l'indique – par cinq auteurs de la troisième génération naturaliste, Lucien Descaves, Paul Bonnetain, J. H. Rosny, Paul Margueritte et Gustave Guiches. Ces jeunes écrivains adressent à Émile Zola une lettre ouverte dans laquelle ils renient son dernier roman, *La Terre*, et déclarent leur rupture avec l'esthétique naturaliste, bafouée par « le reliquat de compte d'une série de chutes [et] l'irrémédiable dépravation morbide[189] » du maître. Au-delà du ton acerbe et de l'attaque cinglante, ce manifeste revêt un intérêt de taille en ce qu'il résume les grands enjeux qui guident les dynamiques de rupture à l'œuvre dans le champ littéraire de l'époque. Après avoir rappelé le succès de *L'Assommoir,* et tout ce que son œuvre apporta au naturalisme, les cinq auteurs critiquent le maître, qu'ils accusent d'être « incroyablement paresseux à l'expérimentation personnelle » et de crouler « dans des rabâchages et des clichés perpétuels ». Or, l'époque est à l'audace et à la nouveauté, et l'originalité apparaît à ce moment comme une qualité essentielle.

188 CLAUDEL, Paul-André, dans son article « Écrivains fantômes, fantômes d'écrivains. La part cachée de l'héritage littéraire », *op. cit.,* reprend la dichotomie mineur/majeur sous l'angle du placement dans l'évolution littéraire.

189 BONNETAIN, Paul, DESCAVES, Lucien, GUICHES, Gustave, MARGUERITTE, Paul, et ROSNY, J.-H., « Manifeste des Cinq », *Le Figaro*, 18 août 1887.

Émile Zola, qui fit preuve de cette audace à la parution de ses premiers romans, semble désormais se contenter de la répétition et se satisfaire du succès d'une recette qui a fait ses preuves. Pire, le maître est accusé de chercher le gain économique au détriment de l'art réel et, pour ce faire, de séduire un public populaire attiré par la réputation sulfureuse de romans taxés de pornographie :

> Alors tandis que les uns attribuaient la chose à une maladie des bas organes de l'écrivain, à des manies de moine solitaire, les autres y voulaient voir le développement inconscient d'une boulimie de vente, une habileté instinctive du romancier percevant que le gros de son succès d'édition dépendait de ce fait que « les imbéciles achètent les Rougon-Macquart enchaînés, non pas tant par leur qualité littéraire, que par leur réputation de pornographie que la *vox populi* y a attachée ». Or, il est bien vrai que Zola semble excessivement préoccupé (et ceux d'entre nous qui l'ont entendu causer ne l'ignorent pas) de la question de vente[190] [...].

Cette double accusation est intéressante. Rappelons d'abord que le champ littéraire fin-de-siècle tend à se scinder en deux pôles : le premier bénéficiant d'un succès large et de biens économiques conséquents – c'est le cas pour le théâtre bourgeois par exemple – et le second privilégiant la recherche littéraire et les biens symboliques. Ce denier s'adresse à un public cultivé mais restreint, peu apte à fournir des gains économiques suffisants. Cette opposition est toutefois à nuancer dans le cas du roman qui, en gagnant ses lettres de noblesse, paraît pouvoir cumuler biens symboliques et gains économiques. Émile Zola, notamment, constitue le meilleur exemple de cette mutation de l'économie littéraire dans la mesure où certains de ses romans – dont *L'Assommoir* – jouissent d'une reconnaissance très forte dans les milieux littéraires, tout en bénéficiant de forts tirages financièrement intéressants. Pourtant, ce double succès, du point de vue symbolique et économique, ne semble pouvoir être accepté qu'en tant que phénomène de hasard. En effet, les auteurs du « Manifeste des Cinq » n'accusent pas tant leur maître de gagner sa vie grâce à ses romans, que d'écrire des romans dans le but d'en tirer des gains économiques. Et ce d'autant plus si cette stratégie consiste à séduire un lectorat populaire.

D'autre part, le maître séduit ce public peu valorisé – et valorisant – en se complaisant dans le genre pornographique. L'argument opère un renversement rhétorique intéressant : tant que le naturalisme était taxé de pornographie par le pouvoir, et assigné en justice pour ce fait, les jeunes auteurs assumaient et défendaient

190 *Ibid.*

collectivement ce choix esthétique, au prétexte qu'il s'agissait de peindre les mœurs de leur société, et de les peindre au plus proche possible de la réalité, sans l'édulcorer. Cependant, le contenu pornographique ne peut plus être défendu s'il devient une stratégie pour séduire le peuple. De choix éthique et esthétique, la pornographie naturaliste devient la conséquence d' « une maladie des bas organes » dont serait atteint Émile Zola. En renvoyant un choix d'écriture à une conséquence directe de l'état physique du maître, les jeunes auteurs entreprennent de dénier toute crédibilité au roman zolien, qui n'est plus seulement pornographique mais devient un véritable « recueil de scatologie ». Enfin, ce dernier ne peut plus faire valoir son observation précise des milieux qui ne sont plus qu'aperçus « au hasard des portières d'express ». Par cette lettre ouverte, les cinq auteurs prétendent clamer la vérité sur le maître et, surtout, distinguer leurs propres œuvres des erreurs de ce dernier. Ils opèrent ainsi une rupture avec l'esthétique naturaliste dans son ensemble, irrémédiablement souillée par les errances de l'auteur de *L'Assommoir* et, proposent, dans le même temps, d'impulser un renouveau de la littérature :

> Il est nécessaire que, de toute la force de notre jeunesse laborieuse, de toute la loyauté de notre conscience artistique, nous adoptions une tenue et une dignité en face d'une littérature sans noblesse, que nous protestions au nom d'ambitions saines et viriles, au nom de notre culte, de notre amour profond, de notre suprême respect pour l'art.

Cette citation, qui constitue le dernier paragraphe du manifeste, propose de revenir à l'art pur, objet d' « amour » et de « culte » – implicitement opposé à l'art comme simple pourvoyeur de salaire. Les cinq auteurs dessinent les valeurs qu'ils entendent donner à cette nouvelle littérature : jeunesse, virilité et sanité, autant de qualités qui guideront les dynamiques de rupture au sein du champ littéraire par la suite. À cet égard, Jean Lorrain se moque ouvertement du manifeste, en rappelant qu'il n'est pas tant le « cri de probité [...] de jeunes hommes soucieux de défendre leurs œuvres », qu'une nouvelle stratégie pour se faire une place d'autorité dans le champ littéraire.

Loin de vouloir réhabiliter Émile Zola, Jean Lorrain critique la forme de la lettre ouverte, particulièrement virulente :

> La conduite indiquée pour M. Rosny était de rester dans l'ombre, chef de parti de demain, vague ébauche d'un maître, hypothèque entre les mains d'un Warwik littéraire, faiseur et défaiseur de rois. C'était là la partie à jouer et ce qu'il lui fallait éviter avant tout, c'était de se poser en fils ingrat et d'entrer, lui quelqu'un, dans cette mutinerie de jeunes élèves[191].

Jean Lorrain met ainsi en lumière l'hypocrisie des cinq écrivains, en montrant que la rhétorique d'honnêteté et d'amour de l'art qui guide leur manifeste cache en réalité des ambitions bien plus pragmatiques et intéressées. Non seulement il se moque des jeunes romanciers, mais il prétend de surcroît leur donner des leçons de stratégie en affirmant qu'ils ont mal joué leur partie sur l'échiquier littéraire. Le fait que Jean Lorrain relève l'aspect tactique de ce texte renvoie aux dynamiques de rupture qui structurent le champ littéraire de l'époque, dont la séparation qui s'opère entre symbolistes et décadents est un symptôme particulièrement révélateur.

Alors qu'ils constituent à l'origine un même mouvement, opposé au naturalisme et proche de la bohème, symbolistes et décadents se séparent en 1886, au cours d'une bataille littéraire particulièrement rude dans laquelle les revues ont occupé une place stratégique. L'enjeu est de savoir qui publiera dans quelle revue, aux côtés de quel auteur et sous l'influence de quel maître, chaque parution permettant de ré-ajuster un comptage minutieux des points entre les deux parties. René Ghil se lance dans le combat, avec son *Traité du verbe* – perçu comme l'un des textes fondateurs de la décadence – que Stéphane Mallarmé préface. Presque immédiatement, il renie le maître, promu comme chef de file d'une nouvelle école distincte, le symbolisme. Le mot est de Jean Moréas qui, en 1885, revendique ce terme au sujet de l'ouvrage parodique *Les Déliquescences d'Adoré Floupette*, initialement qualifié de décadent. L'année suivante, le même Moréas publie le manifeste du symbolisme dans *Le Figaro* et affirme ainsi son autorité sur un mouvement qu'il définit concrètement en plus de l'avoir baptisé. Une telle revendication médiatique de la posture de chef d'école excite les rivalités internes. Gustave Kahn s'empresse de publier à son tour dans *L'Évènement* un texte qui doit pallier les manques du manifeste de Jean Moréas et le faire revenir sur le devant de la scène. Les propositions de Gustave Kahn au sujet de la métrique y sont d'ailleurs plus audacieuses que ce que Moréas amenait.

191 LORRAIN, Jean, *Du Temps que les bêtes parlaient*, *op. cit.*, p. 200.

Peu après, Paul Adam se plie à l'exercice en publiant « La Presse et le symbolisme », qui explique son principe de la « déformation subjective du réel » – à l'œuvre dans ses romans – et ré-affirme la supériorité du mouvement symboliste. Toutefois, à l'inverse de Jean Moréas et Gustave Kahn, Paul Adam publie son texte dans le journal *Le Symboliste*, dédié à la littérature et à la défense de cette école, plutôt que dans un journal à grand tirage qui vise avant tout à donner à son auteur une posture médiatique. Ces dynamiques guerrières s'expriment avant tout chez les plus jeunes – comme le montrent les noms cités jusqu'ici – alors que les écrivains reconnus se désintéressent rapidement de ces luttes intestines, à l'instar de Paul Verlaine ou de Stéphane Mallarmé.

Les revues dites « de combat » se multiplient, ayant chacune pour objectif d'ouvrir largement au public les débats esthétiques et théoriques auxquels se livrent les écoles naissantes. René Ghil crée *La Décadence*, entouré de Rachilde et Jean Lorrain ; Anatole Baju crée quant à lui *Le Décadent*, tandis que Jean Moréas lance *Le Symboliste*, qui accueille des contributions de Paul Adam. Cependant, les deux revues de Ghil et Moréas ne dépassent pas les quatre numéros et sont bientôt supplantées par des revues de forme plus classique, telle que *La Vogue*. En ce qui concerne les trois parutions que sont *Le Décadent*, *La Décadence* et *Le Symboliste*, il est intéressant de noter que Véronique Silva Pereira[192] les considère comme ayant une forme et une fonction propre, ce qui la pousse à les nommer « petits journaux », afin de les distinguer des autres revues. L'intérêt d'une telle distinction est de pouvoir penser le moment de l'année 1886 – année manifestaire par excellence – comme une année bien particulière pour le champ littéraire de l'époque, se dotant donc d'outils spécifiques à sa mesure. Les petits journaux décrits dans l'article de Silva Pereira ont pour fonction de créer dans la presse un espace littéraire qui soit fait par les écrivains, pour les écrivains, et pour parler de littérature. Ils sont un lieu privilégié pour porter des textes programmatiques et pour publier les productions littéraires des membres du journal, le manifeste étant remplacé, dans ce cas, par une démonstration en acte. Paul Adam participe activement à ces luttes d'école, ne serait-ce que par sa contribution aux différentes revues associées à la défense du mouvement symboliste. C'est même lui qui est en charge de la ligne éditoriale du *Symboliste*, plutôt que Gustave Kahn ou Jean Moréas.

192 SILVA PEREIRA, Véronique, « Les premières armes du symbolisme : le rôle du "petit journal" dans la querelle symboliste de 1886 », *ConTEXTES* [en ligne], <http://contextes.revues.org/5318>.

Les « petits journaux » constituent une forme de publication privilégiée pour mener les guerres de chapelle, et vont de pair avec l'adoption d'un genre particulier qui se dote d'une vigueur toute nouvelle à la fin du XIXe siècle : le manifeste[193]. Ce dernier joue un rôle important et un rôle double, puisqu'il est à la fois une adresse au public et l'affirmation ou la conquête d'un pouvoir à l'intérieur même du champ littéraire. De manière générale, l'auteur du manifeste adopte une attitude d'inventeur ainsi qu'une conception de l'histoire littéraire s'opérant par changements radicaux, soit par ruptures et révolutions. L'objectif est de montrer le désir de pouvoir, l'audace et la capacité de révolutionner la littérature qu'incarnerait l'auteur du manifeste. Dans les dynamiques de rupture décrites plus haut, le genre fait figure de stratégie d'attaque, d'intimidation et d'auto-légitimation : il est une arme de choix. Le manifeste du symbolisme s'inscrit parfaitement dans ces enjeux, ainsi qu'en témoignent les extraits suivants :

> Une nouvelle manifestation d'art était donc *attendue, nécessaire, inévitable*. Cette manifestation, couvée depuis longtemps, *vient d'éclore.* Et toutes les anodines facéties des joyeux de la presse, toutes les inquiétudes des critiques graves, toute la mauvaise humeur du public surpris dans ses nonchalances moutonnières ne font qu'affirmer chaque jour davantage la vitalité de *l'évolution actuelle dans les lettres françaises*, cette évolution que des juges pressés notèrent, par une incroyable antinomie, de décadence. [...] Nous avons déjà proposé la *dénomination* de symbolisme comme la seule capable de désigner raisonnablement la tendance actuelle de l'esprit créateur en art. Cette dénomination peut être maintenue[194].

Tous les éléments qui font le propre de la forme manifestaire sont ici présents, qu'il s'agisse du ton assertif, de l'audace du jeune poète d'avant-garde qui voit comme un gage de qualité et de renouveau l'incompréhension du public face à l'œuvre symboliste – posture qui approche le mythe du poète maudit –, la revendication de modernité devenue synonyme de talent, le caractère éruptif de ce nouvel art, et, surtout, le baptême du mouvement :

> Le nom, dans son indéfinition même, est riche de promesses : il est, pour la génération nouvelle, le signifiant d'un désir commun, et l'annonce d'une possible identité collective. En ce sens, le choix du nom constitue le principal apport du Manifeste de Moréas, qui devient, au regard de l'histoire littéraire et au-delà même des convictions de son auteur, le « Manifeste du symbolisme »[195].

193 Pour ce paragraphe, nous nous appuyons sur l'article de MILLOT, Hélène, « Arts poétiques, préfaces et manifestes : la légitimation de l'écriture par le savoir au XIXe siècle » in VAILLANT, Alain, *Écrire/savoir : littérature et connaissances à l'époque moderne, op. cit.,* p. 205-228.

194 MORÉAS, Jean, « Manifeste du symbolisme », *op. cit.* Nous soulignons.

195 ILLOUZ, Jean-Nicolas, « Les Manifestes symbolistes », *op. cit.*, p. 101.

Soulignons que Paul Adam a vraisemblablement contribué à ce manifeste[196], sans qu'il l'ait signé ni y soit cité. En effet, le style du paragraphe concernant la prose symboliste est sensiblement différent de celui adopté dans le reste du manifeste, le maniérisme de l'écriture invitant à attribuer ce passage au romancier. De plus, la définition du roman symboliste donnée par le manifeste recoupe parfaitement ce qu'il avait défini et mis en pratique dans ses œuvres. Enfin, 1886 n'est pas seulement l'année de parution du manifeste, c'est aussi celle qui marque une contribution étroite entre Paul Adam et Jean Moréas, qui écrivent ensemble et publient à leurs deux noms *Le Thé chez Miranda* et *Les Demoiselles Goubert*, à savoir un recueil de nouvelles et un roman résolument inscrits dans la veine symboliste.

Au-delà de cette contribution supposée, rappelons que Paul Adam s'est bel et bien essayé lui aussi à l'écriture manifestaire à travers divers articles ou ouvrages qui en comportent les principales caractéristiques. Nous avons déjà évoqué l'article « La Presse et le symbolisme », publié dans *Le Symboliste* et repris ensuite dans un autre article intitulé « Genèse du symbolisme », paru quant à lui dans *La Vie moderne*. Sur un ton indéniablement polémique, les deux articles revendiquent le bien-fondé de la nouvelle école tout en fustigeant ses détracteurs. La primauté de l'art s'exprime ici dans une prose élitiste qui ne souffre aucun appel :

> Quant au reproche de ne pas marcher avec les idées modernes, cela signifie-t-il que nous ayons tort de ne pas écrire pour les boutiquiers auxquels le pouvoir est actuellement échu, ou pour récréer les plèbes ? Nous ne croyons plus aujourd'hui que l'artiste soit spécialement un pitre destiné au plaisir des foules [...] Sa mission vise de plus hautes espérances. À la foule de le suivre, de le comprendre, de s'immiscer à lui, de compliquer ses propres sensations en goûtant les siennes. Lui ne doit composer que pour lui, c'est-à-dire pour l'art qui brûle en lui, et qu'il objectivera[197].

Souvenons-nous également de la série d'articles parus sous le pseudonyme d'Octave Malivert et B. de Montconys qui présentent, à intervalles réguliers, quelques auteurs représentatifs du mouvement symboliste.

196 Cette hypothèse est formulée dans BIÉTRY, Roland, *Les Théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)* et reprise dans *ibid.*, p. 105.

197 *Symbolistes et décadents, op. cit.,* p. 8.

D'autres textes joueront plus tard ce rôle de manifeste, à l'instar du *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes,* qui met en scène l'avant-garde symboliste et propose une compilation d'extraits devenus la revendication en acte d'un style. À ce titre, Jean-Pierre Bertrand qualifie l'ouvrage d' « instrument manifestaire dont la fonction est de rassembler autour d'un consensus linguistique et poétique une frange disparate de producteurs[198] ». La forme du manifeste apparaît ainsi, à la fin du XIXe siècle, comme un outil de première importance pour mener les luttes qui se jouent entre écoles littéraires, et Paul Adam participe pleinement à cet exercice de style en démontrant sa maîtrise des codes et des enjeux du genre, qu'il décline dans des publications diverses. Le manifeste, d'après Hélène Millot, est un coup de force plutôt qu'une tentative de persuasion, il est déclaratif, assertif, c'est-à-dire qu'il énonce des « vérités » plutôt qu'il expose des arguments. En ce sens, il rejoint la notion d'autorité telle que l'avait définie Hannah Arendt et illustre les stratégies mises en place par les auteurs pour asseoir cette autorité – de la littérature de manière générale, ou de leur vision particulière de celle-ci. Le fait que Paul Adam s'inscrive dans cette rhétorique énonciative plutôt qu'argumentative marque encore un peu plus sa participation aux dynamiques de rupture, ainsi qu'aux tactiques des écrivains pour produire une autorité littéraire. En outre, cette autorité a partie liée avec ce que Michel Foucault et Pierre Bourdieu développent, à tour de rôle, et qui constituait le point de départ de nos réflexions, à savoir : une lutte pour la légitimité littéraire et une conscience du principe restrictif de la fonction-auteur. Le manifeste est une des expressions privilégiées de cette lutte pour la légitimité dans la mesure où il énonce de nouveaux principes littéraires, qui font rupture avec les précédents et qui déterminent la « vraie » littérature, celle de l'avenir, de la nouveauté, de la jeunesse. Si l'auteur ne précède pas les œuvres, alors l'affirmation de ce qui constitue la littérature, l'œuvre réelle, amène par conséquent la possibilité de déterminer qui est écrivain et qui ne l'est pas, qui a produit ce type d'œuvre littéraire et qui en est incapable. La dimension restrictive de la fonction-auteur aboutit, de plus, à d'âpres luttes et des dynamiques de rupture en chaîne puisqu'il s'agit, dans la bataille pour la légitimité littéraire, de rejeter ses aînés et d'imposer son propre modèle afin de pouvoir être reconnu comme écrivain, voire être reconnu comme un agent capable de déterminer qui est écrivain et qui ne l'est pas.

198 BERTRAND, Jean-Pierre, « Discours médical et commercial dans *Les Complaintes* de Jules Laforgue », in VAILLANT Alain, *Écrire/savoir : littérature et connaissances à l'époque moderne, op. cit.,* p. 69-70.

Dans cette optique, les manifestes, les revues, les jeux de dédicace ou de préface constituent des armes propres aux écrivains, leur permettant de se faire une place dans un système complexe d'instances de consécration fait de prix littéraires, de critiques, d'éditeurs et d'académies.

Les considérations qui précèdent peuvent, à leur tour, être mises en perspective par la prise en compte d'une nouveauté de taille dans le monde littéraire, à savoir l'influence croissante de la presse et, avec elle, l'émergence de nouveaux modes d'apparition médiatique des auteurs dans la sphère sociale. L'*Enquête sur l'évolution littéraire* menée par Jules Huret nous fournira l'exemple à partir duquel s'éclairera le rôle de la presse dans les dynamiques belliqueuses qui structurent le champ littéraire de la fin du siècle.

C. *L'*Enquête sur l'évolution littéraire

En 1891, Jules Huret entreprend de mener une vaste enquête sur l'évolution littéraire telle qu'elle se dessine à la fin du XIXe siècle. La méthode qu'il adopte consiste à donner une étude synchronique de la littérature de son temps et des différents mouvements qui s'y affrontent, en publiant, jour après jour, l'interview d'un écrivain contemporain. Entre mars et juillet 1891, *l'Écho de Paris* fait paraître la transcription d'entretiens effectués avec pas moins de soixante-quatre auteurs, parmi lesquels une seule femme : Juliette Adam. L'entreprise, en elle-même, mérite une attention particulière. D'une part, avec cette enquête, le journaliste introduit en France le genre de l'interview, qui connaît déjà un certain succès en Angleterre et sera largement adopté ensuite par la presse française. D'autre part, le genre même de l'enquête est symptomatique du rapport à la science et aux méthodes mises en place pour approcher la connaissance à la fin du XIXe siècle. Les sciences naturelles, qui connaissent à l'époque un développement et une portée inédits et jouissent d'une forte légitimité qui permet aux enquêteurs de reprendre à leur compte leurs méthodes pour les transposer dans les domaines les plus divers. Jean-Pierre Bertrand et François Provenzano résument la démarche scientifique en trois points : « le classement des éléments, leur mise en relation, la prédiction sur leur devenir[199] ».

199 Bertrand, Jean-Pierre et Provenzano, François, « Un laboratoire historiographique : l'*Enquête sur l'évolution littéraire* en Belgique (1891-1892) », in *Romantisme* 2010/3, n° 149, p. 78.

Jules huret transpose cette triple méthode à la littérature, en classant les auteurs contemporains par écoles, en les mettant en relation entre eux, et en dégageant de leurs interviews le devenir de la littérature, à une époque où le naturalisme semble être sur le point de mourir. De la sorte, il transfère la légitimité dont bénéficie la science vers sa propre enquête. Attardons-nous quelque peu sur ce choix d'appliquer à la littérature les méthodes positivistes issues des sciences naturelles.

Dans leur article intitulé « Un laboratoire historiographique : l'*Enquête sur l'évolution littéraire* en Belgique (1891-1892) », Jean-Pierre Bertrand et François Provenzano affirment que c'est l'autonomisation du champ littéraire qui explique en grande partie le succès de la démarche de Jules Huret :

> Depuis que la littérature s'est autonomisée (vers 1850), la figure de l'écrivain est reconnue comme une espèce à part entière de l'univers social. Régi par les lois spécifiques de la distinction esthétique, son milieu s'apparente à une institution marquée par l'idéologie du désintéressement et de l'art pour l'art. La vie littéraire française du temps pouvait donc offrir au grand public une apparence suffisamment exotique et agonistique pour justifier le recours à un dispositif d'investigation aussi développé que celui de Huret[200].

En gagnant son autonomie, le monde littéraire se constitue comme un monde à part de la sphère sociale et construit la figure d'un auteur inaccessible et fantasmé. Dans ce contexte, le travail de l'enquêteur s'apparente à une entreprise de dévoilement : en se faisant l'intermédiaire entre le public et les hommes de lettres, Jules Huret se propose de satisfaire les interrogations « d'un public curieux de toucher de plus près ces espèces à part que sont les écrivains[201] ». Dans cette optique, il doit rendre accessible au lecteur un monde qu'il ne connaît pas et dont il ignore en partie les lois et les acteurs. C'est l'adoption d'une méthode issue du positivisme qui lui permet de rendre intelligible le monde des lettres, en lui appliquant une grille de lecture connue du public : celle des sciences naturelles, et en particulier des théories darwiniennes de la lutte pour la vie, sur lesquelles nous reviendrons. Ce faisant, Jules Huret n'opère pas simplement une médiation d'ordre matérielle entre le public et la parole des écrivains – en récoltant et en retranscrivant cette dernière – mais il apporte également une médiation d'ordre intellectuel, en proposant un cadre de discussion qui soit à la fois satisfaisant pour les auteurs et compréhensible au lecteur.

200 *Ibid.*, p. 80.

201 *Ibid.*, p. 77.

L'interview, qui connote l'exactitude de la parole rapportée – Jules Huret invite notamment les auteurs à corriger leurs propos par écrit s'ils y trouvaient des erreurs ou des approximations – est intégrée dans un processus de mise en scène visant à décrire le contexte dans lequel la prise de parole a eu lieu. Jules Huret offre également un portrait physique de l'écrivain, dans lequel il peut laisser sa propre inspiration littéraire s'exprimer. Par là, il permet au lecteur d'avoir une prise plus immédiate sur l'homme de lettres puisque ce dernier n'est pas réduit à ses œuvres, mais minutieusement décrit et mis en scène dans son intérieur. Les passages qui suivent donnent un bon aperçu de ce procédé appliqué, ici, à Maurice Barrès puis à Paul Adam :

> On est enfin introduit dans un élégant cabinet à cheminée monumentale de chêne sobrement sculptée ; petites vitres plombées, rideaux de soie bise s'ouvrant à l'intérieur comme des portes, la tringle montée sur une charnière. Divan oriental, cabinet italien ébène et ivoire, peintures moyenâgeuses aux murs, bureau de chêne, grands fauteuils Louis XIII. Sur le bureau, paperasse, cigarettes, vase élancé où se penchent des anémones[202] [...]
>
> C'est un fort aimable jeune homme de vingt-neuf ans, d'une correction londonienne, à la physionomie ouverte et plutôt naïve, éclairée d'un sourire fréquent qui veut séduire[203].

En se livrant à l'exercice de style que constitue la description, le journaliste adopte une position tendancieuse facilement perceptible, consistant à dissimuler tout un ensemble de signes dans une description de l'environnement qui se voudrait objective. À cet égard, la peinture de l'appartement de Maurice Barrès est particulièrement minutieuse, ce qui n'est sans doute pas étranger au fait que le faste de cet intérieur laisse entendre la réussite économique de l'auteur. Le journaliste entame son article par la description de la façade, de l'escalier, du palier, de l'appartement de l'écrivain puis de son bureau. Il opère de la sorte un effet de zoom, invite le lecteur à le suivre dans sa découverte de l'endroit, en expose les moindres détails, et finit par se focaliser sur le bureau, lieu de la création littéraire et donc, par métonymie, objet de l'interview. À l'inverse, l'article dédié à Paul Adam ne fait nulle mention du lieu du rendez-vous – sa correspondance nous indique qu'à l'époque il est peu fortuné, déménage souvent et vit dans des logements modestes.

202 HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire, op. cit.*, p. 16.

203 *Ibid.*, p. 42.

Jules Huret, par contre, donne de l'auteur une description sommaire et toute subjective : « la physionomie ouverte et plutôt naïve » n'éclaire pas réellement le lecteur sur l'aspect physique de Paul Adam mais semble plutôt orienter la réception de ses propos, au moins autant que la mention de son sourire séducteur. De plus, le journaliste ne se contente pas de descriptions figées et se plaît à décrire les réactions de ses interlocuteurs, leurs mimiques, leurs gestes, leur humeur :

> M. Barrès avait débité tout ce discours très sérieusement. Mais, à la fin, n'y tenant plus, il partit à rire, de ce franc rire bon enfant[204].
>
> Mon interlocuteur hocha la tête en souriant du bout des lèvres, mais sans répondre[205].

Avant de nous attarder plus longuement sur le contenu des interviews, précisons que l'*Enquête sur l'évolution littéraire* informe non seulement les batailles littéraires de l'année 1891, mais aussi et surtout le changement qui s'opère dans les relations qu'entretiennent la forme-journal et la « littérature à l'ancienne ». L'enquête de Jules Huret, par le succès qu'elle remporte, par la longue et riche postérité des pratiques employées, par l'adhésion qu'elle suscite chez les auteurs se prêtant au jeu de l'interview et de la mise en scène, montre à quel point la presse gagne en importance et s'inscrit dans un rapport de force avec la forme-livre. À quel point, aussi, elle constitue un levier indispensable à qui veut s'adresser au nouveau public de masse. La publication en volume de l'enquête, en août de la même année, ne manque pas de rappeler l'importance qu'a eu le journal pour la menée de cette entreprise. Le fait que Jules Huret dédicace l'ouvrage à Valentin Simond, directeur de *L'Echo de Paris*, s'inscrit dans cette volonté de reconnaissance envers la forme journalistique qui permit « cette tentative de reportage expérimental ». Non seulement le journal et son directeur, qui accueillirent les premiers cette enquête, sont cités en première page de l'édition en volume, mais le journal y apparaît, en outre, comme cette forme moderne et novatrice comparée, en creux, à l'éditeur classique. Dans cette perspective, l'*Enquête* devient représentative des rapports de force et des dynamiques guerrières qui opposent la forme-livre à la presse, fait ironique si l'on considère que son objectif premier était de mettre à jour les rapports de force et les dynamiques de lutte internes au champ littéraire.

204 *Ibid.*, p. 24.

205 *Ibid.*, p. 46.

En effet, l'enquête de Jules Huret part du principe darwinien de l'évolution et de la lutte pour la vie, qui constitue, dans la société, une véritable base de pensée commune et participe de la mentalité de l'époque. Dans cette optique, le journaliste observe que les dynamiques belliqueuses, exprimées par les auteurs comme autant de luttes désintéressées et menées pour le seul intérêt de l'art, ne sont pas séparables de luttes de subsistances :

> Si les déprimantes constatations l'emportent, c'est, hélas ! que le métier littéraire n'échappe pas à la loi de la concurrence vitale, et que là, comme en toute carrière, les intérêts matériels priment et tyrannisent les appétences spirituelles. Force m'était donc de noter, sous les apparences hautaines d'une lutte pour l'art, les âpres et douloureuses et basses nécessités de la lutte pour la vie[206].

Dans ce paragraphe qui clôt l'avant-propos de la publication en volume de l'*Enquête*, Jules Huret pose le cadre scientifique de son travail, celui des théories darwiniennes de l'évolution et du *struggle for life*, et l'applique à la littérature en ravalant celle-ci à une « carrière » comme une autre. De la sorte, le journaliste effectue un premier rapprochement entre la sphère littéraire et le public du journal, en remettant en cause le caractère supposément sacré de la littérature.

En ce qui concerne le contenu des interviews, les thèses darwiniennes servent à éclairer l'évolution littéraire en partant du postulat selon lequel la littérature avance par réactions, c'est-à-dire par réactions des jeunes auteurs envers leurs aînés. Sur ce point, la plupart des écrivains se sont montrés d'accord et ont repris à leur compte la vision évolutive. La similarité entre les citations qui suivent, tirées des interviews de Maurice Barrès, Paul Adam et Edmond de Goncourt, montre assez le consensus que rencontre l'approche darwinienne de l'évolution littéraire :

> En outre, de même que les naturalistes, par *réaction* contre l'ancienne convention mondaine, s'étaient cantonnés dans la vulgarité, les psychologues ont cherché des milieux autres que des milieux de médiocrité et des âmes différentes des âmes vulgaires[207].
>
> *Réaction* contre l'hypocrisie de l'École du bon sens de Feuillet et Ohnet, le naturalisme a analysé les appétits et les enthousiasmes[208].

206 *Ibid.*, p. XXI.

207 *Ibid.*, p. 18. Nous soulignons.

208 *Ibid.*, p. 43. Nous soulignons.

> Or, comme tout mouvement littéraire est une *réaction* contre le mouvement qui l'a précédé, il est incontestable que, dans l'évolution qui doit s'accomplir, cette *réaction* aura lieu[209].

Les théories darwiniennes forment donc, dans l'enquête, le présupposé auquel doivent se soumettre les auteurs pour répondre aux interviews. La structure de l'ouvrage repose sur la classification des auteurs, interrogés en tant que participant à une école précise et invités à s'exprimer sur le devenir ou les caractéristiques de leur propre filiation littéraire comme des écoles concurrentes. Le classement qu'opère le journaliste répartit les écrivains en huit catégories qui sont : « les naturalistes », « les parnassiens », « les symbolistes et décadents », « les néo-réalistes » et « les psychologues ». À celles-ci, qui renvoient à des mouvements littéraires bien identifiables, s'ajoutent trois catégories moins nettes : celles des « indépendants », des « théoriciens et philosophes » et des « mages ». Tous les auteurs d'une même école se voient poser les mêmes questions, ce qui révèle l'importance qu'accorde le journaliste à cette classification. Les symbolistes et décadents, par exemple, sont invités à donner « la définition de leurs étiquettes, leur filiation, leur rapport avec les Parnassiens, leur influence personnelle dans le mouvement, surtout la preuve de l'originalité de leurs tentatives et la justification de leurs procédés esthétiques[210] », tandis que les naturalistes doivent s'exprimer sur « leur déchéance criée sur tous les toits par les arrivants du symbolisme et les arrivés du psychologisme[211] ». Toutefois, le journaliste regrette que ses questions ne rencontrent, finalement, que peu de réponses, et se désole du fait que les querelles entre écoles aient créé un contexte belliqueux ne permettant guère l'abstraction intellectuelle et la théorisation littéraire :

> On se rendra compte qu'il fut assez peu répondu à ces questions qui me semblaient intéressantes. En dirai-je la raison ? Tout d'abord, la plupart se révélèrent inaptes aux abstractions, aux développements ou même au simple langage des idées. Ensuite, les idées ne semblaient les préoccuper que secondairement ; ils n'en usaient que comme des armes de combat, des épées ou des cuirasses, mais d'un usage utile seulement pour parer leur gloriole et pourfendre les vanités rivales[212].

En accusant les écrivains d'être incapables de développer une pensée abstraite sur la littérature de leur temps, Jules Huret les ravale à une position bien plus accessible pour le

209 *Ibid.*, p 166. Nous soulignons.

210 *Ibid.*, p. XII.

211 *Ibid.*

212 *Ibid.*, p. XIII.

grand public, celle d'individus délaissant la sphère haute de la pensée pour se consacrer à une lutte, somme toute, très terre-à-terre : la lutte pour le succès. L'accusation est un peu forte dans la mesure où certains auteurs tentent d'éclairer leur mouvement littéraire et leur propre pratique – à l'instar de Paul Adam qui entreprend de définir le symbolisme, d'énoncer les principes et les buts de la littérature, et qui clame son « horreur des petites chapelles[213] ». Néanmoins, les querelles qui structurent le champ littéraire de l'époque occupent indéniablement une place prépondérante dans l'ouvrage, qui, d'ailleurs, contribue à les réactiver. Prenons l'exemple des différends qui séparent les disciples d'Émile Zola et les symbolistes. Ces derniers sonnent le glas du naturalisme sans hésitation aucune, à l'instar de Charles Vignier qui affirme :

> Je crois, en vérité, qu'elle a fait son temps cette manière d'aplatir, d'abêtir une œuvre d'art, au nom d'on ne sait quelles rogneuses théories scientifiques[214].

Plus tôt, c'était Jean Moréas qui le qualifiait de « bon gros romancier[215] » sans aucun style et remerciait les psychologues d'avoir débarrassé la littérature des naturalistes, bien qu'eux-mêmes n'aient guère de talent. Sommé de répondre aux accusations des jeunes littérateurs qui semblent l'avoir définitivement enterré, Émile Zola se lance à son tour dans la bataille. Il affirme que le naturalisme n'est pas mort, puisque lui-même est bien vivant, et fait valoir le succès de ses œuvres, les forts tirages dont il bénéficie, ainsi que ses chiffres de vente, que peu de ces jeunes écrivains ne pourront se targuer un jour d'égaler. Le maître de Médan prétend même dénier toute existence à ces jeunes symbolistes, qui, d'après lui, n'ont donné aucune œuvre et ne constituent pas une concurrence sérieuse ou inquiétante à un mouvement naturaliste qui a depuis longtemps fait ses preuves :

> Car enfin, qu'ont-ils fait, ceux qui prétendent nous tuer si vite, ceux qui vont bouleverser demain toute la littérature ? Je ne les connais pas d'hier. Je les suis depuis dix ans avec beaucoup de sympathie et d'intérêt ; ils sont très gentils, je les aime beaucoup, d'autant plus qu'il n'y en a pas un qui puisse nous déloger ! [...] Et remarquez que j'en suis navré ; car ils ne me gêneraient pas du tout, moi personnellement, puisqu'il n'y a pas un romancier parmi eux[216].

213 *Ibid.*, p. 45.

214 *Ibid.*, p. 97.

215 *Ibid.,* p. 82.

216 *Ibid.*, p. 171-173.

Paul Adam, qui s'était jusque-là abstenu de participer aux attaques en règle rythmant les interviews, ne peut s'empêcher de protester face au mépris affiché d'Émile Zola pour un mouvement qu'il contribua à fonder. Plus encore, il prend très personnellement les propos du naturaliste qui dénie l'existence de romanciers symbolistes, et entreprend de lui répondre dans une longue lettre ajoutée en appendice, qui témoigne de la spirale belliqueuse dans laquelle sont entraînés ceux qui jouent le jeu de l'enquête. Le romancier y accuse le maître de Médan de refuser de laisser sa place aux jeunes auteurs, d'être totalement ignorant du mouvement symboliste, et, surtout, de se faire une fierté de ses gros chiffres de vente :

> Très fier de sa grosse vente, il insinue constamment qu'elle prouve l'infaillibilité de son génie et de son jugement. La raison est misérable. [...] il lui faudrait bien en outre réfléchir que le jour où son libraire vend 100 000 volumes de Nana, 99 900 acheteurs s'imposent la dépense de 2fr. 75 afin de lire surtout les quatre passages érotiques y contenus[217].

Loin de constituer une attaque très originale, ce passage montre la manière dont Paul Adam se ressaisit des querelles ayant déjà eu cours puisque l'accusation rejoint de très près celle formulée, quelques années plus tôt, par les signataires du *Manifeste contre La Terre*. L'enquête de Jules Huret, à cet égard, ne crée pas tant les conditions d'affrontement entre de nouveaux mouvements, qu'elle ne réactive les anciennes batailles, afin de les condenser et les mettre en scène. Le champ lexical employé par les auteurs est particulièrement éloquent et témoigne de la lutte sans merci à laquelle se livrent bon nombre d'écrivains. Le vocabulaire zoologique y tient une place importante, témoignant tout à la fois de la férocité des batailles et du rapprochement opéré entre la lutte pour le succès et la lutte pour la vie qui anime les espèces animales. Citons à titre d'exemple Émile Zola, qui voit les jeunes auteurs comme une « bande de requins qui, ne pouvant pas [le] manger, se mangent entre eux[218] ». Le lexique guerrier n'est pas en reste non plus : Charles Vignier affirme que « l'armée matérialiste est en pleine déroute » et que « les fuyards tombent sous une chiquenaude[219] », et Maurice Barrès n'hésite pas à qualifier l'avancée des jeunes auteurs de « marche parallèle[220] », comparant les stratégies des hommes de lettres aux tactiques politiques adoptées par le général Boulanger pendant sa

217 *Ibid.*, p. 431.

218 *Ibid.*, p. 176.

219 *Ibid.*, p. 98.

220 *Ibid.*, p. 23.

campagne. La thématique guerrière est même poussée jusqu'à la provocation en duel, qui fait suite à l'échange de lettres entre Anatole France et Leconte de Lisle – lettres qui prennent à partie le journaliste, qui s'empresse de les reproduire en annexe de son ouvrage. La lutte pour faire triompher une conception littéraire devient alors une lutte de virilité, ainsi que le souligne Émile Zola en affirmant que « pour ranimer [le roman], il faudrait un bonhomme[221] ! » L'expression n'étonne guère, tant le duel et le domaine guerrier ont partie liée avec la virilité. C'est d'ailleurs ce même champ lexical de la guerre que Jules Huret développe pour décrire l'attitude des auteurs interviewés, s'attardant sur « les armes de combat[222] », les « épées », les « cuirasses », qui qualifient la manière dont les écrivains se servent des idées à des fins belliqueuses. Un peu plus tôt dans la préface, le journaliste employait déjà le même lexique pour faire part de sa surprise face à ces luttes acides :

> De mon programme, en effet, c'est à peine si j'ai pu suivre, oh ! pas toujours ! l'ordre des interviews. Quel, mon étonnement, quand j'ai vu, au lieu de la lutte courtoise où je conviais les écoles, ces pugilats et ces estafilades d'assommeurs et de spadassins ! Car j'avais rêvé de causeries malicieuses dans le laisser-aller d'un fauteuil, au pis-aller de dissertations graves[223].

Avec la facétie qui le caractérise, Jules Huret feint la perplexité face aux violentes querelles qui divisent les hommes de lettres, afin de mieux les retranscrire, les amplifier, voire les provoquer. Cette mise en scène se révèle tout particulièrement dans le classement récréatif que l'enquêteur expose dans sa préface, dans lequel il ne répartit plus les auteurs en fonction des mouvements littéraires auxquels ils appartiennent, mais de la virulence de leurs attitudes lors des entretiens. Ce nouveau classement comporte six catégories : les « théoriciens » (qui semblent se tenir à l'écart de ces querelles), les « ironiques et blagueurs », les « vagues et morfondus », les « boxeurs et savatiers », les « acides et pointus » et enfin les « bénins et bénisseurs ». Non seulement l'implication relative des uns et des autres dans les querelles d'écoles apparaissent – comme entre les bénisseurs et les boxeurs – mais le journaliste détermine également des catégories en fonction des formes d'attaques privilégiées puisque les boxeurs et savatiers n'adoptent vraisemblablement pas les mêmes armes que les acides ou les ironiques.

221 *Ibid.*, p. 175.

222 *Ibid.*, p. XIV.

223 *Ibid.*, p. X.

Plus encore, l'enquêteur se fait une joie de provoquer ces réactions belliqueuses chez ses interlocuteurs, grâce à sa maîtrise parfaite des codes de l'interview. C'est ce que souligne Octave Mirbeau lorsqu'il revient sur sa rencontre avec le journaliste :

> Avec une adresse qui sait s'effacer, au moyen d'interrogations insidieuses et polies qui n'ont l'air de rien, [...] il force les confidences, extirpe les bas-aveux, il apprivoise les inoubliables rancunes[224].

Enfin, si le journaliste prête une attention particulière à rapporter les propos des auteurs avec exactitude – ce qui confère à l'enquête sa légitimité et un certain gage de sérieux –, il n'en joue pas moins avec les mots afin de laisser sous-entendre l'existence de dissensions qui n'existent pas toujours. Joris-Karl Huysmans prend d'ailleurs soin, dans une lettre annexe, de rectifier quelques propos qui, selon lui, peuvent prêter à confusion :

> L'autre [phrase] est relative à mon chat qui, tel que vous l'amenez dans le récit de notre conversation, semble m'avoir servi de point de comparaison avec Moréas et déclaré par moi supérieur à l'écrivain, parce qu'il est castré !!
> Or, ce que j'ai dit du chat n'avait aucun rapport ni avec Moréas, ni avec le symbolisme ; c'était en dehors de toute espèce de littérature.
> À part cela, je le répète, votre interview est parfaite et je vous en remercie[225].

S'il peut s'agir là d'une simple maladresse de la part de Jules Huret, son espièglerie, qui transparaît tout au long de l'enquête, en laisse fortement douter. Huysmans lui-même semble d'ailleurs s'amuser de cette confusion. Quoi qu'il en soit, l'*Enquête sur l'évolution littéraire* met un point d'honneur à mettre en scène les querelles qui animent le champ littéraire à la fin du siècle. Cette dramaturgie est non seulement une stratégie pour attirer un large public avide de ces batailles, mais aussi une habile manière, pour le journaliste, de se moquer d'hommes de lettres qui, bien souvent, portent une piètre considération à son métier. Sans aller jusqu'à affirmer que Jules Huret adopte la tactique de « diviser pour mieux régner », il semble toutefois que toutes ces querelles, dont il se moque avec insistance, lui permettent de redorer le blason de son activité journalistique, guidée, selon lui, par une réelle ambition intellectuelle plutôt que par des luttes individuelles pour le succès. Son enquête intervient en effet à un moment charnière, qui voit la presse occuper une place toujours plus importante dans la sphère culturelle et se poser ainsi en redoutable concurrente de la forme-livre. Les activités des journalistes et des écrivains se

224 MIRBEAU, Octave, « L'Enquête littéraire » cité dans RIME, Jean, « Chercher querelle : l'*Enquête sur l'évolution littéraire* en procès », in *RELIEF – Revue Électronique de Littérature Française,* 9 (2), 2015, <https://www.revue-relief.org/articles/abstract/10.18352/relief/915/>, p. 41.

225 HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire, op. cit.*, p. 435.

spécialisent et entrent de ce fait, elles aussi, dans des rapports de concurrence et de lutte pour la reconnaissance. Le mépris affiché par certains auteurs envers le journalisme, et ce au sein même de l'enquête, ne fait d'ailleurs que raviver ce conflit auquel Jules Huret entend prendre part. À cet égard, Paul Adam ne semble guère prendre conscience de l'insulte lorsqu'il critique Émile Zola en l'accusant d'employer « les plus vulgaires procédés du reportage[226] ». Ainsi confronté au dédain – plus ou moins affiché et délibéré – de bon nombre d'écrivains, Jules Huret entreprend d'égayer quelque peu la tâche difficile qui lui incombe grâce à son fameux classement récréatif des auteurs, qui apparaît autant comme une distraction que comme une vengeance facétieuse à l'encontre de ces hommes de lettres, trop souvent enclins à le dénigrer :

> Qu'on tienne compte qu'ici et avant tout, je ménage mon amour-propre, car je n'ignore ni l'ironie qui persifle le reporter à peine les talons tournés, ni le mépris dont accablent « ce petit reportaillon » les prétentions qu'il néglige d'interviewer[227].

Ainsi Jules Huret se lance-t-il dans la bataille qui oppose, cette fois, les écrivains et les journalistes, le monde des lettres et celui de la presse.

À la fin du XIXe siècle, le champ littéraire s'organise donc autour de dynamiques de lutte et de rupture qui sont vécues par les auteurs sur un mode essentiellement viril. Les femmes, reléguées au second plan dans l'ensemble du champ littéraire, le sont encore davantage dans le pôle symboliquement dominant, ainsi qu'en témoigne leur absence quasi totale de la scène médiatique largement exploitée par les auteurs de l'avant-garde. Jules Huret n'interroge que Juliette Adam parmi les soixante-quatre auteurs qui figurent dans son enquête, et les lecteurs et lectrices ne trouveront guère plus d'auteures dans les articles de Paul Adam consacrés aux personnalités symbolistes. Cette exclusion féminine a pour corollaire l'exaltation des valeurs viriles dans ce pôle particulièrement combatif du champ littéraire. Entre la prose manifestaire et les interviews de Jules Huret, la lutte pour la légitimité mobilise un imaginaire, un vocabulaire et des valeurs masculines qui ne facilitent guère l'accès des écrivaines à la production et à la reconnaissance littéraires. Émile Zola, rappelons-le, compte sur un « bonhomme » pour renouveler le roman.

226 *Ibid.*, p. 432.

227 *Ibid.,* p. XX.

Par ailleurs, une fois obtenue son autonomie vis-à-vis du champ du pouvoir, les dynamiques de lutte et de rupture divisent le champ littéraire lui-même. La multiplication des manifestes au tournant du siècle est symptomatique de cette logique belliqueuse et virile qui s'inscrit dans la pensée darwinienne de l'évolution et du *struggle for life*. Dans cette perspective, les guerres de chapelles ne se réduisent pas uniquement à des luttes de concurrence, mais connotent également la vigueur, l'audace, la jeunesse et le renouveau d'une littérature en perpétuelle mutation, cherchant à asseoir son autorité. Or, dans la société de masse qui caractérise la fin du siècle, ces luttes entre écoles ne peuvent plus guère se passer de l'outil médiatique qui s'incarne dans la montée fulgurante de la presse. À ce titre, la parution du « Manifeste symboliste » ou du « Manifeste des Cinq » dans le journal à grand tirage *Le Figaro* est éloquente. Elle montre que les auteurs prennent désormais conscience du rôle prépondérant de la presse comme médiateur avec le public. Dans ce contexte, l'enquête de Jules Huret s'apparente à une vaste entreprise de mise en scène des querelles acharnées auxquelles se livrent les différentes écoles littéraires. Certes, la presse et le livre entrent en concurrence. Certes, l'homme de lettres et le journaliste se livrent à d'âpres luttes et se témoignent leur mépris mutuel. Tous deux sont néanmoins conscients de leur interdépendance et s'engagent par conséquent dans une entreprise commune visant à faire paraître les auteurs sur la scène médiatique, à les faire dialoguer entre eux et à les rendre familiers à un public non-initié. Si soixante-quatre écrivains ont accepté de répondre à l'enquête de Jules Huret, c'est bien que les hommes de lettres, dans leur ensemble, saisissent l'importance de leur représentation médiatique au tournant du siècle. C'est en ce sens que nous aborderons les différentes figures d'auteurs qui font leur apparition pendant cette période troublée.

3. L'IDENTITÉ DE L'AUTEUR : ENGAGEMENT ET MISE EN SCÈNE DE SOI

La fin du XIXe siècle voit les écrivains s'interroger sur leur légitimité et leur identité. Ces questionnements transparaissent dans la critique littéraire, dont le schéma dominant importé par Charles-Augustin Sainte-Beuve est remis en cause à partir des années 1880.

Alors que le célèbre critique privilégiait une approche du texte qui passait par la connaissance biographique de l'auteur, le rapprochement entre la vie et l'œuvre, majoritairement adopté jusque-là, est peu à peu remis en question – notamment par Paul Verlaine, qui reproche à Sainte-Beuve son académisme. S'il faut attendre Marcel Proust et son *Contre Sainte-Beuve*[228] pour déplacer réellement les rapports entre biographie de l'auteur et production textuelle, la fin du XIXe siècle voit déjà apparaître un refus de mettre l'homme et sa vie au centre de l'analyse littéraire. Ce changement de perspective a des conséquences sur le traitement que la critique réserve à Paul Adam et à ses contemporains. Ses analystes s'attachent finalement assez peu à sa vie et sa biographie, pour privilégier l'analyse de son style et de la construction générale de son œuvre. En ce sens, la méthode critique de Sainte-Beuve est d'ores et déjà mise en concurrence avec les exigences proustiennes en matière d'analyse littéraire.

Alors que l'homme quitte progressivement le centre de la critique et de l'analyse littéraire, la nouvelle ère de la culture de masse, accompagnée par le développement de la presse et de la photographie, amène les auteurs à se questionner sur leur visibilité dans la sphère sociale. Dans la mesure où, à la fin du XIXe siècle, l'écrivain a perdu une partie de sa sacralité, la question de la représentation médiatique devient pour lui un enjeu de taille. L'époque voit ainsi la naissance de quelques figures qui caractérisent les nouveaux modes d'apparition des écrivains sur la scène publique. Celles de l'intellectuel ou de « l'écrivain laborieux », notamment, émergent et deviennent en quelque sorte des identités figées. Ces deux figures reposent sur des réalités concrètes : elles expriment la manière dont l'écrivain réfléchit sa présence au monde, ses prérogatives en tant qu'auteur, ses pratiques d'écriture. Toutefois, elles constituent aussi des figures identitaires fortement liées à la représentation médiatique de l'écrivain. Ce sont ces deux figures qui nous intéresseront ici, en ce qu'elles constituent des identités auctoriales fortes au tournant du siècle et qu'elles éclairent le parcours de Paul Adam ainsi que ses choix médiatiques. Enfin, elles nous conduiront à aborder la question de l'auto-représentation de l'auteur, dans ses dimensions textuelles et iconographiques.

228 PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, recueil de critiques littéraires paru en de manière posthume en 1954.

A. LA NOUVELLE FIGURE DE L'INTELLECTUEL

Dans *La République* déjà, Platon interrogeait le rapport que la littérature entretient avec le savoir. Il postulait alors que l'écrivain produit une connaissance illusoire, doublement éloignée de la vérité dans la mesure où il s'appuie sur des réalités sans épaisseur, une connaissance non concrète des choses – à l'inverse de l'artisan qui possède un savoir-faire, c'est-à-dire savoir réel car concret[229]. Platon argumentait son propos en affirmant que le fait que l'écrivain traite de politique dans ses ouvrages ne signifie pas pour autant qu'il a une réelle connaissance de ce domaine puisque, si tel était le cas, il s'attacherait à gouverner l'État – et donc à exprimer un savoir-faire – plutôt qu'à écrire des épopées. Cette manière de considérer les écrivains et leurs prérogatives ont considérablement changé au cours des siècles, jusqu'à faire apparaître Paul Adam comme un contre-point idéal de la conception platonicienne lorsqu'il se présente aux élections législatives à Nancy en 1889[230] et prend la campagne pour sujet de son nouveau roman, *Le Mystère des foules,* cumulant de manière originale ambitions littéraires et politiques. Le nouveau rapprochement qui s'opère entre ces deux domaines sera au fondement de l'apparition de la figure de l'intellectuel.

D'après Gisèle Sapiro, l'émergence de nouveaux métiers issus des sciences sociales naissantes, ainsi que la professionnalisation de certains domaines – dont le domaine politique – dépossèdent les écrivains de quelques-unes des prérogatives dont ils avaient la charge jusqu'au milieu du XIXe siècle[231]. La fonction d'homme politique, qui commence à se préciser dès le Second Empire, continue son processus de spécialisation sous la Troisième République. Ces multiples dépossessions expliquent la politisation des écrivains, soucieux de continuer à intervenir dans la sphère publique, mais désireux de le faire désormais en tant qu'auteurs. Ils se dotent par conséquent d'objectifs et de méthodes propres à leur fonction, et assument pleinement la séparation avec les nouveaux experts des questions sociales et politiques.

229 Ce paragraphe s'appuie sur les propos de VAILLANT, Alain, dans son « Introduction » à *Écrire/savoir : littérature et connaissance à l'époque moderne, op. cit.*

230 À ce sujet, nous renvoyons à l'article de CITTI, Pierre, « Une élection d'écrivain à l'âge symboliste », in *Romantisme* 2007/1, n°135, p. 49-60.

231 SAPIRO, Gisèle, « Modèles d'intervention politique des intellectuels. Le cas français », in *Actes de la recherche en sciences sociales* 2009/1, n° 176-177, p. 8-31.

L'intellectuel naît de la collusion entre professionnalisation du domaine politique et autonomie croissante du champ littéraire, et vient « inventer pour l'artiste une mission de subversion prophétique, inséparablement intellectuelle et politique[232] ».

Bien que l'acte de naissance de la figure de l'intellectuel soit communément situé au moment de la parution du célèbre « J'accuse » de Zola, des précédents annoncent l'implication nouvelle des écrivains dans la sphère politique. Là encore, Gisèle Sapiro nous éclaire dans un article intitulé « Autorité et responsabilité de l'écrivain : les conditions d'émergence de la figure de l'intellectuel prophétique sous la Troisième République ». La sociologue y évoque la mobilisation d'une cinquantaine d'écrivains en faveur de Lucien Descaves, traduit en justice suite à la parution de son roman antimilitariste *Sous-offs*[233]. Cinquante-quatre écrivains, dont Émile Zola mais aussi Georges Ohnet, Jean Richepin, Alphonse Daudet ou Edmond de Goncourt, signent une pétition en faveur de leur condisciple et la soumettent au *Figaro.* Le journal prend position en faveur des signataires en précisant qu'en matière de littérature, « le jugement de l'auteur par ses pairs est le seul raisonnable, le seul admissible[234] ». Les écrivains s'élèvent contre le danger qui guette la libre expression et s'allient pour défendre leur liberté chèrement acquise, s'affirmant « solidaires lorsque l'Art est en cause[235] ». Cette protestation se veut être, en premier lieu, une revendication apolitique d'auteurs exprimant avant tout, par la pétition, une conception corporatiste de leur activité. Toutefois, cette défense de la liberté d'expression s'apparente aussi à la revendication de pouvoir critiquer l'État et son armée. Dans cette perspective, la mobilisation collective constitue un précédent qui annonce la naissance prochaine des intellectuels. Cette hypothèse se confirme au vu de l'indignation que suscitent les poursuites judiciaires menées à l'encontre de *Sous-offs*. Si nombre d'auteurs suspectés d'outrage aux mœurs ou de pornographie rencontrent la solidarité de leurs pairs face à la censure ou aux peines encourues, ce type d'accusations n'entraîne pas de protestation si collective ni si publique que celle qui vise à défendre le roman de Lucien Descaves.

232 BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 216.

233 DESCAVES, Lucien, *Sous-offs*, Paris, Tresse et Stock, 1889.

234 « Une protestation », in *Le Figaro*, 24 décembre 1889, p. 1.

235 *Ibid.*

Par ailleurs, le choix qui est fait de publier une pétition dans un journal à grand tirage et, ainsi, de cumuler la valeur symbolique de tous les auteurs signataires pour infléchir une décision de justice, préfigure les méthodes qui seront adoptées ensuite par les intellectuels. En effet, la revendication d'indépendance face à l'État et la mise en avant du charisme des hommes de lettres pour peser sur les hommes politiques constituent, à n'en pas douter, deux des caractéristiques primordiales de l'intellectuel :

> Producteur de représentations collectives et d'une interprétation du monde, généralement assortie d'un message éthico-politique, l'intellectuel critique fonde la légitimité de ses prises de position sur son capital symbolique, c'est-à-dire sur son autorité charismatique auprès d'un public, capital souvent enfermé dans son nom propre plutôt que dans ses titres, et donc associé à sa personne. [...] À partir du début du XIXe siècle, ce sont les écrivains qui vont le mieux illustrer ce modèle d'engagement : leur position d'intellectuels « libres » par rapport aux intellectuels d'État qu'étaient les universitaires (devenus fonctionnaires sous le premier Empire), opposant à la certification scolaire leur autorité charismatique auprès du public, les plaçait, en position structuralement équivalente à celle des prophètes wébériens face aux prêtres[236].

La séparation entre intellectuels « libres » et intellectuels d'État est déjà visible dans la pétition en faveur de Lucien Descaves, qui ne compte guère que ses pairs parmi les signataires. Paul Adam critique les intellectuels au service du pouvoir à travers la figure de l'instituteur :

> L'instituteur fut créé, cet être misérable, sans liberté, fonctionnaire asservi aux caprices de la préfecture et chargé par elle de recueillir des votes pour le gouvernement qui le salarie[237].

Pour le romancier, l'instituteur se distingue de l'écrivain par son absence de liberté, qui apparaît comme une condition structurelle de son métier : ce n'est pas l'instituteur qui a décidé de se soumettre à l'État, mais l'État qui a créé de toutes pièces un personnage asservi à ses besoins. Non seulement celui-ci n'est pas libre, mais il participe de l'asservissement du peuple en professant les idées de l'État à ses élèves, dans un contexte qui voit l'enseignement se généraliser et devenir gratuit. Face aux nouvelles collusions entre le champ du pouvoir et le monde de l'éducation et de la pensée, les écrivains se doivent de revendiquer leur indépendance et leur capacité à agir sur la politique de leur temps.

---

236 SAPIRO, Gisèle, « Modèles d'intervention politique des intellectuels. Le cas français », *op. cit.*, p. 15.

237 « Du parlementarisme », in *Critique des mœurs, op. cit.*, p. 170.

Bien que les hommes de lettres – en particulier dans l'avant-garde symboliste – critiquent vivement la politique classique ou institutionnelle, cela ne signifie pas pour autant qu'ils se désintéressent du fait politique. Nous avons déjà évoqué à ce propos la collaboration intense entre l'avant-garde symboliste et les anarchistes, qui s'exprime notamment par le biais des revues. *Les Entretiens politiques et littéraires*, fondés par Paul Adam et Francis Vielé-Griffin, constituent un bon exemple de l'imbrication étroite souhaitée par les auteurs symbolistes entre littérature et politique. Les critiques littéraires y côtoient les pamphlets politiques et, même, les formules de la composition de la dynamite ; Bernard Lazare et Élisée Reclus écrivent aux côtés d'André Gide et Remy de Gourmont. Examinons le type de prises de position politique que ce mensuel permet, à partir d'un exemple précis : « Le Parlementarisme », de Paul Adam. Dans cet article, le jeune romancier réprouve avec violence le système républicain qui, étant mené par l'argent, fait obstacle à l'avènement de l'idée socialiste. La critique qu'il exprime ici est déclinée, par ailleurs, dans un nombre conséquent de textes. Les membres de la Chambre apparaissent comme des commerçants, votant des lois par intérêt personnel et financier plutôt que par souci de l'État ou du peuple. Face à ce gouvernement tenu par la finance et soutenu par les instituteurs et les propriétaires terriens, seul le peuple des travailleurs semble constituer une véritable force d'opposition :

> Ils n'accorderont quelque loi protectrice aux représentants du travail que par peur de voir le bonhomme Populus montrer les dents et dépaver les rues. [...] Nous en sommes à cette barbarie sociale. Les trente millions de travailleurs ne peuvent obtenir un allègement à leurs maux que s'ils menacent d'assassiner les employeurs ou s'ils accomplissent le crime[238].

La potentialité subversive de la foule laborieuse apparaît néanmoins limitée en ce qu'elle est essentiellement défensive. Bien que la menace représentée par les ouvriers puisse amener l'amélioration de leurs conditions de travail, ces revendications ne remettent nullement en cause le fondement du système parlementaire. C'est précisément là qu'intervient une autre force d'opposition, présente en filigrane dans l'article : son auteur. Loin de la contestation collective des travailleurs, celui-ci incarne une subversion plus individuelle qui se concentre en premier lieu dans son nom – porteur d'une puissance symbolique qui lui est propre.

238 *Ibid.,* p. 173.

Ce nom agit toutefois au sein d'une revue, ce qui lui assure la solidarité de fait des autres contributeurs qui partagent plus ou moins explicitement ses vues. En outre, l'intellectuel se distingue du peuple en ce qu'il n'émet pas une clameur animale et indistincte, mais profère une parole claire, écrite, qui, contrairement au cri populaire, ne réclame rien au pouvoir. Il montre les rouages et les infamies pour exprimer son désir d'un changement radical marqué par l'instauration du socialisme, seule conception politique valable pour Paul Adam.

À cet égard, les pamphlets dialoguent avec les romans qui mettent en scène l'idée socialiste, à l'instar des *Lettres de Malaisie* ou des *Cœurs utiles*. La complémentarité entre les deux formes d'écriture, de publication mais aussi d'expression du politique contribue à faire de Paul Adam, à l'époque, un jeune écrivain engagé. C'est en tout cas cette image de lui qui émerge sous la plume d'Émile Zola lorsque ce dernier s'exprime au sujet de Jean Grave, écrivain anarchiste accusé de provocation au vol, au pillage, et au meurtre, après la parution de son ouvrage *La Société mourante et l'anarchie* :

> Mais cela n'est plus de mon âge ! Octave Mirbeau, Paul Adam, tant d'autres ! Tous ces jeunes gens ont une belle crânerie qui convient à la fougue de leurs trente ans. Cela leur passera. Le moment viendra où, comme moi, ils n'auront plus cette bravoure[239].

En réalité, Émile Zola retrouve en 1898 la bravoure nécessaire pour s'engager en faveur de Dreyfus, événement qui marque l'apparition, à proprement parler, des intellectuels. La lettre ouverte qu'il adresse au président de la République Félix Faure le 13 janvier 1898, publiée dans *L'Aurore*, vise à défendre le capitaine des accusations mensongères formulées à son encontre par un gouvernement taxé d'antisémitisme. Il y invoque la « justice » et la « vérité », deux valeurs proprement intellectuelles qui sont élevées au rang de valeurs universelles[240] :

> Un conseil de guerre vient, par ordre, d'acquitter un Esterhazy, soufflet suprême à toute *vérité*, à toute *justice*. [...] La *vérité*, je la dirai, car j'ai promis de la dire, si la justice, régulièrement saisie, ne la faisait pas pleine et entière [...] Et c'est à vous, monsieur le Président, que je la crierai, cette *vérité*, de toute la force de ma révolte d'honnête homme[241].

239 « Monsieur Zola et l'anarchie », entretien paru dans *Le Figaro*, 8 mars 1894, cité dans PAGÈS, Alain, (éd.), *Zola au Panthéon : l'épilogue de l'affaire Dreyfus*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 100.

240 SAPIRO, Gisèle, « Modèles d'intervention politique des intellectuels. Le cas français », *op. cit.,* p. 16.

241 ZOLA, Émile, « J'accuse... ! », in *L'Aurore*, 13 janvier 1898.

La vérité, valeur sur laquelle Émile Zola insiste particulièrement, fait le lien entre son statut de romancier et son engagement politique dans la mesure où l'auteur a « promis » de dire la vérité sur Dreyfus par conviction politique, tout comme il promettait de dire la vérité sur les milieux qu'il décrivait dans ses romans. C'est donc bien en tant qu'écrivain qu'il s'engage en faveur de Dreyfus :

> Ah ! Cette première affaire, elle est un cauchemar pour qui la connaît dans ses détails vrais. Le commandant du Paty de Clam arrête Dreyfus, le met au secret. Il court chez madame Dreyfus, la terrorise, lui dit que, si elle parle, son mari est perdu. Pendant ce temps, le malheureux s'arrachait la chair, hurlait son innocence. [...]
> Dreyfus sait plusieurs langues, crime ; on n'a trouvé chez lui aucun papier compromettant, crime ; il va parfois dans son pays d'origine, crime ; il est laborieux, il a le souci de tout savoir, crime ; il ne se trouble pas, crime ; il se trouble, crime. Et les naïvetés de rédaction, les formelles assertions dans le vide[242].

Émile Zola s'appuie visiblement sur ses talents d'homme de lettres pour innocenter le capitaine et accuser ses bourreaux. Les manœuvres du commandant du Paty de Clam sont décrites à la manière d'un roman policier, les actions s'enchaînent, le sort de Dreyfus est décrit en termes pathétiques. Plus loin, l'anaphore du terme « crime » met en évidence l'absurdité des accusations et le harcèlement auquel est confronté le capitaine. Cette rhétorique doit faire pencher la balance en faveur de Dreyfus face aux « naïvetés de rédaction » du camp adverse : en s'engageant dans cette bataille, Émile Zola mobilise les armes propres à l'écrivain. Celles-ci sont stylistiques, certes, mais pas uniquement. Le romancier met également en avant son autonomie face au pouvoir, une autonomie durement conquise par le champ littéraire et qui le met en capacité d'une liberté de jugement et de pensée dont sont exempts les militaires chargés de statuer sur le cas Dreyfus. D'après le maître de Médan, « l'idée supérieure de discipline, qui est dans le sang de ces soldats » suffit à « infirmer leur pouvoir d'équité » ; ces derniers, par conséquent, finissent par juger le capitaine « comme ils doivent aller au feu, sans raisonner ».

242 *Ibid.*

Ici, l'autonomie de l'écrivain – et du champ littéraire – s'oppose à l'hétéronomie du statut militaire et fonde une inégalité de pensée et de jugement entre deux camps adverses :

> Or les « intellectuels » qui s'affirment comme catégorie sociale à la fin du XIXe siècle revendiquent leur capacité à imposer la définition légitime des problématiques sociales de manière indépendante des attentes du pouvoir politique. Leur mobilisation au moment de l'Affaire Dreyfus apparaît sous ce jour comme la manifestation de cette lutte de concurrence entre champ intellectuel et champ politique au moment où ils se voient exclus du jeu politique. Contre la « Raison d'État » invoquée par leurs adversaires, un certain nombre d'intellectuels demandent la révision de la sentence injustement prononcée contre Dreyfus au nom de la « vérité » et de la « justice », deux valeurs proprement intellectuelles, qui sont ainsi universalisées[243].

Dès le lendemain de la parution de cette lettre ouverte, une large frange d'écrivains se mobilise afin de soutenir les propos d'Émile Zola, prendre parti en faveur du capitaine Dreyfus et dénoncer l'injustice dont il est victime. Ce premier noyau dreyfusard compte une centaine d'intellectuels, dont l'intégralité de la rédaction de la *Revue Blanche*. Ils forment une minorité active dans laquelle se retrouvent Félix Fénéon, Stéphane Mallarmé, Octave Mirbeau, Paul Alexis, le peintre Paul Signac, Jean Ajalbert, et parmi eux Paul Adam. C'est le caractère collectif de cette mobilisation qui fait son originalité :

> L'innovation réside dans leur mode d'action collective, la pétition, manifestation du pouvoir symbolique cumulé de tous les signataires, qui est le corollaire de la revendication du rôle des valeurs intellectuelles et du savoir dans la société démocratique contre l'arbitraire et le dogme[244].

Si Paul Adam figure parmi les premiers signataires qui prennent parti pour Dreyfus, il est toutefois étonnant qu'il ne s'exprime pas outre mesure sur l'Affaire. Nulle trace d'articles ou d'essais consacrés au sujet dans la production adamienne, alors même que l'auteur publie une abondance de textes pamphlétaires sur divers sujets touchant au fonctionnement politique et social du pays. Ses positions pour le moins ambiguës à propos de l'antisémitisme expliquent peut-être ce faible engagement en faveur de Dreyfus. En effet, certains romans mettant en scène des personnages juifs les peignent comme des grands financiers, manipulateurs, pillant les richesses nationales pour leur profit personnel. Déjà en 1889, alors qu'il était en campagne pour les législatives à Nancy,

243 SAPIRO, Gisèle, « Modèles d'intervention politique des intellectuels. Le cas français », *op. cit.*, p. 16.
244 *Ibid.*

Paul Adam publiait un article pamphlétaire clairement antisémite intitulé « La République d'Israël », paru dans *Le Courrier de l'Est*. Il serait trop simple, toutefois, de conclure à un antisémitisme convaincu et d'expliquer de cette manière le manque d'engagement de l'auteur envers Dreyfus. D'une part, la défense d'un capitaine d'armée, issu d'une famille de la grande bourgeoisie, pose des problèmes politiques qui vont bien au-delà de ses origines sémites ou de ses convictions religieuses. Rappelons qu'à l'époque, Paul Adam est encore résolument antimilitariste et s'oppose au capitalisme, représenté par les bourgeois et les grands industriels et financiers. D'autre part, bien que les propos tenus dans « La République d'Israël » soient assurément antisémites, cette publication intervient dans le cadre d'une campagne politique menée par Maurice Barrès, à laquelle Paul Adam prend part, d'abord en qualité de secrétaire. Les paradoxes qui émaillent sa pensée quant à cette question sont évidents dans la mesure où il publie également des articles qui défendent les vues de Bernard Lazare, résolument dreyfusard. Dans « Du sémitisme[245] », il entend notamment démontrer que si les juifs sont haïs, c'est en vertu de leur intelligence supérieure, qu'ils auraient naturellement acquise face aux persécutions endurées, et qui constituerait une véritable stratégie de survie. En outre, Paul Adam se marie en 1897 avec Marthe Meyer, une jeune femme juive, et entend contredire systématiquement ceux qui l'accusent d'antisémitisme :

> Cher ami,
> C'est par une erreur évidente que, dans la chronique intitulée Candidatures, un rédacteur du *Gil Blas* m'attribue la paternité d'une diatribe anti-sémite. [...]
> Je ne sais ce que veut dire cette absurde plaisanterie. Disciple de Spinoza, admirateur de Bergson, comment serais-je antisémite ?
> Pour d'autre part celles de mes amitiés anciennes et présentes en témoignent.
> Au reste que les gens soient juifs, chrétiens ou mahométans peu m'importe. Je loue leur génie et je hais leur injustice en toute indépendance.
> Voulez-vous avoir la bonté de publier cette lettre d'un homme stupéfait par une farce honteuse[246].

Bien que cette lettre datée de 1914 fasse encore valoir les valeurs associées aux intellectuels de gauche – l'indépendance et le refus de l'injustice –, le romancier s'est déjà beaucoup éloigné, à l'époque, des convictions politiques socialistes, antimilitaristes et internationalistes qu'ils prônaient vaillamment dans sa jeunesse, pour se tourner vers des vues conservatrices et farouchement nationalistes, alimentées par le conflit mondial.

245 ADAM, Paul, « Du sémitisme », in *Le Triomphe des médiocres*, Paris, Paul Ollendorff, 1898, p. 247-256.

246 Lettre de ADAM, Paul à MORTIER Pierre, le 3 janvier 1914, in DUNCAN, J. Ann, *Le Mouvement symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam, op. cit.,* lettre CLXXVII.

Ici se trouvent résumés les principaux enjeux qui ont présidé à la naissance des intellectuels ainsi que les grandes caractéristiques de leurs modes d'intervention dans la vie politique. Pour autant, le tableau de cette nouvelle figure se révèle insuffisant et nous pousse à interroger l'efficacité de ces modes d'action politique qui prennent la parole et la valeur symbolique des auteurs comme armes de prédilection. Dans *La Connaissance de l'écrivain*, Jacques Bouveresse reprend à son compte les propos de Robert Musil, qui affirme qu'un grand écrivain doit pouvoir manier indifféremment le roman et l'essai pour la raison que tout problème posé dans l'un de ces deux genres doit pouvoir l'être dans l'autre. La forme romanesque apparaît toutefois comme son genre de prédilection pour la raison qu'il mêle plus intimement les registres de la pensée et de l'émotion. Pour Robert Musil, l'incarnation des pensées recèle davantage de puissance car « la force de suggestion de l'action est plus grande que celle de la pensée[247] ». Il suggère que la représentation en acte d'une pensée – et non une explication théorique de celle-ci – permet une compréhension supérieure du lecteur, qui n'est pas uniquement de l'ordre de l'intellect, mais également de l'agir. L'incarnation romanesque stimule la volonté, elle pousse à agir, là où l'essai n'amène que la compréhension abstraite d'une idée. Or, l'écriture intellectuelle ne prétend pas tant faire agir les lecteurs – et les lectrices –, que constituer, en soi, une action de l'auteur. Émile Zola mobilise un large spectre de procédés stylistiques pour incarner l'innocence injustement persécutée en la personne de Dreyfus, et tente de faire réagir les lecteurs, au premier rang desquels le président Félix Faure, destinataire de la lettre ouverte. Toutefois, c'est l'écriture même qui constitue l'action politique, telle qu'elle est conçue par les intellectuels. L'exergue de « J'accuse » est particulièrement éloquent sur ce point. Les verbes de parole s'y succèdent, mettant en évidence le fait que l'enjeu, ici, réside dans le langage : Émile Zola demande au président la permission de lui « dire[248] » que sa gloire est menacée, il annonce qu'il « dir[a] » la vérité, qu'il la « crier[a] », qu'il « dénoncer[a] la tourbe malfaisante des vrais coupables » car « [s]on devoir est de parler ». Cette prise de parole s'oppose à la menace de l'écrit définitif, puisque le risque qu'encoure Félix Faure est que « l'histoire écrira que c'est sous [sa] présidence qu'un tel crime a pu être commis ».

247 MUSIL, Robert, cité dans BOUVERESSE, Jacques, *La Connaissance de l'écrivain, op. cit.*, p. 69.

248 ZOLA, Émile, « J'accuse… ! », *op. cit.*

Les verbes employés par Émile Zola pour décrire sa démarche connotent l'oralité, la parole immédiate et vivante, face à l'écrit définitif, à l'écriture de l'Histoire, sur laquelle il n'est guère possible de revenir.

Cette parole vaut comme action politique à part entière, puisque les propos tenus sont en eux-mêmes condamnables, ce dont le romancier a bien conscience :

> En portant ces accusations, je n'ignore pas que je me mets sous le coup des articles 30 et 31 de la loi sur la presse du 29 juillet 1881, qui punit les délits de diffamation. Et c'est volontairement que je m'expose. [...] Qu'on ose donc me traduire en cour d'assises et que l'enquête ait lieu au grand jour[249] !

Dans ce passage, l'écrivain défie Félix Faure de se jeter dans une bataille médiatique. Bien que la remise en cause de l'instruction soit condamnable, Émile Zola mobilise toutes les ressources mélodramatiques dont il est capable afin de montrer à l'État qu'un procès qui se jouerait sur le terrain du langage risquerait de lui être défavorable, et l'exposerait encore davantage. D'autre part, après avoir rappelé tous les détails de l'Affaire, les manipulations et les erreurs commises, l'auteur de *L'Assommoir* termine sa diatribe par une suite d'accusations proférées à l'encontre des différents acteurs de l'enquête et du procès de Dreyfus. Chaque phrase reprend anaphoriquement les termes « j'accuse », répétés huit fois en début de paragraphe. Le martèlement d'un verbe performatif vient rappeler que la parole, dans ce cas précis, a valeur d'action. L'écriture y est conçue comme « un moyen révolutionnaire pour hâter l'explosion de la vérité et de la justice[250] ».

L'acte politique qu'effectue Zola avec la publication de sa lettre est indéniable. Pourtant, l'auteur engage un processus et fait naître un mode d'action propre aux intellectuels qui s'avèrent problématiques. Roland Barthes résume les enjeux de cette question en affirmant que l'intellectuel est une synthèse entre le militant et l'écrivain, c'est-à-dire entre l'homme engagé et l'homme qui pense que l'écriture est un acte. Il en résulte que l'écriture intellectuelle mobilise le langage, non plus comme le lieu privilégié de l'engagement, mais comme le signe suffisant de ce dernier, elle devient « comme une signature que l'on met au bas d'une proclamation collective (qu'on n'a d'ailleurs pas rédigée soi-même[251]) ».

---

249 *Ibid.*

250 *Ibid.*

251 BARTHES, Roland, *Le Degré Zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1953, p. 23.

La citation fait immanquablement écho aux modes d'intervention politique des intellectuels, en particulier à celui de la pétition comme « manifestation du pouvoir symbolique cumulé de tous les signataires ». Si la démarche pouvait apparaître originale à ses débuts, en vertu notamment de son caractère collectif qui tend à faire émerger une communion de pensée et une solidarité entre les signataires, cette forme d'engagement comporte toutes sortes de limites en termes d'efficacité politique. Roland Barthes souligne à ce propos que :

> ces écritures intellectuelles sont donc instables, elles restent littéraires dans la mesure où elles sont impuissantes et ne sont politiques que par leur hantise de l'engagement[252].

Cette impuissance et l'absence d'engagement réel qui caractérisent l'écriture transparaissent sous la plume de Paul Adam. Quelques mois avant la parution de « J'accuse », et alors que la figure de l'intellectuel commence à poindre, le romancier écrit à son ami Robert Scheffer pour lui crier son désespoir et son sentiment de lâcheté, et termine par ces considérations :

> Ah ! si l'on pouvait, si l'on pouvait ! Prendre un fusil, une couple de revolvers, débarquer sur quelque point de Cuba, et, bestialement, dans les bandes d'insurgés, à coups de feu contre la barbarie espagnole, apaiser toute cette irritation par l'action.
> Mais quoi je suis une loque d'homme, une misère d'être perclus d'infirmités et accablé de charges de famille.
> Stupidement je vais me remettre à salir du papier, ligne par ligne, pour amuser les filles publiques et les calicots liseurs du *Journal*[253] !

La dichotomie qui oppose l'action concrète et l'écriture est palpable dans cette lettre. L'aspect répétitif – « ligne par ligne » – et dévalué – « salir du papier » – que Paul Adam donne à l'acte d'écrire, s'oppose à l'efficience et l'immédiateté de l'action directe, à la mise en jeu réelle de la personne de l'écrivain. Le début de la Première Guerre mondiale fait basculer cette vision des choses en provoquant, chez bon nombre d'écrivains, un engagement physique, concret dans la guerre – engagement obligatoire ou choisi – là où, quelques années auparavant, le fait d'abandonner la vie parisienne pour s'engager auprès des populations cubaines paraissait encore impossible. Paul Adam, dont l'âge ne permet plus la mobilisation, décide de se rendre au front pour visiter les soldats et examiner les conditions sanitaires des camps militaires.

252 *Ibid*, p. 24.

253 Lettre de ADAM, Paul à SCHEFFER, Robert, fin décembre 1896, in DUNCAN, J. Ann, *Le Mouvement symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam, op. cit.,* lettre LXI.

Dans le même temps, il se sert de son savoir-faire littéraire pour devenir correspondant de guerre et exalter les valeurs de la nation dans ses romans. À cet égard, le journaliste Lucien Corpechot rapporte que « la veille de la bataille de la Marne, afin de mieux préparer les troupes au terrible choc imminent, le général Maud'huy, commandant de corps d'armée, fit lire et lut lui-même à divers groupes de soldats des pages de *La Force*[254] ». Dès lors, la posture de l'intellectuel se décale doublement puisque, en alliant intimement écriture et action, celui-ci se met au service du pouvoir en place. Nous reviendrons plus longuement dans le dernier chapitre sur la manière dont le revirement politique de l'auteur induit des changements profonds dans son écriture.

Toutefois, avant que n'éclate la Première Guerre mondiale, et alors même qu'il avait fait le constat de l'impuissance de l'écriture, c'est à cette dernière que Paul Adam décide de se consacrer. De ce dévouement à la création littéraire, de cet attachement à l'activité d'écriture, naît la figure de « l'écrivain laborieux », qui constituera une des identités privilégiées des hommes de lettres à la fin du XIXe siècle.

B. L'« ÉCRIVAIN-ARTISAN[255] *»*

Dans *Les Règles de l'art*, Pierre Bourdieu revient sur l'éclatement des groupes littéraires qui caractérise la fin-de-siècle, faisant de la séparation entre symbolistes et décadents l'exemple le plus probant des dynamiques de rupture à l'œuvre. L'opposition qui se crée entre les deux mouvements concerne les textes autant que les styles de vie de leurs auteurs. Elle met face à face la bohème et le désordre des décadents d'un côté, et la vie rangée des symbolistes de l'autre. Ces derniers adoptent le mode de vie et les valeurs de ce que Pierre Bourdieu nomme « l'écrivain professionnel ». Cette nouvelle figure qui apparaît au milieu du XIXe siècle se définit par sa discipline de vie stricte, son sens de la liberté et de la transgression, ainsi que son grand attachement à la forme littéraire et l'esthétique. Pour le sociologue, Gustave Flaubert en est l'exemple type, imposant à *Madame Bovary* l'épreuve du « gueuloir » au terme de plusieurs années de conception et de rédaction.

254 CORPECHOT, Lucien, *Esprit*, cité par GENEST, Isabelle, *Intellectuels et décadence durant la Belle-Époque : les cas d'Octave Mirbeau et Paul Adam,* Thèse de doctorat en philosophie, New York University, 2001, p. 180.

255 Nous empruntons l'expression à BARTHES, Roland, dans son article intitulé « L'artisanat du style », *Le Degré zéro de l'écriture, op. cit.,* p. 46-48.

Quelque trente ans plus tard, Paul Adam se met lui-même à incarner l' « écrivain professionnel », en quittant le désordre de la bohème pour se tourner vers le mode de vie nettement plus rangé des symbolistes, dont il se fait l'un des promoteurs les plus actifs. Cette nouvelle figure, qui constitue l'une des identités importantes auxquelles se rapportent les auteurs fin-de-siècle, sera comprise sous trois angles différents : les conditions matérielles de production des écrivains, l'attachement lié au travail de la forme et les liens entre le mode de vie et l'activité d'écriture.

La figure de l'écrivain professionnel qui s'attaque, solitaire, à un travail de longue haleine, présuppose pour Pierre Bourdieu l'aisance financière, autrement dit une condition matérielle bourgeoise. Bien que l'identification à cette figure paraisse enviable à de nombreux auteurs à la fin du XIXe siècle, tous ne peuvent pourtant se targuer de bénéficier d'une telle aisance. Paul Adam est certes issu d'une grande famille d'industriels et de militaires, mais celle-ci est ruinée par le krach de l'Union Générale. Lorsque l'auteur se rend à Paris pour gagner sa vie de sa plume, il a une mère à charge et aucune économie. Ses débuts parisiens sont rythmés par de nombreux déménagements qui lui permettent d'échapper aux créanciers, et les premières lettres de sa correspondance témoignent de la gêne financière dans laquelle il se trouve, à l'instar de cette brève missive adressée à Frédéric-Auguste Cazals dans laquelle il refuse une invitation du peintre au prétexte qu'il n'a « point de culotte en ce moment ni d'argent pour en acheter[256] ». Ces difficultés financières ne sont pas anecdotiques. Elles méritent au contraire une attention particulière, dans la mesure où elles impactent les stratégies d'écriture des écrivains, qui conditionnent à leur tour les bénéfices symboliques et les positions adoptées par les agents dans le champ littéraire. Christophe Charle donne un aperçu de ces enjeux croisés dans son article « Situation du champ littéraire ». Le sociologue y décrit les différentes manières qu'ont les auteurs de se rapporter au champ littéraire, qu'il définit en termes de sous-investissement et de sur-investissement. Tandis que le premier caractérise une certaine forme de dilettantisme dans la pratique littéraire, le second a à voir, quant à lui, au fait de réussir à gagner sa vie grâce à la littérature. Pour ce faire, diverses stratégies existent. L'auteur peut produire une littérature industrielle[257],

256 Lettre de ADAM, Paul à CAZALS, Frédéric-Auguste, 7 mars 1886, in DUNCAN, J. Ann, *Le Mouvement symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam, op. cit.,* lettre XIII.

257 L'expression est de SAINTE-BEUVE et désigne une littérature écrite pour gagner sa vie.

publiée en feuilleton et adressée à un public populaire, lui procurant des gains économiques assez faibles mais immédiats. Toutefois, cette production n'est pas valorisée ni valorisante d'un point de vue symbolique. La seconde stratégie, adoptée par Paul Adam, consiste à l'inverse en un sur-investissement symbolique :

> Le surinvestissement symbolique implique au contraire la mise entre parenthèses de toutes les contraintes extra-littéraires et la prétention à déduire l'œuvre de formules autonomes édictées *a priori* (esthétiques, manifestes...) et obtenues par différence avec les formules littéraires antérieures [...] leur survie économique implique donc le cumul de plusieurs positions dans le champ littéraire, afin d'échapper à l'industrialisme [...] ou à la double vie, comme les dilettantes. Sinécures officielles, postes dans l'édition ou les médias, [...] constitution de réseaux ou de groupes plus ou moins institués de pairs (salons et cafés autrefois, revues naguère et aujourd'hui, etc.) sont les principaux moyens de réussite de cette stratégie double qui permet de cumuler le profit symbolique et matériel sans être déchiré entre l'appartenance au champ littéraire et à un autre champ ou être soupçonné d'être amateur[258].

Nous ne reviendrons pas sur l'attachement accordé aux manifestes, ou la constitution de réseaux avant-gardistes qui se structurent autour de salons ou de cénacles : les propos qui précèdent ont suffisamment montré que Paul Adam s'inscrivait pleinement dans ces stratégies. Ce qui nous intéresse ici est plutôt le « cumul de plusieurs positions dans le champ littéraire », qui permet à l'auteur de rassembler profit symbolique et profit matériel. En effet, s'il apparaît nécessaire à Paul Adam de pouvoir gagner quelque profit économique grâce à ses romans, la chose n'est pas si évidente et réclame de connaître parfaitement les éditeurs et les directeurs de revue afin de mener à bien des négociations complexes entamées sur plusieurs plans à la fois. Une série de lettres, extraites de la correspondance abondante qu'il entretient avec son ami et beau-frère Lucien Muhlfeld, fait état de ces calculs savants du prix à la ligne, des dettes contractées, de la renommée de telle ou telle revue, des nécessités d'opérer des coupes dans les manuscrits en cas de longueurs ou de pornographie :

> À mon avis, *Le Journal* donnerait assez facilement 60 cm. [*sic*]. (Si vous savez les exciter par le scénario.) 25 000 lignes à 12 sous feraient 15 000 fr. En en défalquant votre dette, 3 à 4 000 fr. (j'ai oublié d'en demander le chiffre chez O.), il vous resterait de 11 à 12 000 francs, – car il est invraisemblable qu'ils ne vs [*sic.]* payent pas l'arriéré sur cette affaire. Peut-être pourrait-on discuter, marchander, et ne laisser que la moitié de l'arriéré. En ce cas, vous toucheriez de 13 000 à 13 500.
> En cas d'échec avec *Le Journal* on pourrait se rabattre sur *L'Écho de Paris*, où vous n'avez pas d'avance. M. Sismond est forcé de faire des économies, en ce

258 CHARLE, Christophe, « Situation du champ littéraire », *op. cit.*, p. 17.

> moment, je le sais, et il m'a paru très décidé à ne pas dépasser 40 cent. [*sic*.] la ligne, pour qui que ce soit. (Je sais qu'il a récemment opposé un refus à Marcel Prévost.) Tout de même on pourrait insister pour 50 c. [*sic*.] et transiger à 45 c., ce qui pour 25 000 lignes, ferait 11 250 frcs. [*sic*.] L'autre combinaison serait meilleure[259].

La missive se poursuit sur ce ton, et est suivie de bien d'autres qui font état de l'avancement des négociations, de l'arrivée de Ferdinand Brunetière dans ces pourparlers, de l'intervention de José Maria de Hérédia auprès du critique et directeur de *La Revue des Deux-Mondes*. Ce type de négociations, habituelles au tournant du siècle, constituent un véritable travail en soi et nécessitent de connaître les différents directeurs de revue, d'être appuyé par des pairs, de pouvoir vendre son manuscrit tout en le défendant contre les coupes trop grandes ou injustifiées. Par ailleurs, la position de sur-investissement demande à l'écrivain d'exclure toute activité qui ne serait point vouée à la création littéraire. Dans cette optique, il ne s'agit pas pour l'auteur de se restreindre uniquement à l'activité d'écriture, en attendant le résultat de ses multiples transactions avec les revues, mais de faire valoir toute activité comme participant de son travail d'écriture. C'est le cas des voyages, qui inspirent à Paul Adam un certain nombre d'essais et qui lui permettent d'accumuler des matériaux pour les œuvres à venir. Mais c'est aussi le cas avec la campagne boulangiste par exemple. Celle-ci constitue avant tout une opportunité financière non négligeable, mais le jeune auteur prétend bien faire de cette activité extra-littéraire un matériau pour son futur roman *L'Essence de Soleil*. Il retourne le retard qu'il accuse dans l'envoie du manuscrit, en en faisant une justification de la qualité supérieure de l'œuvre, qui gagnera une valeur certaine grâce aux aventures de la campagne :

> Les histoires abruptes d'une campagne épique m'avaient seules détourné du devoir littéraire. Envoyez-moi un permis pour vous le porter – le manuscrit – qui a gagné aux aventures politiques, d'assez piquants chapitres[260].

Outre le fait que Paul Adam se targue de faire de toute situation une situation de création littéraire ou de collecte de matériaux, il cumule ses activités de romancier avec celles d'essayiste, de rédacteur dans différentes revues ou encore de critique littéraire, ce qui lui permet d'obtenir quelques gains économiques, tout en faisant valoir sa forte implication dans le champ littéraire, productrice d'une valorisation symbolique.

259 Lettre de MUHLFELD, Lucien à ADAM, Paul, 14 mai 1900, in DUNCAN, J. Ann, *Le Mouvement symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam, op. cit.,* lettre LXXXIX.

260 Lettre de ADAM, Paul à STOCK, Pierre-Victor, 1889, in *ibid*., lettre XXIX.

Ces activités entrent en résonance avec le processus d'écriture romanesque qui se voit doté, lui aussi, d'une nouvelle implication, d'un nouveau sérieux, afin de conformer l'auteur à la figure de l'écrivain professionnel.

Celle-ci a partie liée avec la forme même du roman, ou, pour le moins, avec le nouvel attachement à la forme qui le caractérise. Lorsque Pierre Bourdieu illustre la figure de l'écrivain professionnel en prenant Gustave Flaubert pour exemple, il le fait en raison de l'importance que ce dernier accorde à la recherche formelle, à l'invention d'une esthétique nouvelle qui ne soit ni utile ni morale. Roland Barthes décrit cette recherche dans ses *Nouveaux Essais critiques* en rapprochant l'écrivain de l'artisan :

> Alors commence à s'élaborer une imagerie de l'écrivain-artisan qui s'enferme dans un lieu légendaire, comme un ouvrier en chambre et dégrossit, taille, polit et sertit la forme, exactement comme un lapidaire dégage l'art de la matière, passant à ce travail des heures régulières de solitude et d'effort[261].

C'est cet attachement à la forme que manifeste Paul Adam lorsqu'il « change une épithète, brise une cadence, arrondit une période[262] » tout au long de son processus d'écriture. Cette recherche esthétique est revendiquée par l'ensemble du mouvement symboliste, et ce dès la parution du *Manifeste* de Jean Moréas :

> Pour la traduction exacte de sa synthèse, il faut au symbolisme un style archétype et complexe ; d'impollués vocables, la période qui s'arc-boute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthe en suspens, tout trop hardi et multiforme[263].

La prose romanesque caractérisée par son « style archétype et complexe », est mise en abyme dans ce manifeste qui s'apparente à la revendication en acte d'une recherche formelle extrêmement précise, explorant les plans syntaxique, rythmique et lexical afin que la forme du roman symboliste puisse approcher au plus près la réalité du monde et de l'idée. Rappelons à ce sujet que le style de Paul Adam se devine sous ce paragraphe signé par Jean Moréas. Un peu plus haut, ce dernier traitait du travail de la forme en poésie en décrivant « la rime illucescente et martelée comme un bouclier d'or et d'airain ». Le travail du métal fait directement écho à l'activité du lapidaire, au travail sur la pierre,

261 BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.,* p. 46.

262 DROUOT, Paul, « Instantanés, ou nos contemporains révélés par l'image et l'anecdote », date et revue inconnues, Archives de la bibliothèque municipale d'Arras, fonds Paul Adam, dossier n°102.

263 MORÉAS, Jean, « Manifeste du symbolisme », *op. cit.*

dont se servait Roland Barthes comme métaphore du travail sur la langue. Dès lors, il ne s'agit plus de considérer la forme finale seule, d'examiner l'esthétique qui résulterait de ce travail sur la langue, mais bien de prendre en considération le labeur lui-même auquel se voue « l'écrivain-artisan », un labeur qui coïncide avec une vie solitaire et rigoureuse adoptant toutes les valeurs liées au travail. De plus, ce nouvel attachement au travail de la forme participe à la création d'une figure – celle de l'écrivain professionnel –, et avec elle d'une conscience de groupe, que Roland Barthes décrit en termes de compagnonnage :

> Des écrivains comme Gautier (maître impeccable des Belles-Lettres), Flaubert (rôdant ses phrases à Croisset), Valéry (dans sa chambre au petit matin), ou Gide (debout devant son pupitre comme devant un établi), forment une sorte de compagnonnage des Lettres françaises, où le labeur de la forme constitue le signe et la propriété d'une corporation. Cette valeur-travail remplace un peu la valeur-génie ; on met une sorte de coquetterie à dire qu'on travaille beaucoup et très longtemps sa forme[264].

Le terme de « compagnonnage des Lettres » exprime le sentiment d'appartenance communautaire masculine qui traverse les auteurs s'identifiant à la figure de l'écrivain laborieux ou professionnel. La comparaison connote non seulement l'ardeur au travail et le savoir-faire qui caractérisent les compagnons, mais aussi leur appartenance à une communauté forte, basée sur des valeurs partagées. Pour Roland Barthes, le labeur joue un rôle primordial dans la construction de la figure de l'écrivain professionnel et devient le signe de l'appartenance à une corporation. Lorsqu'il quitte la bohème bruyante et désordonnée pour rejoindre le camp des symbolistes, Paul Adam adopte une nouvelle méthode de travail et une nouvelle représentation de lui-même en tant qu'auteur, qui lui permettent toutes deux de s'identifier à cette corporation :

> Pourquoi donc, cher confrère, estimez-vous si piquante l'épithète de « bâtisseur pressé » que m'allouent des potassants ? Est-ce parce que j'ai mis neuf ans à écrire Irène et trois ans à en corriger les épreuves ? [...] est-ce parce que, chaque jour, depuis vingt-sept ans, je prends la plume en main à neuf heures du matin pour la quitter à une heure, après avoir écrit une seule page de livre méditée et documentée le matin entre six et huit heures. [...] comptez pourtant qu'on ne me voit jamais au théâtre, au restaurant, aux funérailles, chez les filles ni dans les tavernes, et que cela me permet de consacrer au labeur un temps que d'autres vouent aux plaisirs. [...] J'aurais pu comme tel et tel, fabriquer des historiettes sentimentales ou noter les bêtises de ma cuisinière sans me tuer pour établir la psychologie des foules, pour varier sans cesse mes sujets de labeur, pour m'instruire le plus et enseigner le plus au public des journaux, des livres[265].

264 BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.,* p. 47.

265 Lettre de ADAM, Paul à destinataire inconnu, sans date, in DUNCAN, J. Ann, *Le Mouvement symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam, op. cit.,* lettre CXLIII.

Il convient de nous attarder brièvement sur cet extrait dans la mesure où Paul Adam y adopte bon nombre des caractéristiques de l'écrivain laborieux. D'une part, le temps extrêmement long consacré à l'aboutissement d'un roman unique, *Irène et les eunuques*, doit en démontrer la qualité. Les neuf ans d'écriture ne suffisent pas : l'auteur reprend, corrige inlassablement les épreuves, ceci pendant trois années encore, afin de parfaire l'œuvre. D'autre part, cette temporalité étendue n'est pas synonyme de dilettantisme, bien au contraire. L'écrivain insiste sur la régularité de son travail, quotidien, à heures fixes et réglé selon une méthode adoptée depuis presque une trentaine d'années. En outre, Paul Adam insiste sur la difficulté de ce travail, puisqu'il « se tue » à la tâche, afin de renouveler « sans cesse » le sujet de ses romans, et consacre « au labeur un temps que d'autres vouent aux plaisirs ». Cette représentation de soi écrivant apparaît essentiellement comme la revendication d'une qualité d'écriture, qui « sera sauvée, non pas en vertu de sa destination, mais grâce au travail qu'elle aura coûté[266] ». L'auteur réfute les accusations d'empressement, d'un travail « d'abattage de sillons[267] », et revendique plutôt la qualité supérieure de ses œuvres, directement déduite du temps qu'il consacre à l'écriture de chaque page. En adoptant une méthode qui a fait ses preuves et qui fut adoptée par les plus grands – à l'instar de Flaubert –, il revendique son appartenance à une communauté littéraire qui se distingue autant par son acharnement au travail que par la reconnaissance symbolique dont elle jouit.

Le souci de la représentation de soi en écrivain laborieux est d'autant plus intéressant qu'il apparaît comme une mise en scène quelque peu édulcorée, voire mensongère. Comment, en effet, la mise bout à bout de ces pages uniques produites par un labeur de six heures consécutives peut-elle aboutir à la notice bibliographique produite par Hugo Paul Thième ? À l'entrée « Paul Adam », le lecteur ne trouve pas moins de quatre-vingt-six références d'ouvrages, comprenant les romans, essais et nouvelles – dont, il est vrai, quelques rééditions – vingt-cinq préfaces écrites pour d'autres auteurs et plus de quatre-vingts articles pour des revues, qui sont toutes deux des listes non exhaustives.

266 BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 46.

267 GOURMONT, Remy de, *Le Livre des masques, op. cit.*, p. 136.

Les seules données numéraires suffisent à montrer la contradiction entre cette production pour le moins abondante, et la méthode de travail que revendique Paul Adam pour la rédaction d'*Irène et les eunuques*, qui passe sous silence tous les écrits annexes participant autant de sa survie économique que de la posture de sur-investissement décrite par Christophe Charle. Cet extrait de correspondance met en évidence le fait que l'attachement à la valeur-travail participe de l'idéalisation d'une figure de l'écrivain laborieux à laquelle Paul Adam se rapporte par la mise en scène de sa méthode d'écriture. Celle-ci s'assimile à une identité figée qu'il convient d'adopter, qui connote à la fois la participation à une communauté littéraire et la revendication d'une qualité formelle de l'œuvre. Bien qu'édulcorée, la mise en scène du travail de l'écrivain renvoie à des conditions d'existence laborieuses bien réelles, éloignées de la mondanité, et qui caractérisent le rythme de vie de Paul Adam après ses premières années d'une existence de bohème.

En effet, alors que Roland Barthes rapproche l'écrivain de l'artisan en s'attardant sur la recherche formelle, Pierre Bourdieu, dans *Les Règles de l'art*, rattache ce travail de la forme à des conditions matérielles d'existence, dans une perspective élargie. L'écrivain professionnel – associé directement à l'écrivain laborieux, les deux termes renvoyant aux mêmes auteurs – procède à cette recherche esthétique dans le cadre d'une vie solitaire et calme connotant le mode de vie bourgeois :

> On ne conçoit bien que dans le silence, et comme dans le sommeil de l'activité des choses et des faits autour de soi. Les émotions sont contraires à la gestation de l'imagination. Il faut des jours réguliers, calmes, un état bourgeois de tout l'être, un recueillement d'épicier, pour mettre au jour du grand, du tourmenté, du poignant, du pathétique... Les gens qui se dépensent dans la passion, dans le mouvement nerveux, ne feront jamais un livre de passion[268].

Dès lors, peu importe que Paul Adam consacre réellement six heures à l'écriture d'une seule page de roman. L'essentiel réside finalement dans cette existence ascétique tournée vers le labeur, régulièrement rythmée, et qui se détourne des activités mondaines – théâtre et funérailles – comme des plaisirs de la chair – les filles et les tavernes.

268 GONCOURT, Edmond de, cité dans BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 442.

Ce refus de la mondanité au profit d'une existence laborieuse est exprimé à plusieurs reprises dans la correspondance de Paul Adam, lorsqu'il refuse maintes invitations faites par ses pairs ou sa famille en raison du travail qui l'attend :

> Mes biens chers parents,
> Plaignez celui qui, rivé à l'*établi* de l'écrivain, se doit priver de la joie de vous aller souhaiter Chances, Bon Heur, et Joies innombrables, pour notre cher Narcisse Meyer et pour son admirable épouse, pour l'active tante Laure[269]. [...]

> Cher Monsieur,
> Je fus horriblement désolé de ne pouvoir me rendre hier au Pavillon des Muses. De rudes occupations professionnelles m'ont retenu devant l'*établi*. J'en ai grand chagrin. Je vous prie d'agréer mes excuses et mes humbles vœux[270].

Bien qu'écrites à sept ans de distance, la reprise du terme d' « établi » renvoie avec insistance à la figure de l'écrivain-artisan décrit par Roland Barthes. Le bureau, remplacé métaphoriquement par un terme appartenant davantage à celui de l'artisanat, connote un travail manuel difficile qui renforce encore davantage l'idée de l'effort fourni. De plus, ce labeur paraît subi : il lui cause « grand chagrin » et l'auteur attend qu'on l'en plaigne. En présentant ses excuses, en témoignant de ses privations et de ses sacrifices, il paraît attendre de ses correspondants qu'ils comprennent les difficultés que comporte son métier d'écrivain, mais aussi qu'ils reconnaissent que ces manquements à la mondanité se justifient par l'accomplissement d'une œuvre de qualité supérieure. Ces propos font écho à ceux de Jacques Bouveresse, qui affirme que l'écrivain espère que les vivants comprendront qu'en s'isolant d'eux, en se consacrant au travail de la vérité, il travaille autant pour lui-même que pour eux. Ces considérations sont immédiatement reprises par la citation de Marcel Proust qui suit :

> N'était-ce pas pour m'occuper d'eux que je vivrais loin de ceux qui se plaindraient de ne pas me voir, pour m'occuper d'eux plus à fond que je n'aurais pu le faire avec eux, pour chercher à les révéler à eux-mêmes, à les réaliser ? À quoi eût servi que, pendant des années encore, j'eusse perdu à faire glisser sur l'écho encore expiré de leurs paroles le son tout aussi vain des miennes, pour le stérile plaisir d'un contact mondain qui exclut toute pénétration ? Ne valait-il pas mieux que ces gestes qu'ils faisaient, ces paroles qu'ils disaient, leur vie, leur nature, j'essayasse d'en décrire la courbe et d'en dégager la loi ?[271]

269 Lettre de ADAM, Paul aux MEYER, 1e janvier 1899, in DUNCAN, J. Ann, *Le Mouvement symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam, op. cit.,* lettre LXXX. Nous soulignons.

270 Lettre de ADAM, Paul à MONTESQUIOU, Robert de, 21 juin 1906, in *ibid.,* lettre CXXXI. Nous soulignons.

271 PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, cité dans BOUVERESSE, Jacques, *La Connaissance de l'écrivain, op. cit.,* p. 217.

Paul Adam n'exprime pas exactement en ces termes le but de son existence. Pourtant, c'est bien à cette vision proustienne de la littérature comme participant pleinement de la vie réelle que renvoient les conceptions du romancier. Une vision commune du sacrifice se dégage de la citation de Marcel Proust et de la mise en scène de l'écriture d'*Irène*, qui mettent en avant le fait que l'auteur passe son existence à s'instruire pour instruire les autres, pour faire approcher le lecteur de la vérité. De plus, les refus qu'il oppose aux propositions de dîners ou de soirées s'enchaînent et constituent une part importante de sa correspondance, laissant ainsi un entrevoir le mépris pour ce « stérile plaisir d'un contact mondain » qu'il affichait déjà dans l'*Enquête sur l'évolution littéraire,* en priant la critique de bien vouloir délaisser le « souci constant de prévoir ce que penseront du verdict la dame chez qui l'on dîne le samedi et le monsieur chez qui l'on cause le dimanche[272] ». Ce détachement de la mondanité parisienne s'exprime le plus nettement au cours des années 1897-1900, durant laquelle il quitte la capitale pour aller vivre à Chaiges, dans un petit château de campagne qui lui sert de retraite avec son épouse, et qu'il ne quitte qu'à regret, lorsque la compagnie des chemins de fer rachète le domaine pour y construire une gare.

Ainsi Paul Adam semble-t-il s'identifier, à tous égards, à la figure de l'écrivain professionnel : le sacrifice de la vie mondaine – au profit d'une existence retirée et rythmée par le labeur – sert de cadre nécessaire à un « enfantement de la forme[273] » directement lié à la valeur-travail. Le romancier se plaît à se mettre en scène, tel un artisan laborieux, construisant avec patience et sacrifice une œuvre littéraire supérieure. Cette figure de l'écrivain professionnel nécessite, d'après Pierre Bourdieu, des conditions d'existence particulières, à savoir l'aisance bourgeoise et le célibat. La première condition est en quelque sorte évincée par l'auteur dans la mise en scène qu'il donne de son travail d'écriture, dissimulant ses soucis financiers au profit de la seule passion pour l'art.

272 HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire, op. cit.,* p. 434.

273 BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture, op. cit.*, p. 54.

La seconde condition – le célibat – est également retournée et mise à profit par l'image qu'il donne du couple qu'il forme avec son épouse Marthe Meyer :

> Depuis qu'il [Paul Adam] a épousé, au mois de juin 1897, Mlle Marthe Meyer, il a trouvé en elle une collaboratrice de tous les instants. Mme Paul Adam a prouvé récemment, par de jolies lettres envoyées d'Amérique, qu'elle sait écrire et penser. Mais elle se contente ordinairement de faciliter la tâche du maître en l'aidant dans ses recherches et en étant pour lui le plus dévoué et le plus exquis des secrétaires[274].

Paul et Marthe donnent ainsi l'image d'un couple qui trouve bonheur et accomplissement dans le travail commun. Loin de l'imaginaire de la femme fatale et frivole, qui détournerait l'auteur de son devoir, l'épouse revêt les fonctions d'associée et de collaboratrice. Le biographe de l'écrivain, Marcel Batilliat, fait même de ce mariage un tournant dans la carrière de l'auteur. Les premières années de jeunesse et de célibat sont caractérisées par une existence dissolue, et, au point de vue littéraire, par la multiplication de « tentatives hardies[275] » et d' « entreprises pleines de passion » rencontrant un succès incertain. Par la suite, Paul Adam affirme sa puissance de romancier en publiant une quinzaine d'ouvrages qui montrent une assurance nouvelle dans son talent et une cohérence d'ensemble plus grande ; mais c'est le mariage avec Marthe qui entame la troisième période, celle de l'œuvre finale, qui le consacre comme écrivain :

> La troisième période est celle qu'emplit l'élaboration de l'œuvre capitale, *Le Temps et la vie*. Elle s'inaugure par le mariage de Paul Adam avec mademoiselle Marthe Meyer (juin 1897), et par une retraite de trois ans au château de Chaiges, situé au confluent de la Seine et de l'Orge, près de Juvisy[276].

En mettant en valeur le mariage avec l'épouse-associée et la retraite, Marcel Batilliat dessine à grands traits cette figure de l'écrivain professionnel qui affleurait à maints endroits de la correspondance et de l'œuvre du romancier. La collaboration avec l'épouse, le refus d'une vie mondaine dans le tumulte de la capitale, la retraite du couple loin du monde, dans un endroit consacré au labeur, deviennent les facteurs de réussite de l'auteur, les conditions nécessaires à l'élaboration d'une œuvre d'importance.

---

274 Revue *Vie heureuse*, janvier 1905, citée dans KULESSA, Rotraud von, *Entre la reconnaissance et l'exclusion, op. cit.,* p. 51.

275 BATILLIAT, Marcel, *Paul Adam*, *op.cit.,* p. 17. Pour cette citation et la suivante.

276 *Ibid.*

La vie retirée du jeune couple fait écho aux conditions qu'émettait Goncourt pour créer « un livre de passion » : des jours réguliers et calmes et « un état bourgeois de tout l'être ».

La figure de l'écrivain professionnel recouvre des réalités concrètes, une méthode d'écriture et de travail, une recherche formelle, qui influent sur la production littéraire fin-de-siècle. En cela, elle renvoie à des phénomènes bien réels et n'est pas uniquement fantasmée. Toutefois, « l'écrivain professionnel » tend également à constituer une identité figée à laquelle se rapporter, une identité faite d'isolement, de labeur, de calme, autant de caractéristiques d'un état qui en viennent à connoter la qualité littéraire, l'accomplissement de l'auteur, l'élaboration d'une grande œuvre. Il y a, pour les écrivains, un intérêt certain à se conformer à cette figure, à s'identifier à elle, comme il y a un intérêt à se conformer à celle de l'intellectuel. Si ces deux représentations paraissent à première vue antithétiques, le fait de les considérer comme des identités permet de voir que l'intellectuel et l'écrivain professionnel ne sont, finalement, pas si opposés. D'une part, tous deux mettent l'écriture au centre de leur construction identitaire : alors que pour l'intellectuel, l'engagement politique passe avant tout par l'écriture et par la reconnaissance symbolique dont il jouit en tant qu'auteur, l'écrivain professionnel tend à mettre la création au centre de son existence, affirmant que la littérature constitue la « vraie vie ». D'autre part, bien qu'elles forment toutes deux des représentations concurrentes, les figures de l'écrivain professionnel et de l'intellectuel se croisent sans cesse, les auteurs de la fin du siècle passant volontiers de l'une à l'autre. Poreuses, ces deux identités dessinent des images incontournables pour qui veut saisir la figure de l'auteur à la fin du XIXe siècle, dont Paul Adam se fait un exemple particulièrement éclairant. Cette question de l'identité de l'auteur et de ses représentations – et notamment de ses représentations médiatiques à une époque où les journaux font apparaître l'écrivain sur la scène publique – sera abordée en dernier lieu par le biais du portrait photographique de l'homme de lettres.

C. *LE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE*

> L'instant très emblématique du portrait photographique [est l'] occasion de fixer, dans tous les sens du terme, une « pose » vouée à signifier et à garantir ce que l'on est à travers l'image que l'on a de soi, que l'on entend donner ou que l'on estime préférable de donner, virilité ou féminité, dignité, élégance, décontraction, importance, sentiment de sa propre valeur, effacement plus ou moins ostentatoire, etc[277].

Les quelques poses adoptées par Paul Adam dans ses portraits photographiques seront l'occasion de questionner ces multiples rapports à soi et à l'image. De manière plus générale, le portrait photographique illustre et condense la plupart des enjeux qui font l'objet de ce chapitre. Incarnant la modernité, la photographie est concomitante du développement de la presse et du journalisme, et, par conséquent, des nouvelles modalités d'apparition des hommes de lettres dans la sphère médiatique. Cette révolution technique induit un changement de la perception sociale de l'écrivain, qui est vu tout à la fois comme un auteur singulier et comme le symbole même de la littérature[278], ce qui n'est pas étranger à la panthéonisation des hommes de lettres qui a cours durant la Troisième République. En outre, l'apparition de la photographie provoque un certain nombre de changements épistémologiques dans la mesure où elle amène à repenser la manière d'aborder la littérature : elle crée « de nouveaux réflexes scientifiques, portant au fond à quitter le régime flaubertien, absolu, iconoclaste, d'une littérature "tenant debout, toute seule" au profit d'une littérature saisie en régime médiatique, relativiste et iconophile, reliant les poétiques et les esthétiques à l'histoire matérielle, économique, culturelle et sociale[279] ». La présente démarche, qui vise à introduire l'analyse littéraire par une approche des conditions sociologiques et matérielles de la production romanesque de Paul Adam, est profondément guidée par l'importance qu'a revêtu l'apparition des écrivains dans la sphère médiatique, une apparition fortement influencée par la nouvelle technique photographique.

---

277 DURAND, Pascal, « De Nadar à Dornac », in *ConTEXTES* [en ligne], 14 | 2014, « Le Portrait photographique d'écrivain », <https://journals.openedition.org/contextes/5933>, p. 14.

278 BERTRAND, Jean-Pierre, DURAND, Pascal et LAVAUD, Martine, « Introduction », in *ConTEXTES* [en ligne], 14 | 2014, « Le Portrait photographique d'écrivain », <https://journals.openedition.org/contextes/5914>, p. 3.

279 *Ibid.*, p. 4.

Nous nous concentrerons ici sur cinq portraits photographiques de Paul Adam : un portrait de Dornac datant de 1899, un autre de Paul Nadar vraisemblablement daté de 1904, un troisième de l'agence de presse Meurisse datant de 1913, un quatrième réalisé par Henri Manuel et non daté et enfin un portrait réalisé par son épouse Marthe Meyer lors d'un voyage à Belle-Île[280]. Ces cinq portraits font partie des rares photographies encore disponibles du romancier, qui s'est volontiers prêté au jeu de la pose photographique. Certains clichés ne comportent guère d'indices textuels permettant de les dater ou de savoir à quelle fonction ils étaient destinés. De manière générale, Paul Adam s'étend assez peu sur les portraits photographiques qui le représentent, à l'inverse d'autres écrivains contemporains, et seules quelques lettres de remerciement adressées aux photographes pour leur travail témoignent de sa satisfaction face aux différentes épreuves. Ce silence laisse entendre que l'image se suffit à elle-même, comme si la photographie seule était apte à représenter l'écrivain ; non pas tant à donner de l'homme de lettres une représentation exacte – car la complexité d'un individu ne peut être rendue par son portrait – mais à donner à lire au public une image qui viendrait alimenter l'imaginaire qu'il se forme sur un écrivain en particulier :

> C'est que tous ressemblent, non pas au modèle photographié, dont la vérité ne saurait être atteinte, mais à l'image que l'on a d'eux et qui participe de notre propre imaginaire ; c'est qu'ils ressemblent, autrement dit, à l'idée que l'on se fait d'eux à travers la connaissance plus ou moins documentée que l'on a de leur histoire personnelle, de leur politique, de leur esthétique, de leur tournure d'esprit[281].

Conscient de la fonction spécifique que revêt le portrait lorsqu'il apparaît dans la sphère médiatique, Paul Adam joue de ce rapport à sa propre image en renversant le paradigme entre le modèle et sa représentation. Dans une lettre qu'il adresse au peintre Jacques-Émile Blanche – il s'agit là d'un portrait pictural[282] et non photographique – le romancier fait à son portraitiste un « très grave aveu[283] » : il avoue avoir laissé pousser sa barbe durant l'été, ce qui lui confère une physionomie nouvelle, éloignée du portrait du peintre.

280 Ces cinq photographies sont reproduites dans les annexes, p. 660 et 661.

281 DURAND, Pascal, « De Nadar à Dornac », *op. cit.,* p. 17.

282 Le portrait de Paul Adam peint par Jacques-Émile Blanche est conservé au musée des Beaux-Arts d'Arras. Il est reproduit dans les annexes, p. 662.

283 Pour cette citation et les suivantes : Lettre de ADAM, Paul, adressée à BLANCHE, Jacques-Émile, Paris, 27 octobre 1902, in DUNCAN, J. Ann, *Le Mouvement symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam, op. cit.*, lettre CXV.

Il enjoint ce dernier de le pardonner pour cet affront et lui assure qu'il « abattra cette toison » au premier signe, dans la mesure où Jacques-Émile Blanche, l'ayant peint, se trouve être désormais le seul à qui « appartient de tolérer ou d'interdire ce déguisement naturel ». Évidemment ironique, cet échange entre le peintre et l'écrivain pose de manière plaisante la question de la ressemblance et du rôle du modèle dans le contexte de la fin du siècle. S'il s'agit pour l'auteur de donner de lui une image qui lui correspond, la construction longuement méditée de ces iconographies pousse également l'homme de lettres à ressembler à son image, à ne pas déroger à la représentation qu'il forme de lui-même et qu'il donne à voir au public. À quoi ressemble donc Paul Adam sur les portraits photographiques évoqués précédemment ?

Considérons dans un premier temps le portrait effectué par Paul Nadar. Le spectateur y voit le romancier de face, regardant droit l'objectif du photographe. Seuls son visage et le haut de son buste apparaissent sur un fond neutre. Aucun accessoire placé dans le cadre photographique ne permet de connoter l'activité littéraire, non plus qu'une mise en scène d'un maintien corporel, d'une posture qui serait propre à l'homme de lettres. Prise hors contexte, cette photographie pourrait être le portrait de n'importe quel homme d'extraction sociale similaire, et c'est bien le but avoué de Paul Nadar ici, d'exclure les décorations, les artifices, afin de montrer « la personne, non son personnage, [...] non l'écrivain, mais l'homme qui écrit[284] ». Ainsi donc la personne de Paul Adam doit se révéler au travers de son portrait. Dérogeant à la règle qui voudrait que les modèles photographiés par Paul Nadar portent le regard au loin, ou dérobent ce regard à l'objectif, le romancier considère son photographe de manière frontale, invitant le spectateur à le scruter, à considérer sa personne dans le détail, de la même manière qu'il semble le regarder bien en face, pour y découvrir peut-être un nouveau type qui lui inspirera un personnage de roman. Tout comme le dénuement du décor et l'absence d'artifice, ce regard connote la franchise, le refus de porter un masque.

284 DURAND, Pascal, « De Nadar à Dornac », *op. cit.,* p. 18.

Bien que le portrait de Paul Nadar doive représenter l'homme avant l'écrivain, Pascal Durand perçoit néanmoins dans la posture des modèles des indices connotant leur fonction sociale :

> Peu de ces portraits, toutes catégories confondues, sont souriants [...] par application d'un même code évident du sérieux et de la gravité qui, inséparables d'une autorité pouvant être celle du génie intérieur ou de la position occupée dans la sphère sociale, en sont comme le signe extérieur et peut-être l'alibi protecteur – comme si persistait, dans le portrait photographique des célébrités de la vie artistique et sociale, l'iconographie picturale propre aux monarques, aux princes et aux grands dont le visage soucieux, concentré, plus lointain que hautain, avait pour office de signifier dévouement aux intérêts supérieurs de l'État et lourdeur accablante des responsabilités exercées[285].

Signe de génie intérieur, de la responsabilité de l'homme de lettres vis-à-vis de la société, ou du travail accablant que réclame le métier d'écrivain, l'air sérieux que prend Paul Adam sur le portrait tiré par Nadar – et dont il ne se départit pas sur les autres photographies, y compris sur celle prise par son épouse – illustre ce que le romancier énonçait dans sa correspondance à propos du labeur incessant auquel il se livre et du temps considérable qu'il consacre à l'écriture de ses œuvres. Ici, le portrait photographique renforce la solennité du métier de l'homme de lettres, et paraît donner une représentation concrète, iconographique, à la figure de l'écrivain professionnel.

Il convient de mettre en regard cette photographie avec le portrait tiré par Dornac. Les choix esthétiques du second photographe sont en effet considérablement différents. S'immisçant dans l'intérieur de l'homme de lettres, il entreprend de les photographier chez eux, la plupart du temps assis derrière leur bureau, dans une mise en scène qui, cette fois, connote clairement l'activité littéraire. Paul Adam figure dans son cabinet de travail, attablé à son bureau sur lequel on devine un encrier et du papier. Derrière lui, une petite bibliothèque emplie de livres signale qu'il est question de littérature. L'intérieur extrêmement bien ordonné forme un contrepoint au désordre savamment mis en scène pour connoter la vie de bohème dans les portraits d'autres hommes de lettres. Tout comme le sérieux du portrait de Nadar renvoyait à la responsabilité de l'écrivain, à son dur labeur, l'ordonnance parfaite de cet intérieur rappelle l'organisation millimétrée des journées qu'il décrivait au sujet de l'écriture d'*Irène et les eunuques*.

285 *Ibid.*, p. 12.

Le romancier adopte une pose de trois-quart, la tête légèrement relevée et le regard tourné vers le lointain, comme pour signifier que l'imagination est à l'œuvre au moment de la prise du cliché – ce que confirme la main posée sur une feuille de papier, prête à fixer par écrit ses réflexions. De plus, le mobilier indique clairement un intérieur bourgeois, décor qui témoigne de la notoriété croissante de Paul Adam et de son abandon de la vie dissolue des auteurs de la bohème. Nul doute que si la photographie avait été prise une dizaine d'années plus tôt, Dornac aurait dû représenter un intérieur sommaire ou tirer le portrait du romancier dans un lieu public, à l'instar de Paul Verlaine qui se fait photographier à la table d'un café, faute de posséder un logement décent. Cette intrusion du photographe dans le logement de l'homme de lettres, et qui plus est dans son cabinet de travail, témoigne également de l'arrivée de l'intimité de l'écrivain sur la scène publique. Il ne suffit plus de donner à voir un portrait de l'auteur offrant son seul visage au public, à la manière d'un Nadar, mais de montrer l'écrivain au plus près de son activité. La mise en scène, les postures adoptées, qui n'ont rien de naturel, doivent paradoxalement révéler la vérité de l'acte d'écriture, fondamentalement liée à ses conditions matérielles qui s'illustrent par les détails de l'intérieur bourgeois, par l'ordre ou le désordre qui y règnent, etc.

L'exposition publique de l'intimité de l'auteur est inextricablement liée à la croissance de la presse, et notamment de la presse d'information qui voit se développer les techniques de l'interview et du reportage. En témoigne un long article intitulé « Instantanés, ou nos contemporains révélés par l'image et l'anecdote[286] », qui met à profit les méthodes les plus modernes – et les plus voyeuristes – que la presse développe à l'époque. Le journaliste, Paul Drouot, invite le lecteur à venir débusquer les mécanismes de pensée et d'écriture de l'homme de lettre, à comprendre le fonctionnement de son cerveau dans les moindres détails à partir de la méthode décrite ci-dessous :

> Nous choisirons pour cela le moyen le plus simple, nous pénétrerons dans l'intimité de M. Paul Adam. Et l'ayant réveillé nous-mêmes, nous assisterons au déroulement harmonieux de sa journée de dix-sept heures.

286 DROUT, Paul, « Instantanés, ou nos contemporains révélés par l'image et l'anecdote », *op. cit.* Les deux citations qui suivent sont tirées de cet article. Nous reproduisons deux photographies tirées de cet article dans les annexes, p. 663.

Loin de l'interview qui laisse la parole à l'auteur, le reportage de Paul Drouot s'attache à décrire l'homme de lettres lors de toutes les activités de sa journée, sur un ton plaisant et – comme l'indique le titre de l'article – anecdotique.

> Cinq heures et demie du matin. Un pupitre portatif sur les genoux, un encrier à portée de sa main, couché comme il convient quand le jour est à peine levé, Paul Adam lit. Mais parce qu'il prend des notes, n'allez pas croire qu'il travaille déjà ; non, il s'amuse. Comment, en feuilletant des revues scientifiques, en consultant des ouvrages d'histoire, en remuant des in-folios ? C'est ainsi.

Le procédé du reportage introduit l'intimité de l'écrivain dans la sphère médiatique, allant jusqu'à reléguer le contenu littéraire au second plan, derrière « l'image et anecdote ». Les quatre photographies qui accompagnent l'article témoignent quant à elles d'un rapport à l'image quelque peu confus et opportuniste. En effet, certaines d'entre elles paraissent être des réimpressions d'anciennes photographies, sans grand rapport avec le propos de l'article – il en va ainsi de Paul Adam et Marthe Meyer figurant ensemble sur le pont d'un bateau au cours d'un de leur voyage –, tandis que d'autres clichés semblent avoir été pris pour l'occasion, dans le but de mettre en scène la vie quotidienne de l'écrivain. On y voit Paul Adam tendre la main pour saisir un papier sur son bureau ou adopter une pose de réflexion contemplative devant un tableau.

Pascal Durand fait lui aussi le lien entre écrit et image en mettant en relation étroite l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret et les photographies prises par Dornac. Là encore, c'est le rapport nouveau à l'intimité de l'auteur qui justifie un tel rapprochement, dans la mesure où l'enquête comme le cliché font entrer le journaliste ou le photographe chez l'homme de lettres et le replacent dans son intérieur, par la mise en scène photographique ou la description donnée par le journaliste. Rappelons à cet égard que Jules Huret lui-même offre fréquemment le portrait des écrivains qu'il interviewe, un portrait textuel cette fois. Loin de l'image d'un « fort aimable jeune homme », à « la physionomie ouverte et plutôt naïve, éclairée d'un sourire fréquent[287] », les différentes photographies de l'auteur connotent le sérieux, voire la solennité. Le décalage entre ces représentations met en évidence la mise en scène qui caractérise le portrait photographique, qu'il s'agisse de l'intrusion de Dornac dans le cabinet du romancier ou du portrait tiré par Nadar. Alors que la photographie doit se suffire à elle-même et

287 HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.,* p. 42.

signifier la responsabilité et le génie de l'homme de lettre par la posture du modèle, les portraits textuels offerts par Jules Huret se permettent de décrire la physionomie de l'écrivain pris en action, de la manière la plus exacte et naturelle possible – selon les volontés affichées du journaliste. Nul doute que ces descriptions influencent la lecture des interviews et témoignent de la subjectivité de l'enquêteur, plus ou moins enclin à la sympathie envers son interlocuteur. Néanmoins, l'expression de cette subjectivité importe peu aux écrivains qui doivent venir dépasser les considérations journalistiques par leur analyse de la littérature contemporaine. Le traitement et la réception du portrait diffèrent sensiblement selon que l'image soit donnée seule – et donc soit chargée de signifier seule la posture de l'écrivain – ou que la photographie accompagne un texte, une prise de parole, domaine privilégié des auteurs représentés.

Au-delà de l'attitude prise par Paul Adam sur ces deux clichés, connotant la responsabilité de l'homme de lettre, les portraits de Nadar et Dornac le placent dans la vie littéraire de son temps grâce à la démarche sérielle adoptée par les deux photographes. À cet égard, Pascal Durand décrit la pratique de Nadar, qui oscille entre dimension collective et volonté de saisir l'individualité de l'auteur :

> Il s'agit à la fois de capturer la singularité d'un corps, d'une physionomie, d'un regard, d'un caractère – telle est bien en tout cas l'esthétique revendiquée par Nadar –, et d'inscrire, d'un autre côté, cette singularité dans une série, celle des figures en vue de la vie littéraire et artistique et de construire donc avec elle un autre *Panthéon Nadar*, discontinu et photographique celui-ci[288].

Il en va de même pour Dornac, dont les photographies d'hommes de lettres forment une série intitulée *Nos Contemporains chez eux*, dans laquelle figurent Stéphane Mallarmé, Émile Zola, Edmond de Goncourt, Pierre Loti, Alphonse Daudet, Joris-Karl Huysmans ou encore Octave Mirbeau. La pratique sérielle permet d'identifier immédiatement que l'homme sur la photographie est un écrivain et même, en le mettant en rapport avec les autres portraits, en comparant les poses, les accessoires ou les décors, de replacer plus ou moins précisément un auteur dans la vie littéraire de son temps.

288 DURAND, Pascal, « De Nadar à Dornac », *op. cit.*, p. 19.

De la même manière que les dédicaces, les préfaces, les jeux de remerciements ou de commentaires faisaient signe et mettaient en évidence les relations existant entre les hommes de lettres, le travail du photographe, par la compilation de portraits individuels, par le jeu savant de la pose et de la mise en scène, participe à révéler la communauté des écrivains à la fin du siècle.

Terminons ces observations sur le portrait en considérant les trois dernières photographies à notre disposition. La première est le cliché provenant de l'agence de presse Meurisse. La pose qu'y adopte Paul Adam est sensiblement similaire à celle représentée sur le portrait pris par Paul Nadar : visage et buste, regard frontal et air sérieux permettent de décrire l'allure du romancier. Son principal intérêt réside dans le fait qu'il s'agit d'un cliché pris par une agence de presse, et donc destiné explicitement à faire entrer le romancier dans la sphère médiatique.

La quatrième photographie est prise par Henri Manuel. Paul Adam, qui a un âge plus avancé, y figure de trois-quart, le regard tourné au loin cette fois, comme s'il était absorbé par ses pensées. Ce portrait en petit format, édité sous forme de carte lui permet d'envoyer son portrait à ses correspondants. Paul Adam adresse notamment la photographie au poète Pierre Fons avec cette mention : « avec tous mes vœux de gloire ». Le très jeune poète, aujourd'hui oublié de l'histoire littéraire, reçoit en quelque sorte un cadeau, une félicitation, en l'image du romancier accompli mis en scène dans une posture de réflexion qui se veut inspiratrice pour la relève littéraire. Une telle pratique ne manque pas de faire penser aux images offertes en guise de récompense par le professeur à ses élèves sérieux. D'un usage moins public que les portraits précédents, ce cliché n'en demeure pas moins la marque de l'intégration de Paul Adam dans le champ littéraire et la preuve de sa croissante notoriété.

Le dernier portrait dont il s'agit est celui pris par Marthe Meyer lors d'un séjour du couple à Belle-Île. Paul y est représenté debout et en pied, vraisemblablement devant leur maison de villégiature, et y adopte le même air sérieux. Le choix du décor et la position debout contraste avec les autres photographies et montre que ce cliché est pris dans un cadre privé et pour un usage personnel. Le contraste avec les clichés destinés à la presse réside notamment dans le choix de photographier la personne entière de Paul Adam, qui témoigne d'une volonté de montrer l'homme et non seulement l'écrivain, représenté par

sa tête et son visage – lieu de la réflexion – ou par une posture suggérant explicitement l'activité littéraire. Toutefois, ce n'est pas tant la pose du romancier qui est intéressante que la photographe elle-même. En effet, que Marthe Meyer soit en charge de tirer ce cliché renvoie à la fonction qu'elle occupe plus généralement dans le couple : celui de garder des traces et des témoignages de leurs voyages[289]. De la même manière que la jeune femme entreprend de faire le récit de leurs excursions en Afrique, c'est elle qui garde le souvenir de leur séjour à Belle-Île, dans une dimension directe et pragmatique, tandis que Paul Adam se servira de ces mêmes voyages afin de nourrir l'intrigue de ses romans. De la même façon que ces récits de voyage sont demeurés dans l'ombre, Marthe Meyer demeure encore une fois au second plan en tant que photographe, s'effaçant derrière l'écrivain et le mari. Certes, il s'agit là du lot commun réservé aux photographes, *a fortiori* quand le modèle est une personnalité littéraire en vogue. Toutefois, Marthe Meyer est doublement reléguée à l'arrière-plan comme en témoigne le traitement qui est fait à son cliché. En effet, la photographie figure dans la biographie de Paul Adam écrite par Marcel Batilliat, où elle occupe une pleine page. Mais alors que le biographe ne manque pas de mettre en avant les multiples illustrations qui ornent son ouvrage, celle de Marthe Meyer ne figure ni sur la première page, ni au sommaire des iconographies qui reprend l'ensemble des photographies, peintures et dessins de presse présents dans l'ouvrage, et en précisent les auteurs. Alors que la maîtrise de la technique photographique par une femme aurait pu faire l'objet d'un développement particulier, Marcel Batilliat renvoie le cliché de Marthe Meyer au rang de la pratique dilettante, amatrice, et ne lui reconnaît donc pas le droit de figurer au sommaire, parmi les professionnels (masculins) de la représentation iconographique.

En ce sens, le passage par la photographie permet de lier entre eux et de résumer les grands enjeux qui travaillent l'écrivain au tournant du siècle. Représentative du progrès technique qui caractérise la période, elle amène rapidement un déferlement du portrait sur la scène médiatique. Les hommes de lettres se prêtent volontiers à l'épreuve photographique et se plient ainsi aux nouvelles exigences de la représentation publique, induites par l'essor de la presse. Mises en relation avec l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de

289 Marthe Meyer publie en effet des récits des voyages qu'elle fait avec Paul Adam dans la revue *Femina*. Des traces éparses de ces articles sont conservées dans le fonds Paul Adam des archives de la bibliothèque municipale d'Arras.

Jules Huret, les séries de Paul Nadar et Dornac dessinent le paysage littéraire de leur époque en compilant tantôt les portraits, tantôt les interviews, des écrivains qui animent la vie littéraire contemporaine. Les auteurs interviewés sont d'ailleurs les mêmes qui se font tirer le portrait par les deux photographes. Les séries photographiques prises dans leur ensemble mettent au jour le pôle dominant du champ littéraire fin-de-siècle. En outre, l'examen approfondi des poses des uns et des autres révèle les postures adoptées par les hommes de lettres à l'époque, qu'il s'agisse de celle de l'intellectuel ou de l'écrivain professionnel. Ces deux figures, qui émergent à la fin du siècle pour constituer des identités auxquelles les auteurs se rapportent, deviennent concrètes et accessibles grâce à la construction d'images iconographiques qui leur correspondent. Enfin, le défilement des épreuves de *Nos Contemporains chez eux* éclaire également le fait que, en photographie comme ailleurs, les femmes demeurent au second plan et restent invisibilisées, cette relégation des auteures constituant à n'en pas douter une marque caractéristique de l'époque.

Conclusion

Les années qui s'étendent entre 1885 – et la naissance du mouvement symboliste – et les quinze premières années du siècle suivant sont marquées par la recherche de nouvelles prérogatives pour la littérature. Les hommes de lettres se penchent sur la manière de donner à leur activité une autorité nouvelle dans la sphère sociale. Les voies explorées par cette recherche ont été multiples, touchant à la fois la personne de l'écrivain, le contenu des œuvres et leur réception. Ces trois pans essentiels qui déterminent la place de la littérature dans la sphère sociale ont été abordés tour à tour en choisissant, chaque fois une porte d'entrée spécifique permettant d'éclairer les différents enjeux de l'époque et de saisir la spécificité de Paul Adam dans le traitement de ces questions. Les considérations sur l'autorité de l'auteur se sont appuyées sur la pratique pseudonymique – visant à décrire la signification que le nom d'auteur recèle dans la vie littéraire fin-de-siècle. La recherche d'une autorité littéraire et romanesque a été abordée sous l'angle de la vérité. Enfin, la réception des écrits et le positionnement social adopté par les écrivains a été compris sous l'angle du mineur et du majeur, qui éclaire d'un jour particulier les stratégies d'écriture et de publication ainsi que les postures médiatiques adoptées par les hommes de lettres à la fin du XIXe siècle.

Cette recherche d'autorité travaille en profondeur l'ensemble du champ littéraire et s'inscrit dans les différentes dynamiques de rupture et de lutte mises en place par les auteurs. Le champ littéraire – que son autonomisation place en position de rupture vis-à-vis du champ du pouvoir – est traversé par des luttes internes pour la « définition légitime de l'auteur ». Tandis que les années 1880-1890 sont marquées par les ruptures entre écoles ou entre mouvements littéraires – témoignant de l'importance des dynamiques groupales structurant le champ – le début du XXe siècle voit ces dynamiques collectives s'effacer au profit de recherches d'autorité plus individuelles annonçant l'éclatement prochain du champ littéraire. La menace de cette dispersion transparaît dès 1891 avec la parution de l'*Enquête sur l'évolution littéraire*, ce qui nous permet de souligner que l'essor incroyable de la presse influence considérablement les stratégies des écrivains, notamment en ce qui concerne leur représentation sur la scène médiatique. Si Jules Huret souhaitait montrer l'affrontement entre écoles littéraires dans son enquête, la

technique de l'interview annonce en outre le passage à une apparition plus individuelle des auteurs –, qui fait écho à l'individualisme croissant qui caractérise plus généralement l'époque.

Conscients d'appartenir à une catégorie sociale bien particulière – celle des producteurs culturels et des créateurs – les écrivains adoptent des postures communes et réfléchissent à leur place dans la sphère sociale. À cet égard, l'individualisme qui se fait jour dans la pratique littéraire et la représentation médiatique de l'homme de lettres n'entrave pas l'adoption d'identités communes qui catalysent les problématiques auxquelles ils se confrontent. D'une part, la figure de « l'écrivain professionnel » apparaît comme la revendication du labeur inhérent au travail littéraire et conduit à donner une image corporative de leur métier, qui rapproche les hommes de lettres de la condition du travailleur ouvrier ou de l'artisan. De l'autre, l'intellectuel clame haut et fort la légitimité des agents littéraires à intervenir dans les affaires politiques. Dans la mesure où la création littéraire s'individualise avec l'éclatement de la polarisation en écoles, ces identités émergentes constituent des points d'accroche pour une bonne part des agents du champ littéraire, qui peuvent se retrouver et affirmer des postures communes en partant non plus de leurs conceptions littéraires, mais de leur condition matérielle et de leur conception du rôle qu'ils ont à jouer dans la sphère publique. La mode du portrait photographique d'écrivains témoigne de la volonté des auteurs d'apparaître dans la sphère médiatique et dessine le paysage littéraire au tournant du siècle en juxtaposant les portraits individuels des acteurs de la vie littéraire contemporaine. Le choix des postures corporelles et des mises en scène, le fait d'apparaître dans une série photographique, montrent avec évidence la tension qui se joue entre individualité et conscience collective. Cette tension guide l'ensemble de ce chapitre, pris entre la volonté de démontrer l'originalité ou les particularités de Paul Adam et la tentation de prendre ce romancier comme un exemple à partir duquel comprendre plus largement l'époque.

Conclusion de la partie I

L'apport de la sociologie de la littérature

Au terme de cette première partie, nous pouvons affirmer que la sociologie de la littérature apporte des éléments d'analyse incontournables pour saisir l'implication de Paul Adam dans son siècle et faire la balance entre les spécificités du romancier et sa conformation à des postures communes représentatives de l'époque. Outre le fait qu'elle apporte des outils théoriques indispensables à la compréhension de la vie littéraire fin-de-siècle – dont les notions de champ littéraire et d'économie inversée constituent des éléments essentiels – la sociologie de la littérature amène le chercheur à investir les textes littéraires par le biais, à changer son angle d'analyse, afin d'aborder dans toute sa complexité la production littéraire du tournant entre XIXe et XXe siècle. Il s'agit ici d'aborder l'œuvre d'un auteur particulier, en la considérant à la lumière des réseaux de sociabilité, des jeux d'influence et de reconnaissance, d'une volonté d'autorité et des dynamiques de lutte qui, tous, ont fortement contribué à structurer et orienter la production littéraire fin-de-siècle. Loin de remplacer la démarche herméneutique, l'approche sociologique constitue une porte d'entrée qui introduit l'analyse littéraire et l'enrichit grâce à la prise en compte des conditions matérielles de production, de diffusion et de réception du texte. Elle permet de mieux comprendre les références au champ littéraire qui se multiplient dans les romans, ou de saisir la portée d'un texte particulier, influencé par une pléthore d'auteurs qui forment les réseaux de sociabilité dans lesquels s'inscrit Paul Adam. Que l'on considère les choix éditoriaux à la lumière des choix stylistiques et politiques opérés par l'auteur, ou que l'on inscrive la parution d'un texte précis dans un contexte de concurrence, de recherche de légitimité ou à l'inverse d'émulation collective, les résonances entre sociologie et analyse littéraire sont multiples.

Pour le cas singulier de Paul Adam, le passage par la sociologie de la littérature a paru particulièrement pertinent. Le romancier s'est profondément ancré dans la vie littéraire de son temps, explorant les formes de sociabilité, les diverses conditions matérielles d'écriture et les différentes possibilités de publication, constituant par là un miroir grossissant de ce que fut l'avant-garde littéraire symboliste. En outre, sa carrière, qui s'est étendue jusqu'à l'année 1920, dessine l'éclatement d'un champ littéraire bouleversé par les querelles internes et inévitablement déstabilisé par la Première Guerre mondiale. La mort de Paul Adam vient coïncider avec la fin d'une époque et annonce le début de nouvelles expériences littéraires et romanesques, celles des surréalistes notamment. Bien que certaines thématiques des romans fassent encore écho à des problématiques actuelles, son écriture est avant tout imprégnée de l'atmosphère du siècle finissant, autant qu'elle y participait. En ce sens, revenir à sa production romanesque permet d'explorer les différentes facettes de l'époque, une tentative qui ne peut que s'enrichir de la connaissance des conditions matérielles de production. De surcroît, le fait que Paul Adam soit aujourd'hui – et depuis longtemps – oublié de l'histoire littéraire, malgré l'originalité dont il a fait preuve à bien des égards, dans le style comme dans les idées, nous invite à considérer sa production sous l'angle d'une réception collective, celle des auteurs symbolistes.

Postérité et contradictions

Mises en relation avec les textes, les différentes manières qu'a eu Paul Adam de s'inscrire dans la vie littéraire fin-de-siècle ont mis en évidence les multiples retournements qu'il a opérés au cours de sa carrière. L'approche sociologique apporte quelques explications aux contradictions visibles dans la production du romancier, en termes de style littéraire autant que de positionnement politique, et apparaît en ce sens essentielle pour la compréhension de cet auteur, tant la réception de son œuvre s'avère partielle autant que partiale. Le domaine de la recherche universitaire ne se penche bien souvent sur ses travaux que de manière fragmentée, le classant tantôt chez les naturalistes, tantôt chez les symbolistes, ou encore chez les écrivains occultistes. Il est vu tour à tour comme un romancier ayant impulsé un renouveau de la langue et de la construction romanesque, ou comme un auteur consensuel de peu de talent, uniquement

préoccupé par la divulgation de ses idéaux. L'approche politique de son œuvre ne montre pas moins de contradictions. Tandis que certains faisaient de Paul Adam un jeune anarchiste idéaliste et internationaliste, partisan de Dreyfus et défenseur de l'anti-militarisme, d'autres ont vu en lui un fervent défenseur de la nation française, antisémite et conservateur, à l'instar de Pierre Drieu la Rochelle[290]. Face à ces contradictions, l'approche sociologique a permis non seulement de retracer sa trajectoire et l'évolution générale de sa carrière, mais aussi d'inscrire son parcours dans l'histoire d'un siècle marqué, lui aussi, par les rebondissements et les retournements.

Il ne s'agit pas pour autant de donner une vue globale du parcours du romancier qui permettrait de résoudre toutes ces contradictions. Bien que Michel Foucault rappelle à juste titre que l'auteur, dans la critique moderne, fonctionne comme un élément de résolution permettant de « surmonter les contradictions qui peuvent se déployer dans une série de textes[291] », il n'est guère souhaitable de résoudre à tout prix les incohérences perceptibles dans la production adamienne dans le but de l'unifier et de donner une étiquette définitive et totalisante au romancier. La volonté de trouver une cohérence à l'ensemble de cette œuvre particulièrement prolixe et hétéroclite amènerait fatalement une réduction du point de vue. La première partie, qui nous a amenée à considérer le parcours de Paul Adam dans toute sa complexité, appelle désormais une analyse des textes témoignant des circonvolutions de son style et de sa pensée.

La figure comme auto-représentation et procédé littéraire

En partant des réseaux de sociabilité et des différentes instances de légitimation littéraire propres à la fin du XIXe siècle, la question de la création d'une autorité spécifique à la littérature et à l'écrivain est apparue comme l'un des enjeux fondamentaux pour les auteurs de l'époque. Nous avons vu que les différentes stratégies mises en place dans la recherche de cette autorité convergent vers la création de figures identitaires nouvelles – l'intellectuel et l' « écrivain laborieux » – qui permettent aux hommes de lettres de se construire en tant que type social bien défini. Non seulement Paul Adam s'inscrit pleinement dans ces identités, mais il le fait d'une manière qui révèle le caractère construit et fantasmé de ces figures. Le type permet à l'écrivain d'investir le

290 DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, « Paul Adam », *op. cit.*

291 FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*, p. 802.

champ médiatique en étant rapidement identifiable par le lecteur. L'identité qu'il se crée, corroborée par les mises en scène photographiques auxquelles il prend part, lui permet de connoter le labeur, le sérieux, la responsabilité. Elle représente une nouvelle condition du métier d'écrivain et revendique une légitimité spécifique de l'homme de lettres à intervenir dans la sphère publique.

En imaginant des figures qu'il incarne, en performant en quelque sorte son rôle d'écrivain, l'auteur renvoie à la source même de son travail de création littéraire : celui d'inventer des personnages qui soient des types incarnant des idées. Paul Adam apporte une attention particulière à cette exigence littéraire. En tant que romancier, et *a fortiori* que romancier symboliste, sa production est orientée tout au long de sa vie par la volonté d'introduire des idées générales dans son œuvre et de les faire dialoguer en les incarnant dans des personnages types :

> Sociologue, M. Paul Adam poursuit la grande idée qui est le fond de sa littérature. Pour lui, il n'y a qu'un sujet dans les livres et dans la vie : la lutte de la force et de l'esprit. [...] Comme artiste, il est symboliste. Toujours il caractérise un personnage par un signe, un état collectif par un objet ; il se sert constamment de l'analogie et de l'ethnologie. [...] Son effort est sans relâche de relier l'être à l'ensemble des mondes[292].

Sans aller jusqu'à affirmer que Paul Adam se réserve un sort identique à celui de ses personnages il y a toutefois une réelle analogie entre l'entreprise littéraire consistant à incarner des idées et des types sociaux dans les romans, d'une part, et la tentation pour l'écrivain de s'inscrire lui-même un type social et d'en revêtir les valeurs, en se dotant d'accessoires et de représentations iconographiques et textuelles, d'autre part. C'est cette question de l'identité et de sa représentation qui orientera l'analyse littéraire des romans. L'approche genrée viendra préciser ce travail en donnant un angle d'attaque défini aux divers questionnements que soulèvent les notions d'identité et de représentation. Ce choix est doublement motivé. D'une part, le tournant du siècle se caractérise par de multiples avancées législatives concernant le rôle social des femmes et leurs droits, avancées qui s'inscrivent dans une période d'émulation et de multiplication des luttes féministes. Dans ce contexte, les hommes de lettres – et en particulier le pôle avant-gardiste – se sont montrés particulièrement soucieux de conserver leur hégémonie face aux velléités égalitaristes des bas-bleus, et bon nombre d'entre eux ont cédé à la tentation

292 MAUCLAIR, Camille, *L'Art en silence*, *op. cit.*, p. 140.

de considérer les femmes-auteurs comme des concurrences illégitimes, dévaluant le métier d'écrivain et participant à la dégradation de ses conditions de travail. D'autre part, bien que le romancier soit profondément empreint des vues misogynes de ses contemporains, sa volonté d'orienter ses romans autour de grandes idées, mêlée à sa passion pour l'occultisme, amène des spécificités dans la manière de représenter les personnages et de les faire dialoguer entre eux. Ce sera l'objet des chapitres qui suivent. Il s'agira ainsi d'analyser les représentations de genre qui ont cours dans les différents romans, d'en dégager les modes d'expression et les enjeux, et ce sans perdre de vue que l'écriture des textes a été influencée, à différents niveaux, par la configuration du champ littéraire et la place qu'y occupait Paul Adam à un moment précis de sa carrière. Une attention toute spéciale sera portée à faire communiquer les plans de l'analyse littéraire et de la sociologie de la littérature, dans une volonté d'éclairer la première par la seconde et, ce faisant, d'« intensifier l'expérience littéraire » pour reprendre les mots de Bourdieu.

Partie 2

Le genre des personnages : inégalité de l'incarnation

Ainsi que nous l'avons souligné dans l'introduction générale, l'envergure considérable de l'œuvre de Paul Adam nous a amené à faire un choix dans les œuvres étudiées ici. L'analyse des textes du romancier ne sera donc pas exhaustive, mais cherchera néanmoins à être représentative de l'ensemble de sa production. Les romans adoptés pour notre analyse couvrent toute la durée de sa carrière et s'inscrivent dans plusieurs des cycles romanesques qui organisent son œuvre. Treize romans ont retenu notre attention dont le premier, *Chair molle*, paraît alors que Paul Adam est âgé de vingt-trois ans. Le thème abordé – le roman raconte la vie d'une prostituée –, les nombreuses références explicites aux autres filles de la littérature, ainsi que la condamnation de l'ouvrage en cour d'assises, font de ce premier roman un rite de passage vers le statut

d'écrivain, non dénué, toutefois, de qualités littéraires et d'une réelle originalité de vue. À sa suite, nous serons amenée à considérer les romans symbolistes et de jeunesse, un roman historique prenant place à Byzance, intitulé *Irène et les eunuques*, ou encore un roman épistolaire inspiré des idées saint-simoniennes, *Lettres de Malaisie*. Notre lecture de l'œuvre romanesque sera régulièrement enrichie de textes plus théoriques ou, tout au moins, n'appartenant pas au domaine de la fiction. Certains essais notamment ont retenu notre attention, en particulier *Critique des mœurs*, publié dans les premières années de la carrière de Paul Adam, ainsi que *La Morale de l'amour*, qui témoigne, quant à lui, de la pensée de l'auteur à la fin de sa vie. Nous nous référerons également à quelques préfaces, dont certaines ont déjà été évoquées dans la première partie de ce travail, et qui éclairent d'un autre jour la manière dont le romancier conçoit l'activité littéraire de manière générale ainsi que ses propres pratiques d'écriture.

La méthode

En ce qui concerne la méthode présidant à l'analyse du corpus, il nous a semblé essentiel de faire cohabiter des niveaux de lecture différents, qui permettraient de considérer les œuvres tout à la fois dans leur structure générale et dans le détail de l'écriture. Dans cette perspective, une lecture globale des romans permet de dégager les grandes lignes de l'organisation romanesque et, notamment, de s'attacher à la manière dont les personnages sont construits et évoluent dans la diégèse. Toutefois, cette lecture, qui se rapproche de la méthode structuraliste et actancielle, ne saurait être suffisante à l'analyse de l'œuvre de Paul Adam, et gagne à être accompagnée par la méthode de la micro-lecture décrite par Roland Barthes, consistant en une lecture lente, presque statique, ce vocabulaire du déplacement spatial connotant l'attention portée aux détails, aux mots. Car ce sont ces détails qui, selon Roland Barthes, recèlent le sens du texte. Dans ce travail, l'attention particulière portée aux mots nous permet, en plus de dégager le sens, de faire lire – par bribes – ces textes oubliés et d'en montrer ainsi tout la littérarité. Contrairement à une lecture globale qui s'attache aux grandes structures du récit et qui cherche à établir des correspondances entre les différents romans, à en faire émerger les structures communes et les permanences, la micro-lecture tend à différencier un texte des autres, à mettre en avant son unicité.

Ces deux méthodes d'analyse nous permettront d'éclairer les raisons pour lesquelles Paul Adam fait le choix de la forme romanesque pour exprimer ses idées, et, à partir de ce constat, de nous pencher sur la manière dont les personnages prennent forme dans les romans. Il s'agira autant de considérer la construction physique et textuelle des protagonistes, que la façon dont cette construction vient révéler, d'emblée, les rapports de pouvoir qui se jouent entre les personnages, d'une part, et entre les personnages et l'auteur, de l'autre. Enfin, le style, en tant qu'il est un élément essentiel de l'œuvre de Paul Adam, apparaîtra en filigrane tout au long de la lecture et sera étudié plus en détails dans la troisième partie. Cela nous permettra, d'une part, d'aborder les romans sous un angle nouveau et, de l'autre, de considérer le style dans toute sa portée politique, en prenant en compte la manière dont celui-ci évolue avec la carrière de l'auteur, les thèmes abordés, et la construction des personnages. Reporter la question du style ne revient pas pour autant à reporter la question politique, tant cette dernière s'avère centrale dans la production romanesque de l'écrivain. À cet égard, les rapports entre le féminin et le masculin apparaissent comme une porte d'entrée féconde pour aborder la dimension politique de l'œuvre de Paul Adam, qui ne révèle toute sa richesse que dans le dialogue mis en place ici entre une lecture globale des ouvrages et une micro-lecture attachée aux détails.

Le choix du genre

De la même manière que la sociologie de la littérature offrait une porte d'entrée singulière pour aborder la production littéraire de Paul Adam, en en comprenant les conditions matérielles d'écriture et de publication, le prisme du genre offre une porte tout aussi singulière et intéressante pour entrer dans l'analyse textuelle des romans.

Il aurait pu, certes, en exister bien d'autres. Ainsi aurions-nous pu nous intéresser à la langue de Paul Adam comme l'a fait Thelma Fogelberg dans la thèse qu'elle a consacrée au romancier. Le caractère extrêmement prolifique et divers de l'œuvre invite, quoi qu'il en soit, à considérer cette dernière selon un angle bien précis afin de ne pas se noyer dans la somme considérable qu'elle représente. Étudier les romans au prisme des représentations de genre présente plusieurs avantages.

D'abord, ce thème est omniprésent dans les romans et permet donc une analyse globale de l'œuvre, sans contrainte temporelle ou d'école littéraire : les personnages, aussi faible que puisse être leur détermination romanesque, ont invariablement un sexe qui les conduit à adopter ou à récuser des normes sociales, à s'inscrire dans des représentations de genre et à entrer en contact avec d'autres personnages par le biais de ces normes, et cela, que les romans appartiennent au naturalisme, au symbolisme ou à la veine épique. C'est d'ailleurs parce que les représentations de genre sont omniprésentes que leurs modalités d'expression dans les romans sont particulièrement intéressantes puisque, si les personnages sont dotés de caractères sexués et sexuels dans toutes les œuvres, les modalités de représentation de ceux-ci évoluent considérablement en fonction des romans. Ce sont ces évolutions qui méritent toute notre attention.

En outre, la question des représentations de genre a cette particularité d'être transversale, au sens où elle interroge le texte à des niveaux d'analyse et de compréhension extrêmement différents. Elle invite en effet à s'intéresser à l'engagement politique de Paul Adam, à son intérêt, notamment, pour les nouvelles formes de féminisme. En ce sens, une approche thématique des textes qui se pencherait sur le traitement réservé à l'institution du mariage, à la sexualité, ou encore à la maternité, amène à considérer la manière dont les normes de genre et la domination masculine sont comprises et mises en scène par le romancier. Mais questionner les représentations de genre signifie également s'attarder sur un plan d'analyse qui se situe en deçà de l'intrigue, en se concentrant sur les images proprement littéraires mobilisées dans les romans, sur les modalités de représentation du masculin et du féminin. Le recours aux figures outrancières de femmes que la décadence met en scène – femmes fatales, hystériques, femmes-animales ou femmes-poupées – sont autant d'images qui viennent s'articuler aux conceptions politiques, qui les confirment ou s'y affrontent, qui agissent même, parfois, comme un imaginaire inconscient affleurant dans la prose de l'auteur. L'autonomisation du champ littéraire, qui prend de l'ampleur à la fin du XIXe siècle, instaure un sentiment de communauté fort entre les auteurs, et aboutit à des pratiques nouvelles d'intertextualité, particulièrement investies par Paul Adam au début de sa carrière. Dans ce contexte, l'imaginaire particulièrement misogyne qui caractérise la littérature fin-de-siècle comporte une influence bien réelle sur la production des auteurs, il infléchit les représentations de genre et trouble l'analyse des personnages et de

l'intrigue, en faisant intervenir un monde, des images, des conceptions du sexe, qui vont bien au-delà de la simple référence ponctuelle et anecdotique à telle ou telle héroïne issue de l'imagination d'un auteur ami.

Par ailleurs, la lecture que fait Paul Adam des rapports entre les sexes est également très influencée par la Cabale, qui sert de fondement théorique à son œuvre. Or, la Cabale pense le monde comme un système complexe, organisé selon de grands ensembles et des divisions fondamentales, parmi lesquelles figure la séparation binaire entre le masculin et le féminin, tous deux revêtus de valeurs et de significations particulières. D'une part, cette conception binaire du monde introduit une manière de penser les identités de genre qui est elle aussi binaire et réductrice. D'autre part, les pratiques des occultistes qui se penchent sur les théories de la Cabale consistent à interpréter les textes hébreux de la Genèse et les cartes de tarot afin de comprendre les lois de l'univers, d'en retrouver le sens, caché et immuable, qu'il s'agirait de redécouvrir grâce à la lecture des signes. Cette conception ne laisse que peu de liberté à l'interprétation – en tout cas, elle postule que certaines analyses sont fausses en soi, et d'autres vraies en soi. Par suite, l'attachement de Paul Adam aux théories de la Cabale apparaît, *a priori*, comme un facteur qui fige les représentations de genre selon des règles et des croyances précises. Toutefois, l'imaginaire de l'occultisme, la mobilisation de la figure de l'androgyne primitif telle qu'elle est décrite dans *Le Banquet* de Platon, l'interpénétration des pôles féminin et masculin avec une multiplicité d'autres signes et d'autres formes d'organisation de l'univers, font également émerger des possibilités de subversion des normes de genre en faisant intervenir des figures originales et novatrices.

Surtout, c'est le mélange permanent entre ces conceptions cabalistiques, l'attachement au contexte social et politique et les influences proprement littéraires, qui trouble les représentations de genre et fait osciller les romans entre des conceptions tantôt réactionnaires et figées, tantôt modernes et ouvertes. La confrontation entre ces différents domaines d'influence vient perturber les systèmes de valeur et mettre en lumière l'absence d'une vérité unique et naturelle.

Isabelle Boof-Vermesse affirme que « la théorie du genre ne cesse d'engager à dénaturaliser le genre[293] » et que la littérature constitue l'un des outils permettant de parvenir à cette dénaturalisation. L'analyse des romans de Paul Adam, en croisant les différentes influences de l'auteur et en mobilisant des méthodes de lecture différentes elles aussi, semblent, en effet, aboutir à cette dénaturalisation du genre, en même temps qu'à une lecture profondément politique de l'œuvre.

Par ailleurs, si la nécessité d'une lecture qui soit politique est présentée avec un caractère d'évidence, c'est que le romancier lui-même, dans sa conception de la littérature, n'envisageait pas que celle-ci puisse être détachée du politique. Cette conception, nous y adhérons pleinement, ne serait-ce que par la conviction que la littérature se nourrit des évolutions politiques de son temps, et, à des degrés divers, s'en inspire, s'y confronte ou les déjoue pour s'exprimer comme elle le souhaite. Mais la littérature s'inscrit, également, dans la société. Elle infléchit les imaginaires, produit des systèmes de valeur et de référence qui sont, en soi, politiques, et qui influent sur le champ social et politique de sa sphère de réception. En outre, le genre est, dans nos analyses, considéré comme une notion profondément politique, permettant de décrire les systèmes de représentation, les rapports de hiérarchie et les tentatives de résistance ayant trait à l'organisation sexuelle du monde. Partant de ce principe, le genre nous est apparu comme un outil particulièrement efficace pour produire une lecture politique de l'œuvre de Paul Adam.

D'autres rapports de pouvoir sont présents dans les romans et auraient pu fournir, eux aussi, une entrée féconde dans l'œuvre. Les rapports de classe, notamment, mais aussi de race, qui forment avec le genre le triptyque des rapports de domination permettant de penser l'intersectionnalité, apparaissent également dans les récits et demandent à être questionnés. Toutefois, ces catégories qui servent d'appui à d'autres rapports de pouvoir ne sont pas aussi omniprésents que le sexe dans les œuvres et ne bénéficient pas de la même transversalité. Il ne s'agit donc pas de nier les rapports de classe ou de race, mais de les traiter selon leur mode d'apparition dans les romans, c'est-à-dire comme des enjeux narratifs et politiques placés au cœur de certaines intrigues,

293 BOOF-VERMESSE, Isabelle, *« Masquereading* : mascarade et lecture, l'élargissement du répertoire », in LEDUC, Guyonne (dir.), *Comment faire des études-genres avec de la littérature. Masquereading,* Paris, L'Harmattan, 2014, p. 192.

plutôt que comme une catégorie de pensée omniprésente et transversale. Les romans consacrés aux utopies fouriéristes, la posture avant-gardiste du romancier qui manifeste son mépris pour les foules, l'éclatement de l'affaire Dreyfus et son retentissement dans les sphères intellectuelles, ou encore la question coloniale, à laquelle l'auteur consacre quelques textes, sont autant d'éléments qui influent sur la littérature, sur la représentation des rapports de sexe, qui montrent l'imbrication étroite des différents rapports de pouvoir, et qui, en ce sens, dénient la possibilité d'une analyse qui s'intéresserait uniquement au sexe comme support des relations de pouvoir. Rappelons que ce travail a pour ambition première d'éclairer d'un jour nouveau la production littéraire d'un auteur, et, à partir d'une analyse littéraire et politique de son œuvre et de l'évolution de cette dernière, à comprendre un peu mieux ce qu'ont pu être la société et la littérature fin-de-siècle. Ainsi entrerons-nous dans l'analyse littéraire en interrogeant le choix de la forme romanesque chez Paul Adam, un choix qui sera compris avant tout comme une volonté de mettre en scène des corps, fortement sexués.

Chapitre III
Incarner les idées

> Que la littérature agit, et non pas seulement pour elle-même ou son cercle de croyants mais au-dehors, nous (lecteurs) n'avons pas de mal à en assurer la ferme conviction : nous ne cessons d'en faire l'expérience. Mais que l'*acte* littéraire en soit un, et qu'il soit symboliquement et socialement actif ou puisse l'être, que la lecture de certains textes relève de l'expérience qu'on fait et, s'ils sont bons, mène à la pleine et entière possession de cette expérience et ce, jusqu'à nous pousser à agir ailleurs que dans les livres, je crois que pour la plupart, nous ne parvenons pas à le transmettre.
>
> Nathalie Quintane, *Les Années 10*.

L'entrée dans l'analyse littéraire proprement dite commencera par poser la question du choix de la forme romanesque parmi les multiples possibilités formelles qui s'offrent à Paul Adam tout au long de sa carrière. Face à la tentation de l'essai, notamment, nous postulerons que les raisons d'un tel choix tiennent en grande partie à l'incarnation que permettent les personnages, à la mise en scène de corps vivants et sentant, servant de support à l'expression des idées. Comme nous le verrons, celles-ci donnent sa raison d'être au roman et le corps, quant à lui, en constitue le fondement. Le lien indéfectible – tout au moins au XIXe siècle – entre la forme romanesque et le corps du personnage,

fournira une porte d'entrée féconde dans l'analyse littéraire. Nous nous intéresserons ensuite à la manière dont le roman agit sur le corps du lecteur, et le fait agir en retour, grâce à l'incarnation de personnages féminins et masculins. La corporéité de ces derniers sera étudiée de manière comparative, à partir d'une étude du traitement descriptif qui leur est réservé en fonction de leur genre, mais aussi à partir de la manière dont les protagonistes sont investis de sensations et de sens dans la diégèse. La construction de l'identité corporelle des personnages amènera la question de leur voix, en ce qu'elle émane du corps et dit le corps, mais aussi en ce que l'intuition d'un traitement corporel différentiel entre personnages féminins et masculins trouvera sa validation dans l'exploration de leurs discours. Cette entrée dans l'analyse littéraire, en offrant une première esquisse du corps romanesque, servira également d'introduction à une réflexion sur le pouvoir et sur le genre comme système et comme outil de domination.

1. *LE CHOIX DU ROMAN*

Dans la monographie qu'il lui consacre, Camille Mauclair affirme que Paul Adam a une âme d'historien, de sociologue et de psychologue et a fait le choix du roman pour exprimer ses idées[294]. Considéré sous cet angle, le roman est ramené à une pure forme ayant pour but de traduire dans un certain langage, ou dans un certain procédé formel, une matière qui aurait pu être traduite tout autrement. Paul Adam s'est essayé à diverses formes littéraires – avec des incursions du côté de l'essai, de la critique journalistique, ou encore du théâtre –, mais la détermination et la prolixité qui caractérisent sa production romanesque obligent à penser les raisons de cette prédilection. Autrement dit, Paul Adam a tenté de traduire une pensée particulièrement riche et complexe dans la forme romanesque parce qu'il voyait dans cette forme un outil pertinent pour l'expression et la réception de ses idées. Dans cette perspective, nous aborderons la manière dont l'écrivain pense les rapports entre le récit, le corps et l'idée – ou entre l'incarnation et l'abstraction – avant de nous pencher sur la façon dont il imagine que la littérature fait bouger le lecteur, d'un point de vue moral et physique. Enfin, nous interrogerons la manière dont Paul Adam se sert de l'écriture pour s'incarner lui-même dans ses romans, au travers de personnages et selon des procédés qui ont évolué tout au long de sa carrière.

294 MAUCLAIR, Camille, *Paul Adam 1862-1920, op. cit.,* « Introduction ».

A. *Du général au particulier, et vice-versa*

Les critiques contemporains qui se sont intéressés à l'œuvre de Paul Adam sont nombreux à souligner la prééminence de l'idée dans son œuvre romanesque, au point qu'elle vienne s'apparenter à la fois à une pure abstraction et à un mode de vie ; une pure abstraction car les critiques en question soulignent volontiers l'importance de cette fameuse idée, sans détailler plus avant ce dont il s'agit, et un mode de vie car celle-ci sert davantage à décrire la méthode d'écriture de Paul Adam que le contenu de ses romans. Ainsi, Camille Mauclair évoque la figure de l'écrivain, en racontant qu' « à cette table où il s'asseyait dès l'aube, rien n'existait plus pour lui que l'idée[295] », et Francis Vielé-Griffin décrit :

> Pour clore cette hâtive esquisse [...] louons l'incroyable force intellectuelle de cet écrivain dont la volonté, merveilleuse, certes, peut dompter quatorze heures durant toutes les lassitudes de l'esprit et du corps, triomphant de la douleur physique au point qu'elle analysa, avec une sorte de joie, les phases successives d'une torturante opération que dut subir, il y a un an, le poète de *Dieu*, affirmant, comme par un exemple physique et immédiat, que *l'idée seule importe*[296].

Le singulier – « l'idée » – employé dans les deux cas renvoie plus à la conception générale de la littérature déployée par Paul Adam qu'à une idée précise. D'ailleurs, si tel était le cas, le pluriel serait à privilégier, car l'œuvre de l'auteur est émaillée de théories qu'il mobilise de manière récurrente et qui sont difficilement réductibles à une idée unique, quelle qu'en ait été sa volonté. Le terme fait écho à la disposition de l'auteur au moment de l'écriture, consistant à se défaire des aléas physiques et mondains[297] de la vie pour ne plus considérer que le maniement de l'abstraction. Cette disposition vient se fondre dans une méthodologie générale du processus d'écriture, consistant à chercher la forme romanesque adéquate, capable de contenir et de rendre compréhensible au lecteur les idées globales qui forment les orientations générales de ses œuvres.

295 *Ibid.*, p. 36.

296 Vielé-Griffin, Francis, « Paul Adam », *op. cit.*

297 Nous avons expliqué plus en détail dans le chapitre II que Paul Adam s'était construit une identité d'écrivain laborieux, basée notamment sur le rejet des activités mondaines.

Cette méthode, Camille Mauclair l'analyse dans le chapitre qu'il consacre à Paul Adam dans *L'Art en silence*. Pour le critique, les années de jeunesse de l'écrivain se caractérisent ainsi :

> Son esprit débordant de connaissances et voulant tout dire à la fois l'engageait à des tournures elliptiques, à des raccourcis continuels, où on ne pouvait guère le suivre, et son aisance à se mouvoir dans le raisonnement abstrait l'empêchait de s'expliquer suffisamment pour le lecteur[298].

À force de travail, il réussit à développer une écriture accessible et vivante qui puisse « rendre [les idées] compréhensibles et les fonder sur l'humanité pour que celle-ci les reconnût[299] ». Pour Mauclair, l'effort que fait l'auteur pour rendre l'idée accessible au lecteur se justifie doublement, par la nécessité de l'homme de lettres de gagner sa vie – et par conséquent que ses romans soient vendus au-delà du cercle des pairs –, d'une part, et par la « conception politique révolutionnaire[300] » de Paul Adam, d'autre part. Celle-ci, surtout, expliquerait que l'auteur ait souhaité pouvoir s'adresser aux foules, dont il concevait les « forces[301] » et les « grandeurs », malgré le mépris qu'il pouvait par ailleurs leur témoigner.

Par conséquent, si les idées seules importent, et si Paul Adam fait le choix du roman pour les exprimer, ce choix est indissociable d'une volonté politique consistant à faire de la forme romanesque le véhicule privilégié d'une connaissance et d'une conception particulière de la société. Cette conception du récit dans une perspective didactique et politique est même théorisée par Paul Adam dans plusieurs de ses romans, à l'instar des *Cœurs utiles*[302]. Le romancier y raconte la création d'un spectacle de cirque ayant pour but d'instruire le public sur les abstractions et les forces qui guident l'univers. Ces dernières sont représentées par des personnages historiques, des numéros d'acrobatie ou des tours de magie, permettant de lier intimement le caractère symbolique et général des théories défendues et l'aspect plaisant et concret de la représentation théâtrale. Dans *Les Cœurs nouveaux*, c'est aussi le théâtre qui est privilégié en tant que forme plaisant et utile.

298 MAUCLAIR, Camille, *L'Art en silence, op. cit,* p. 133.

299 *Ibid*., p. 134.

300 *Ibid*., p. 133.

301 *Ibid.*

302 ADAM, Paul, *Les Cœurs utiles*, Paris, Ernest Kolb, s. d. (première édition : 1892).

Dans ce roman, Karl de Cavanon construit un phalanstère et prétend faire l'éducation de ses ouvriers en mettant en scène les grands mythes antiques, l'histoire des religions et les nouveaux développements de l'art :

> Debout devant le rideau du théâtre, il expliquait aux spectateurs le mythe de Diane, la révolution des mois lunaires, et comment au bel Endymion, aux peuples des anciens pasteurs, la nuit amoureuse avait révélé, avec la profondeur de l'univers, les dogmes des religions consolatrices. [...] Brièvement, le diseur de chimères exhortait les spectateurs à ne point voir dans la parade du théâtre l'apparence seule de la pantomime et la séduction immédiate de formes heureuses. Il fallait songer plus avant, comprendre le sens des légendes et des paraboles, par lesquelles, de siècle en siècle, la sagesse des races s'est transmise[303].

Dans une mise en abyme de sa propre démarche didactique, le romancier invite ses lecteurs à toujours adopter au moins deux niveaux de lecture, afin d'approcher l'idée et l'abstraction à partir du récit, de l'histoire particulière[304]. Les ouvriers semblent particulièrement rétifs à l'enseignement de Cavanon – le mépris du romancier pour les masses ouvrières s'exprimant dans la description de la bêtise du public. Paul Adam n'en reste pas moins convaincu de l'efficacité de cette méthode, qui est à nouveau mise en scène, deux ans plus tard, dans la société utopique des *Lettres de Malaisie*. Dans la colonie fouriériste, inspirée de l'expérience d'Étienne Cabet, Paul Adam développe en effet des conceptions pédagogiques similaires, qu'il appuie en reprenant des pages entières du *Télémaque* de Fénelon – célèbre ouvrage didactique qui devait apporter un enseignement moral et politique, mais qui s'avéra être également une critique acerbe de l'absolutisme de Louis XIV. Tandis que les ouvriers des *Cœurs nouveaux* s'illustrent par leur bêtise, les jeunes élèves de la colonie malaise montrent une capacité d'abstraction formidable et se révèlent capables d'expliquer les grands principes qui régissent l'univers. Leur apprentissage est fondé sur la mythologie, l'histoire des grandes batailles et des hommes célèbres, autant de connaissances amenées sous forme de petits récits et poussées systématiquement vers la généralisation des lois et l'abstraction. Les théories pédagogiques développées par les personnages des *Lettres de Malaisie* ou des *Cœurs utiles* s'appuient sur le théâtre ou le récit oral en vertu de l'aspect narratif de ces formes.

303 ADAM, Paul, *Les Cœurs nouveaux*, Paris, Paul Ollendorff, 1896, p. 141-142.

304 Nous renvoyons ici à l'ouvrage de DUNCAN, J. Ann, *Les Romans de Paul Adam, op. cit.*, dans lequel l'auteure développe les trois niveaux de compréhension de l'œuvre qu'Adam envisage pour ses romans, à savoir un niveau diégétique, un niveau intellectuel et un niveau symbolique.

De la sorte, l'objectif didactique est mis en abyme puisqu'il est inséré par Paul Adam dans la forme romanesque, dont il a la maîtrise. Même, le roman lui permet de représenter, dans le récit, l'idéal théâtral qu'il souhaiterait voir exister en France : un théâtre capable de susciter la pensée plutôt que le sentiment. Les longues descriptions des décors, de la musique, des dialogues et des gestes des acteurs lui font dépasser les incapacités de l'art dramatique en transposant ces représentations dans une forme romanesque apte à réaliser ses objectifs pédagogiques. À cet égard, nous pouvons remarquer que les pièces de théâtre de Paul Adam reprennent le procédé du personnage reparaissant qu'il adopte dans ses romans. Le fait de retrouver les mêmes protagonistes dans l'un et l'autre de ces genres confirme leur continuité dans la production adamienne, ces différentes tentatives formelles concourant à un même but.

Tandis que le récit constitue un outil didactique permettant au lecteur d'aller de la particularité d'une histoire vers la généralité d'une idée, la forme romanesque oblige celui qui maîtrise le maniement des concepts à faire l'exercice de revenir à l'expression concrète de sa pensée. Cet exercice permet à l'écrivain de s'adresser réellement au lecteur, et l'empêche de « s'enfermer dans la tour d'ivoire, en mage, en poète et en philosophe[305] ». La nécessité de revenir au concret de la vie réelle est affirmée notamment dans le roman *Être*, dont l'héroïne, Mahaud, incarne précisément cette image de la magicienne – et non plus du mage – enfermée dans son château et manipulant les formules afin d'atteindre une connaissance inégalée des lois de l'univers. Toutefois, cette existence tenue entièrement dans le monde de la pensée et de l'abstraction l'empêche de satisfaire pleinement aux exigences de son statut social, celui d'une femme d'État qui doit être capable de diriger son peuple dans le monde concret. Face à la tentation de s'enfermer dans « la tour d'ivoire » du pur esprit, l'exemple de Torinelle vient lui ouvrir les yeux sur la nécessité de revenir à une conception plus pragmatique du savoir. Cette dernière est une sorcière qui reçoit les femmes du village afin de les aider à régler leurs problèmes et qui fait prendre conscience à Mahaud de ce que « jamais elle n'imagina [la] face matérialisée des Rythmes ni [le] sens immédiat et charnel des Symboles[306] ». Glissée derrière un rideau afin de ne pas être vue, Mahaud libère la parole des habitantes qui pensent s'entretenir seules avec Torinelle.

305 MAUCLAIR, Camille, *L'Art en Silence, op. cit.*, p. 133.

306 ADAM, Paul, *Être,* Paris, Librairie illustrée, 1888, p. 213.

Leurs récits personnels – ceux de femmes violées ou battues, mises enceintes par l'ennemi pendant le siège de la ville ou par des membres de leur propre famille – apportent à Mahaud un éclairage nouveau sur la situation et lui permettent de remettre en perspective ses connaissances ésotériques en en mesurant la portée concrète. De cette manière s'affirme l'importance primordiale du récit, pour Mahaud dans l'exercice du gouvernement, comme pour l'auteur dans le processus d'écriture : l'incarnation propre au récit permet de toujours réajuster une vision du monde et de ne pas persister dans les erreurs de jugement qui résulteraient d'un savoir uniquement abstrait, sans prise avec la vie.

C'est, d'une autre manière, ce qui est affirmé dans un entretien que Sébastien Voirol effectue avec Paul Adam. Le journaliste y raconte qu' « à propos de Stéphanie, de Clarisse, de Théodora et d'Irène [ils] parl[ent] de la femme », comme s'il était nécessaire aux deux hommes de s'appuyer sur des cas particuliers afin de s'entretenir de l'entité conceptuelle féminine. Certes, les auteurs de la fin du XIXe siècle ont pris les femmes comme un objet privilégié de l'écriture dans une « répétition compulsive de l'effigie féminine[307] ». Certes, nombreux sont ceux qui ont tenté d'abstraire ou de théoriser cet objet, d'en faire une idée ou un concept révélé par l'emploi du singulier, « la femme ». Ces tentatives relèvent d'ailleurs autant de la littérature que de productions scientifiques, médicales ou anthropologiques, l'émergence des sciences humaines ouvrant un champ de possibilités considérable à ces essais, à l'image d'un Cesare Lombroso tentant la description scientifique de « la femme criminelle » et de « la prostituée[308] ». Toutefois, ces ouvrages semblent se discréditer eux-mêmes par leur attachement à la généralisation, indissociable de l'essentialisation de « la femme » que les auteurs masculins opèrent dans ces ouvrages. Dans cette perspective, le cas particulier qu'amène chaque nouveau roman constitue un bon rempart contre la tentation – misogyne et scientifiquement insoutenable – de faire des femmes un objet conceptuel en même temps qu'un ensemble relativement homogène. Une fracture singulière est d'ailleurs visible entre la manière dont Paul Adam traite ses héroïnes, et la façon dont il aborde le sujet féminin dans ses essais.

307 DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle,* Paris, Bernard Grasset, 1993, p. 15.

308 LOMBROSO, Cesare et FERRERO, Guglielmo, *La Femme criminelle et la prostituée*, Paris, Félix Alcan, 1896.

Tandis que les romans mettent en scène des personnages féminins intéressants, divers, qui explorent les rapports sociaux, familiaux, sexuels dans une perspective le plus souvent moderne – nous reviendrons sur ces héroïnes tout au long des chapitres qui suivent –, les textes d'idées se démarquent au contraire par leur misogynie, qui refait la part belle à la dichotomie masculin/féminin que les romans tendaient à remettre en question par endroits. Citons par exemple *La Morale de l'amour,* qui discrédite pendant près de cinq cents pages le sentimentalisme et le sensualisme, en montrant que ceux-ci menacent les hommes, l'institution familiale et la nation entière en plaçant les jeunes mâles sous la coupe des femmes. Dans ce contexte, vouloir parler de « la femme » s'apparente à une des erreurs de parcours – et non des moindres – de Paul Adam, à tel point que les théories développées dans les essais ne semblent guère en quelconque rapport avec les idées qui se dégagent des romans. À cet égard, les propos de Sébastien Voirol mettent en lumière l'importance capitale de l'incarnation. Quel point commun peut en effet être trouvé entre Clarisse, l'actrice sulfureuse, Stéphanie, la jeune fille de maison timide et sans le sou, et Irène, l'impératrice de Byzance ? *A priori* aucun, sauf à piocher dans le tiroir fin-de-siècle de l'éternel féminin, sauf à trouver de fallacieux arguments venant témoigner de la nature féminine. Dans cette perspective, Sébastien Voirol et Paul Adam ont tort d'évoquer ces quatre figures pour parler de « la femme » dans la mesure où parler des femmes, de ces quatre femmes, mais aussi des autres héroïnes adamiennes, apparaît comme une démarche intellectuelle bien plus féconde et juste. Contre la tentation de l'abstraction, la démarche romanesque devient la revendication d'une méthode, celle de la juxtaposition de cas particuliers, dont doit émerger une connaissance toujours située :

> Nulle exemplarité à chercher dans l'enquête mais seulement de nouveaux « cas », des « cas » particuliers contre l'universalité à laquelle prétend l'exemple. Un cas se situe dans un rapport de coalescence avec d'autres cas. Les résonances qui peuvent s'établir entre les uns et les autres tiennent à leur particularité radicalement située[309].

Il s'agit donc de considérer chaque héroïne – et elles sont nombreuses – comme des cas particuliers de la place des femmes dans la société de leur époque, dans les rapports

309 RAFANELL I ORRA, Josep, *Fragmenter le monde. Contribution à la commune en cours*, Paris, Divergences, 2017, p. 69. Bien que l'auteur parle ici d'enquête et non de roman, il est tout à fait possible de faire un parallèle entre ces deux formes dans la mesure où l'enquête, ici, est indissociable d'une pratique du récit, visant à faire un retour de l'expérience afin d'en tirer une connaissance située et un savoir ré-appropriable par la communauté.

qu'elles peuvent avoir avec leurs contemporains, dans les possibilités d'agir qui émergent du roman, et non comme l'exemplification d'une idée unique du féminin.

Dans la mesure où le paradoxe de toute connaissance est d'être « toujours écartelée entre ces deux lieux communs incontournables, qu'il n'est d'objets que singuliers, et de science que du général[310] », il est nécessaire d'inventer pour la littérature un mode de transmission des connaissances qui ne soit pas celui de la science. Autrement dit, reconnaître que la littérature peut atteindre la vérité et la connaissance par des moyens qui n'appartiennent qu'à elle, et, ajoutons-nous, qui relèvent d'un attachement au cas particulier. Jacques Bouveresse[311] place cette connaissance sur le plan moral, ou plutôt, il affirme que la connaissance que peut apporter le roman est avant tout une connaissance morale. Selon lui, la littérature apporte des éléments essentiels à la philosophie morale car elle permet d'approfondir et d'élargir notre imagination et notre expérience, en nous soumettant des cas ou des matériaux supplémentaires qui complètent ceux que nous rencontrons dans la vie quotidienne. Le philosophe reprend notamment les propos de Ludwig Wittgenstein qui affirme que la littérature peut approfondir notre connaissance des hommes, non en nous apportons une connaissance théorique, mais en exigeant de formuler des jugements corrects :

> Ce qu'on apprend n'est pas une technique ; on apprend des jugements corrects. Il y a également des règles, mais elles ne forment pas un système, et seuls les gens expérimentés peuvent les appliquer correctement. À la différence des règles de calcul[312].

L'incarnation des personnages romanesques permet ainsi d'augmenter notre expérience en se mettant à la place de l'autre, et en tentant de formuler les jugements corrects que le récit nous invite à émettre. Le passage qui suit, tiré de *L'Année de Clarisse*, illustre ce propos :

> De subtils raisonnements démontrent assez qu'il n'existe ni bien ni mal. Mais Clarisse à ce moment de la corrida ne peut plus conclure ainsi. Elle connut que l'évident de l'immoralité c'est : la destruction[313].

310 GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 69.

311 À ce sujet, nous nous référons au chapitre 7 de l'ouvrage de BOUVERESSE, Jacques, *La Connaissance de l'écrivain, op. cit.*

312 WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques*, cité dans *Ibid.*, p. 54.

313 ADAM, Paul, *L'Année de Clarisse*, Paris, Ernest Flammarion, s. d. (première édition : 1897), p. 262.

Tandis que la première phrase fait intervenir une voix impersonnelle, celle du narrateur hétérodiégétique émettant une considération d'ordre général sur la morale, – ou plutôt sur l'absence de toute morale définitive – l'introduction dans le récit du personnage, grâce au prénom de Clarisse, permet de quitter le domaine de l'idée abstraite pour revenir à l'incarnation du roman et au vécu de l'héroïne. Celle-ci formule un jugement contradictoire avec l'affirmation précédente, un jugement qu'elle fonde sur son expérience. De la sorte, le lecteur est invité à formuler son propre jugement moral sur la situation, non à partir d'une opposition entre deux avis contradictoires, mais de sa propre expérience, permise par la description particulièrement longue et insoutenable du spectacle de corrida vu et décrit par Clarisse. De plus, le fait que le jugement moral ne peut être systématisé grâce à des règles abstraites et nécessite d'être « expérimenté », nous renvoie une nouvelle fois à une pensée du cas particulier : chaque roman, chaque personnage, devient une expérience supplémentaire s'ajoutant dans le rapport de coalescence défini plus haut, lui-même indissociable de la forme de connaissance qu'institue la littérature.

Nous terminerons cette entrée en matière sur le choix de la forme romanesque en nous penchant sur les réflexions développées par Walter Benjamin au sujet du récit. Dans un texte intitulé « Le Narrateur[314] », le philosophe déplore la disparition de l'art de raconter, concomitante avec la disparition de l'expérience. Il définit le récit comme une pratique orale et ancestrale, basée sur l'expérience – celle du voyageur nomade ou celle du travailleur sédentaire – et ayant pour visée de prodiguer des conseils à ceux qui l'écoutent : conseil pratique, règle de vie ou moralité. Walter Benjamin affirme notamment que cette pratique du récit a complètement disparu parce que « la cote de l'expérience a baissé[315] ». L'avènement du roman n'apparaît pas pour lui comme une tentative de renouveau, mais signe au contraire la mort définitive du récit dans la mesure où ce genre n'entretient plus aucun lien avec l'oralité, ni avec l'expérience de l'auteur. Cette dimension du roman est particulièrement visible chez Paul Adam. Non seulement le style symboliste, avec son vocabulaire extrêmement complexe et ses tournures de phrases alambiquées, se tient au plus loin de toute tradition orale, mais le romancier fait

314 BENJAMIN, Walter, « Le Narrateur », in *Rastelli raconte... et autres récits*, Paris, Seuil, 1987. Selon les traductions, le texte s'est intitulé « Le Conteur » ou « Le Narrateur ».

315 *Ibid.*, p. 146.

délibérément de quelques idées générales – et non de ses expériences – la pierre angulaire de ses romans. Certes, tel voyage en Bretagne permet de donner un décor exact et vivant au *Serpent noir,* et la campagne boulangiste offre « d'assez piquants chapitres[316] » au roman *L'Essence de soleil.* Ces expériences, toutefois, viennent s'ajouter à un propos qui existe avant elles et sans elles.

Au contraire, les expériences majeures qui marquent la vie de Paul Adam ne font guère objets de récits, mais bien plutôt de théorisation, et servent la plupart du temps de sujets à ses essais, et non à ses romans. Il en va ainsi des années 1914 à 1918, durant lesquelles il s'engage pour aller effectuer des contrôles sanitaires dans les camps de soldats. L'expérience du front, absente des romans, lui inspire plusieurs essais tels que *Dans l'air qui tremble (1914-1915), La littérature et la guerre, Lettres de l'Empereur, La Terre qui tonne. France-Italie* et *Reims dévastée*. Il en va de même pour ses séjours au Brésil ou au Soudan, effectués un peu plus tôt[317].

À l'inverse, nous gardons quelques traces de ces voyages par le récit qu'en fait Marthe Meyer. La jeune femme n'a jamais prétendu à une carrière littéraire, et la forme romanesque lui est en cela toujours restée étrangère. Il n'en demeure pas moins que les excursions du couple aux quatre coins du globe sont racontées par Madame Paul Adam plutôt que par le romancier. Bien qu'il s'agisse là de formes écrites, et non orales, la pratique du récit que développe Marthe Meyer s'inscrit au plus près de la tradition du récit telle que Walter Benjamin la définit dans « Le Narrateur ». Non seulement l'expérience du voyage s'inscrit au cœur du récit, mais c'est elle qui en forme le moteur principal dans la mesure où la découverte de pays lointains constitue la justification nécessaire à l'entreprise d'écriture, imposée par le fait qu'à la fin du XIXe siècle, les femmes et les hommes ne jouissent pas de la même légitimité à prendre la plume. La position qu'occupe Marthe Meyer aux côtés de son époux, le vrai maître de littérature, ne lui permet guère de prendre la plume pour son propre compte.

316 Lettre de ADAM, Paul à STOCK, Pierre-Victor, 1889, in DUNCAN, J. Ann, *Le Mouvement symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam, op. cit.,* lettre XXIX.

317 Le voyage de Paul Adam au Brésil lui inspire notamment une longue étude intitulée *Les Visages du Brésil,* et si son expédition au Soudan est mise à profit dans le roman *La Ville inconnue*, il s'agit là d'appuyer des arguments colonialistes et militaristes plutôt que de s'inspirer d'une expérience de voyage à proprement parler.

Dans ce contexte, les voyages apparaissent comme l'occasion idéale d'écrire pour témoigner de ce qu'elle vit, en tant que femme, dans une telle aventure. Bien que tous les hommes ne profitent pas de manière égale de la nouvelle mode pour les voyages d'agrément, il semble toutefois que les femmes prennent davantage la mesure de l'opportunité qui leur est offerte dans ces occasions de voir le monde. À une époque où le féminisme gagne en puissance, où les femmes luttent pour pouvoir exercer de nouveaux métiers, de nouveaux sports et de nouveaux droits civiques, chaque expérience de dépassement de soi et de découverte revêt une importance propre. Chez les femmes de la fin du siècle, « la cote de l'expérience », ainsi que la nomme Walter Benjamin, apparaît bien plus haute que chez les hommes de l'époque.

En outre, Rotraud Von Kulessa met l'accent sur le fait que Marthe, dans ses récits de voyage, s'adresse à une lectrice imaginaire pour lui communiquer ses impressions ainsi que des recommandations pratiques. L'attachement à la tradition du récit se révèle dans cette volonté d'être utile, indissociable du fait que la narration s'adresse directement à la lectrice, la prend à partie. Certes, les recommandations de Marthe témoignent d'une forme de sentiment de concurrence avec les femmes étrangères :

> Tu devras, dans cette ville, user d'indulgence et laisser ton mari aller voir, dans un quartier inaccessible pour toi, les célèbres danseuses d'Assouan. Il te dira merveilles de ces sauvagesses : toute leur chevelure est tressée en mille petites nattes minces ; leurs bras sont tatoués copieusement, et elles sont proportionnées de façon rare. Cela ne doit pas t'empêcher de rivaliser avec ces prodiges en valsant le soir, tandis [*sic*] la lune glace le Nil et bleuit les monts.

Toutefois, la jeune femme exprime avant tout sa curiosité et rapporte une expérience dont elle souhaite faire profiter le maximum de lectrices. L'interaction permise par l'oralité n'est guère présente dans un journal comme *Femina.* Néanmoins, l'adresse directe avec l'emploi réitéré du « tu », ainsi que la pratique du courrier des lectrices, qui leur permettait de réagir de manière différée aux articles, viennent en quelque sorte pallier l'éloignement produit par le média écrit. Là s'exprimerait une forme d'écriture propre aux femmes, non pas au sens où ces productions feraient preuve d'un style ou de préoccupations particulièrement féminines, mais dans la mesure où le procédé d'écriture révélerait une pratique renouvelée du récit caractérisée par la place qu'y prendrait l'expérience et par l'attachement à la dimension utilitaire. Cette forme d'écrit se définit par la présence assumée de l'auteure dans son récit, comme en témoigne la brève

description des femmes égyptiennes qui révèle l'apparence de ces dernières, et les sentiments de Marthe à leur égard. Elle montre aussi les velléités littéraires de l'auteure, qui ne se contente pas d'un récit purement factuel et scientifique mais souhaite s'exprimer dans un style qui lui est propre. La présence féminine contraste avec les propos de Walter Benjamin qui affirmait que « le romancier se tient à l'écart » de son texte. À la lumière des propos qui précèdent, le rapport qui lie l'expérience à la pratique du récit apparaît comme un rapport genré, et le romancier décrit par Benjamin s'avère foncièrement masculin, caractérisé par une pratique virile qui extrait sa sensibilité et son expérience concrète de ses romans.

Nous revenons au début de notre propos, où nous affirmions que pour Paul Adam, l' « idée seule importe[318] ». Le roman devient la forme privilégiée de l'expression des idées qui ne forment pas – contrairement aux récits de Marthe – quelques recommandations pratiques, mais bien toute une philosophie, une conception de l'univers, auxquelles le lecteur doit accéder dans le but d'amender son existence. Le jugement moral, qui constitue une des formes de connaissance permises par la fiction romanesque, forme également l'un des principaux ressorts propre à faire mouvoir le lecteur :

> C'est à la faveur de ces exercices d'évaluation dans la dimension de la fiction que le récit peut finalement exercer sa fonction de découverte et aussi de transformation à l'égard du sentir et de l'agir du lecteur, dans la phase de reconfiguration de l'action par le récit[319].

Il s'agit alors de savoir dans quelle mesure le roman est capable d'influer sur la vie concrète du lecteur – et de la lectrice –, autrement dit de transformer leur « sentir » et leur « agir », pour reprendre les termes de Paul Ricœur.

318 VIELÉ-GRIFFIN, Francis, « Paul Adam », *op. cit.*

319 RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 194.

B. FAIRE AGIR LE LECTEUR

Dans *Stéphanie*, le père de l'héroïne éponyme prend à partie son prétendant et l'interroge en ces termes :

> Vous avez lu les romans d'Octave Feuillet ? On délaisse à tort cet auteur. À tort. Quel analyste de la sensibilité féminine ! Lisez les romans d'Octave Feuillet[320].

L'injonction finale en dit long sur le message sous-jacent contenu dans un tel dialogue. Bien que le père de Stéphanie prétende s'adresser à son collaborateur pour lui communiquer ses vues sur la littérature, la situation fait néanmoins émerger un tout autre sens à ses paroles : M. Clermont enjoint le prétendant de sa fille à lire un certain type de roman et à y puiser un enseignement sur la psychologie féminine, afin qu'il soit à même de comprendre la jeune femme et d'agir avec elle suivant les conseils romanesques. Le fait de tirer de la littérature des enseignements à transposer dans la vie réelle reste ici sous-entendu. Dans *Les Cœurs nouveaux,* l'idée est répétée et assumée bien davantage. Karl de Cavanon y affirme que les romans doivent être source d'enseignement pour les hommes, et leur permettre de bâtir des unions heureuses avec leurs épouses, les personnages devenant autant de modèles de vie à imiter et de rôles à jouer :

> Si je monte jamais sur l'estrade nuptiale, je préparerai, pour ma femme, une dizaine de romans et les lui jouerai d'année en année, tâchant de changer chaque fois le décor, les péripéties et le personnage. Aux premiers temps, je m'attacherai à être Casanova, hein, ma tante ?… ensuite Antony, puis et successivement Lovelace, Valcourt, Adolphe, Clitandre, Pétrarque… Et même Faublas… Vous connaîtrez un jour ces héros, mademoiselle… plus tard… Les romanciers n'écrivirent tant de volumes que pour nous permettre de jouer à nos épouses la comédie de paravent. Quiconque sait lire est impardonnable de ne pas renouveler l'affiche. […]
> — Drôle ! mais c'est une science dont vous parlez là.
> — La science de vivre.
> — Alors, des romans, rien que des romans ?
> — Il faut qu'on nous les fasse, dit Marthe, si l'on ne veut pas que nous les fassions.

Prendre la littérature pour modèle devient une véritable science qui tend à inverser le rapport d'imitation entre la littérature et la vie. Les propos de Marthe insistent sur le fait que l'idéal à suivre est d'inspirer sa vie de la littérature, et non vivre une existence qui serait motif à transposition romanesque. Cette affirmation est d'autant plus forte

320 ADAM, Paul, *Stéphanie*, Paris, Nelson, 1913, p. 193.

qu'elle est prononcée par un personnage hanté par les conventions sociales et dont le rêve de jeune fille était de se marier à un auteur à succès afin de mener une existence sage et sans frasques, aux côtés d'un homme qui « fasse le roman » des autres. Il est notable que la littérature soit perçue, dans ces romans, comme une source d'inspiration capable de guider concrètement les actions des lecteurs dans leur vie réelle car, s'il semble raisonnable autant que désirable que les hommes cherchent une telle inspiration dans la littérature, ce processus semble beaucoup moins souhaitable pour les femmes. En témoigne la piètre estime que le narrateur de *Stéphanie* porte à la baronne Helgoët qui, selon lui, manigancerait d'épouser la fortune du jeune neveu de la famille, reproduisant l'intrigue des romans psychologiques dont on lui suppose une lecture trop suivie :

> Bon. J'y suis. C'est Robert que la baronne espère séduire. Elle compte divorcer, puis épouser la fortune d'Huvelin avec le petit gaillard. J'y suis maintenant. Cet imbécile de Félix jouera le rôle de rival malheureux, que l'on chassera, quelque jour, afin de prouver ainsi l'amour à un jaloux désemparé. La farce n'est pas neuve ; mais elle réussit toujours. La baronne de Helgoët a dû s'instruire dans les romans psychologiques[321].

La littérature romanesque, qui offre une inspiration louable aux hommes pour mener leur vie, s'avère à l'inverse néfaste à une lecture féminine, qui n'y piocherait qu'intrigues et volontés d'adultère. La lecture féminine, dénigrée dans la diégèse, l'est d'ailleurs aussi par la critique puisqu'Émile Faguet ne manque pas de déconseiller la lecture de Paul Adam, en affirmant en préambule de l'un de ses articles : « Précaution préliminaire, [*L'Année de Clarisse*] n'est un livre ni pour jeunes filles ni pour jeunes femmes[322] ». Cette « précaution » résulte autant du contenu du roman que de la lecture féminine, exempte de recul, entièrement sensitive, émotionnelle, et nullement intellectuelle. « Et vrai ! Quand les femmes s'éprennent de littérature, c'est généralement comme cela qu'elles la comprennent. Et après tout, pourquoi non ? L'essentiel est de sentir, et, de quelle façon ? Importe-t-il[323] ? ». Cette conception, loin d'être l'expression anecdotique du caractère misogyne d'Émile Faguet, s'inscrit dans une longue tradition de pensée qui juge que la littérature d'imagination est « dangereuse pour les lecteurs novices, dont le nombre ne cesse de s'accroître au cours du XIXe siècle, et plus encore pour les lectrices, réputées plus fragiles sur le plan psychologique, et promptes à se laisser détourner de leurs devoirs

321 *Ibid.*, p. 123.

322 FAGUET, Émile, « M. Paul Adam. *L'Année de Clarisse* », *op. cit.*

323 *Ibid.*

familiaux[324] ». Malgré les réticences formulées de toutes parts au sujet de la lecture féminine, Paul Adam affirme que les lectrices de romans seraient de plus en plus nombreuses car les écrivains, avides de gains économiques, produiraient une prose dévaluée dans le but d'en obtenir quelque revenu. Les hommes, seuls capables d'appréhender la littérature dans son aspect intellectuel, se seraient détournés du roman, ce qui créerait un cercle vicieux puisque, désormais, les romanciers ne chercheraient plus à écrire que pour leur public féminin et se complairaient donc dans leur médiocrité. De la sorte, l'auteur postule l'existence d'une lecture spécifiquement féminine qui alimenterait la production d'une écriture spécifiquement féminine elle aussi – non au sens où cette littérature serait produite par des femmes, mais au sens où il s'agirait de romans inférieurs, mettant tous leurs ressorts dans l'émotion, répétant les mêmes intrigues rebattues. C'est en tout cas la thèse défendue dans la préface au *Mystère des foules* :

> « Les femmes seules lisent », constatent les éditeurs. On se demande aussi quelles intelligences viriles pourraient se plaire à ce perpétuel apitoiement sur les dames en peine de preneur[325].

L'auteur invite par conséquent ses contemporains à redresser l'échine afin de créer la seule littérature romanesque souhaitable : celle capable de susciter « l'émotion de pensée[326] ». Cet étonnant concept est l'un des principes clés de la production de Paul Adam. Il découle du refus de l'auteur de voir la littérature servir et susciter uniquement les sentiments triviaux, les émotions simples – joie ou peine –, et exprime le désir de créer une littérature capable « d'accroître la vigueur de l'esprit[327] ». L'émotion et l'émotion de pensée agissent toutes deux sur le corps du lecteur, la première venant produire les effets de joie ou de tristesse, tandis que la seconde provoque « une minute de calme exquis pour l'âme[328] » et nous contraint « à panteler[329] ». Toutefois, ces deux sensations produites par la littérature ne peuvent être mises sur un pied d'égalité car « l'émotion capable de nous étrangler d'angoisse ou de mettre des larmes à fleur de paupières, est, malgré tout,

---

324 SAPIRO, Gisèle, *La Responsabilité de l'écrivain, op. cit.*, p. 8.

325 « Préface », in *Le Mystère des foules*, *op. cit.*, p. XI.

326 *Ibid.* L'expression est employée tout au long de la préface et reparaît dans d'autres œuvres plus tardives comme *La Littérature et la guerre.*

327 *Ibid.*, p. VII.

328 *Ibid.,* p. VIII.

329 *Ibid.,* p. IX.

extrêmement inférieure[330] ». Le concept d'émotion de pensée définit le projet de la littérature symboliste, au sens où il désigne une émotion suscitée par la diégèse, mais uniquement dans la mesure où chaque personnage et chaque action du récit, loin de se restreindre au fait raconté, contient en lui un symbole, une idée. L'émotion et l'émotion de pensée sont toutes deux susceptibles de produire des sensations dans le corps du lecteur, partant, de le faire agir, mais cette influence n'est pas également souhaitable dans les deux cas. Dès lors, la dichotomie entre émotion et émotion de pensée s'apparente à une dichotomie entre féminin et masculin dans l'esprit de Paul Adam : les lectrices, uniquement capables de ressentir l'émotion de fait, prennent des décisions stupides car elles n'ont pas le recul nécessaire pour différencier la littérature et leur existence propre. C'est le cas de la baronne Helgoët, qui était évoqué plus haut, mais c'est aussi et surtout l'essence du drame de *Madame Bovary.* D'une part, l'œuvre repose sur le personnage d'Emma, une jeune femme de province qui tente de trouver une échappatoire à la monotonie de l'existence en se réfugiant dans les romans sentimentaux. Insatisfaite par sa vie maritale, par la fille qu'elle met au monde, puis par ses amants, les rêves d'Emma, nourris par la littérature, sont perpétuellement déçus, ce qui la conduit au suicide. D'autre part, le roman de Gustave Flaubert est, pour Paul Adam, le roman de « l'écrivain de France qui valut la plus belle émotion de pensée aux hommes[331] ». *Madame Bovary* est ainsi tout à la fois le roman qui démontre l'incapacité des femmes à accéder à l'émotion de pensée, qui met en scène leur réclusion dans la vie sensible, et l'œuvre supérieure qui donne cette émotion de pensée aux hommes.

En outre, susciter l'émotion de pensée relève d'une entreprise spécifiquement masculine, à en croire le style de la préface qui déploie un imaginaire particulièrement viril du travail d'écriture. Dans cette perspective, l'auteur considère l'avant-garde symboliste comme une élite s'étant donné pour but de réintroduire l'idée dans le roman, et ce dans une dynamique de labeur physique et intellectuel réclamant force et courage :

> Sans doute, et les premiers, nous serons *anéantis* dans la *ferveur* du travail. Il y aura des *écrasements* pour l'imprudence des apprentis. Le plaisir de la *douleur*, le plus haut que *l'homme* puisse encourir, nous récompensera[332].

330 *Ibid.*

331 *Ibid.,* p. XXXII.

332 *Ibid.,* p. XXIX. Nous soulignons.

Le style s'enfle ainsi jusqu'à exprimer le paroxysme de l'émulation virile dans la conclusion du texte :

> Nous fûmes, à tâtons dans le crépuscule d'une époque, les éclaireurs et les fourriers de l'*armée* que forme déjà une admirable adolescence prête à *conquérir* la nouvelle Beauté. [...] Puissions-nous voir cette *force* susciter dans *les âmes viriles* l'émotion de pensée.
> Alors, nous goûterons la joie de ne pas avoir vécu en vain depuis l'heure où fut restaurée la formule : « L'art est l'œuvre d'inscrire un dogme dans un symbole[333]. »

L'émotion de pensée s'apparente ainsi à un concept doublement viril. D'une part, elle n'est accessible et compréhensible qu'aux seuls lecteurs – les lectrices n'étant touchées que par l'émotion de fait – et d'autre part, seule l'avant-garde symboliste masculine semble être dotée du courage, de la force physique et des aptitudes intellectuelles nécessaires à une telle entreprise de « conquête » de la pensée. Les valeurs viriles sont exaltées au point que la description précédente semble concerner davantage un travail de gros-œuvre et une aventure guerrière qu'un processus d'écriture littéraire. De plus, le vocabulaire de la conquête et du tour de force met l'accent sur la dimension physique de ce concept : l'émotion de pensée produit une influence physique concrète et bénéfique sur les auteurs et les lecteurs masculins, contrairement à l'émotion de fait qui influence directement la vie des lectrices, qui les pousse à agir également, mais de façon néfaste.

L'émotion de pensée, qui est affaire d'hommes de lettres et de lecteurs dans la vie, est suscitée en premier lieu par les femmes dans l'espace de la diégèse. C'est le cas de Gisèle lorsqu'elle interprète les grandes œuvres contemporaines au piano[334] par exemple, ou encore celui de Clarisse, lorsqu'elle monte sur scène pour jouer l'Ophélie d'*Hamlet* :

> Il déclarait Clarisse admirable. Elle lui avait valu, non pas l'émotion des sens ni l'émotion du cœur, choses basses, mais l'émotion de pensée[335].

Le fait que ces jeunes femmes soient capables de susciter l'émotion de pensée chez leur public n'est pas seulement dû au fait qu'elles agissent comme des interprètes du génie masculin – de Richard Wagner pour Gisèle, de William Shakespeare pour Clarisse. Bien au contraire, c'est précisément l'originalité de leur art qui est mis en avant dans les romans. Si les femmes de la diégèse sont, ainsi que nous allons le voir, les plus à même de

333 *Ibid.,* p. XXXIII. Nous soulignons.

334 *Le Vice filial*, *op. cit.*, p. 20.

335 *L'Année de Clarisse, op. cit.,* p. 159.

susciter l'émotion de pensée, cela s'explique plutôt par le rapport qu'entretiennent l'émotion de pensée d'une part, et le féminin d'autre part, avec le principe d'action.

Effectivement, et ainsi que le souligne à juste titre J. Ann Duncan[336], le symbolisme romanesque de Paul Adam est indissociable d'un symbolisme cabalistique que l'auteur développe au sein du mouvement occultiste des Rose+Croix. Celui-ci s'articule autour de quelques grands axes – tels que l'importance de la symbolique des nombres et des couleurs – mais aussi autour d'oppositions conceptuelles, notamment entre féminin et masculin. Dans cette perspective, le masculin est associé à l'actif et le féminin au passif, ces deux pôles étant complémentaires. Pour le dire autrement, les hommes seraient associés à l'action mais resteraient tributaires d'un principe de volonté intrinsèquement féminin. Les femmes de la diégèse auraient pour but d'encourager l'action chez les hommes, de les amener à accomplir leur destin et à transformer la société. Leur efficacité résiderait principalement dans l'alliance entre la beauté et l'intelligence qui, lorsqu'elles agissent ensemble, seraient capables de produire l'émotion de pensée. Nous revenons ici à la capacité spécifique de Clarisse de susciter cette émotion supérieure chez le critique de théâtre, sur le plan intradiégétique, mais également chez le lecteur, sur le plan extradiégétique. Dès lors, il paraît tout à fait logique que Paul Adam mette en scène des héroïnes davantage que des héros puisque ces femmes imaginaires sont conçues comme étant les supports préférentiels de l'émotion de pensée ; ce sont elles qui sont le plus capables de susciter la volonté masculine, de faire agir les hommes, dans la diégèse certes, mais aussi dans la vie réelle. Elles deviennent les véhicules privilégiés de l'émotion de pensée que Paul Adam, en tant que jeune auteur symboliste, doit pouvoir produire chez son lecteur. Toutefois, il ne suffit pas d'être une femme pour incarner magistralement le principe volitif de la Cabale.

Les héroïnes adamiennes sont intentionnellement imaginées dans ce but et comportent par conséquent un certain nombre de qualités nécessaires, dont la faible caractérisation du visage, essentielle à la projection d'un idéal dans une figure humaine :

> Les traits du visage sont neutres parce que toute sa force réside dans les rythmes des mouvements corporels pour la volupté de quoi peineront les mâles de siècle en siècle. Dans ce visage anonyme, chacun d'eux placera

336 DUNCAN, J. Ann, *Les romans de Paul Adam, op. cit.*

> comme l'hostie dans l'ostensoir, l'Idéal projeté de son âme propre [...] Ève sera la volonté d'Adam, le motif conçu du courage[337].

De plus, ces personnages féminins se caractérisent par leur grande lucidité, leur intelligence supérieure, leur sensualité maîtrisée et leur force de caractère, autant de qualités qui excitent sans doute la volonté masculine, mais qui ne peuvent manquer de faire réagir les lectrices également. Bien qu'Émile Faguet déconseille ouvertement la lecture de *L'Année de Clarisse* aux jeunes femmes, cette précaution ne peut empêcher le lectorat féminin de s'emparer des romans de Paul Adam et de s'inspirer de ses héroïnes. Certes, nous entrons ici dans des considérations uniquement spéculatives, dans la mesure où nul témoignage de l'époque ne nous est parvenu afin de nous décrire telle incroyable initiative de femmes, qui se seraient lancées dans une action productive après avoir lu le dernier roman de l'auteur. Mais nul témoignage ne nous est parvenu non plus pour décrire une situation similaire avec un groupe d'hommes. La seule différence entre ces deux situations hypothétiques est que la seconde est pensée et théorisée – certes en d'autres termes – par le romancier, tandis que la première demeure impensée et impensable. Une nouvelle fois, la séparation est étonnante entre ces figures de femmes puissantes qui se dégagent de la diégèse, et la pensée d'un lectorat féminin se plaisant à une littérature faite d'un « perpétuel apitoiement sur les dames en peine de preneur[338] ».

Ce décalage, aussi difficilement compréhensible qu'il soit, comporte toutefois des implications intéressantes si l'on considère que le lectorat de la littérature romanesque est avant tout féminin, et qu'il y a fort à parier pour que les lectrices ne s'arrêtent pas aux conseils d'un Faguet quant à leurs choix de lectures. Partant de là, il faut également prendre en compte que le XIXe siècle est tout à la fois le siècle de l'avènement du genre romanesque et une époque de grands changements politiques et sociaux pour les femmes. Certes, il serait bien difficile d'établir un lien logique entre ces évolutions littéraire et sociale, d'autant plus que les romanciers tentent à tout prix de conserver leur pré-carré masculin. Toutefois, la littérature constitue le miroir d'une époque tout autant qu'elle influe sur cette dernière, et, par conséquent, il n'est pas anodin de transmettre un imaginaire de femmes fortes, qui agissent dans le monde, qui ont une vie sociale, professionnelle et sexuelle libre, quand bien même cette transmission se ferait par le biais

337 ADAM, Paul, à propos de l'Ève de RODIN, Auguste, cité par *ibid.*, p. 111.

338 « Préface », in *Le Mystère des foules*, *op. cit.*, p. XI.

d'un auteur masculin. À cet égard, J. Ann Duncan souligne que la pensée cabalistique de Paul Adam le pousse à envisager le rôle féminin avant tout sous l'angle de l'organisation globale des forces de l'univers. C'est cette conception d'un féminin comme principe volitif qui l'amènerait à créer des personnages de femmes fortes, et surtout de femmes qui ne subissent pas les normes sociales, soit qu'elles les ignorent, soit qu'elles les critiquent franchement. Cette pensée aboutit indéniablement à former une critique politique plus contemporaine et plus directe, dans laquelle les femmes semblent avoir toute leur place. Liberté, force de caractère et refus des conventions sociales produisent un nouvel imaginaire du féminin, profondément politique, et dont l'expression romanesque serait à même de transformer « le sentir[339] » et « l'agir » du lecteur – et de la lectrice – pour reprendre les termes de Paul Ricœur. Les différences de vue entre ce que Paul Adam exprime dans ses essais et ce qu'il exprime dans ses romans disparaissent d'ailleurs rapidement au profit d'une lecture uniquement romanesque. Et ce, non seulement parce que les romans de l'auteur sont plus nombreux et ont connu une postérité plus grande que ses essais, mais aussi parce que, selon Robert Musil, il y aurait plus de puissance dans le fait d'incarner les idées que de les exprimer dans des textes théoriques, « La force de suggestion de l'action [étant] plus grande que celle de la pensée[340] ». Cette puissance s'apparente ici à la capacité du roman à faire agir le lecteur. Or, dès que l'on quitte la dichotomie cabalistique d'un masculin actif et d'un féminin passif impulsant la volonté masculine, il semble que cette puissance puisse tout aussi bien toucher les lecteurs que les lectrices, et même, que c'est précisément elle qui pousserait Émile Faguet à déconseiller la lecture de Paul Adam aux jeunes femmes. Non pas tant par peur qu'elles s'effarouchent face à la liberté de Clarisse, mais qu'elles y gagnent une puissance capable de bousculer l'ordre social.

Les contradictions apparentes entre la représentation romanesque du féminin et le traitement des femmes dans les essais trouve également un point de résolution dans la manière dont l'auteur s'implique dans la diégèse et se projette dans ses personnages.

339 RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.,* p. 194.

340 MUSIL, Robert, *Essais*, cité dans BOUVERESSE, Jacques, *La Connaissance de l'écrivain, op. cit*., p. 69.

C. *PROJECTIONS DE L'AUTEUR DANS LE ROMAN*

Paul Adam a mis de lui-même dans plusieurs de ses personnages de romans. Il s'est tout particulièrement projeté dans le héros de *En décor*, Manuel Héricourt, présenté comme son double biographique. De manière générale, les aventures de la famille Héricourt s'inspirent directement de la vie de ses aïeux. Nous les retrouvons dans la tétralogie *Le temps et la vie* qui met en scène Bernard Héricourt, un bisaïeul de Paul Adam qui participe aux guerres napoléoniennes et meurt pendant la bataille de Wagram. Manuel, qui est donc le descendant de Bernard dans la diégèse, revit, dans *En décor*, les années de jeunesse de l'auteur. Même si le roman n'est pas à proprement parler autobiographique, les parcours de Paul et de Manuel sont extrêmement proches : tous deux sont issus d'une famille provinciale, promis à une carrière militaire, et quittent leur foyer afin de gagner la capitale et accomplir leurs visées littéraires pour le premier, ou philosophiques pour le second. La description des rapports conflictuels de Manuel avec son père vient nourrir également l'approche biographique et témoigne de l'inscription forte de Paul Adam dans son personnage.

Le roman raconte les multiples échecs de Manuel, un jeune homme idéaliste confronté à l'impossibilité de faire entendre ses conceptions supérieures du monde, de la philosophie et de la vie spirituelle de manière générale. Accumulant les déceptions, le héros se coupe de toute relation avec sa famille, son amante et ses amis, afin de mener une vie recluse et solitaire en plongeant dans les profondeurs du seul esprit. Son existence finit par se résumer à une vie purement idéale et abstraite, faite de prières, de réflexions philosophiques et de contemplation, jusqu'à ce qu'il devienne peu à peu sauvage et asocial, et finisse par périr sous les douches des médecins aliénistes. Cette mort brutale apparaît, dans le roman, comme le sacrifice du corps pour l'âme seule, des plaisirs pour la pensée. Elle représente le désarroi de l'auteur – ou du philosophe – face à l'absurdité du monde qui l'environne, et elle manifeste le sacrifice métaphorique du romancier, prêt à abandonner les plaisirs et la santé pour la production d'une œuvre supérieure. Loin de se rendre à ces extrémités, Paul Adam quitte néanmoins le désordre de la bohème pour adopter la posture de l'écrivain laborieux[341].

341 Voir à ce sujet : chapitre II, section 3.B., « L'écrivain-artisan ».

L'image du sacrifice de l'auteur pour ses idées vient affirmer que « la littérature est la seule vraie vie, la vie vraiment vécue et devenue claire pour elle-même[342] ».

La manière dont le romancier représente le champ littéraire dans ses ouvrages constitue une porte d'entrée féconde pour aborder la question de la projection de l'auteur et de son milieu dans la fiction. Le Groupe de Recherche sur les Médiations Littéraires et les Institutions[343], qui s'est intéressé à la figuration du personnel littéraire, montre qu'au XIXe siècle, l'autonomisation du champ littéraire a abouti à ce que la littérature opère un retour réflexif sur elle-même, en cherchant à se représenter et à représenter ses acteurs dans la fiction. Ce phénomène peut apparaître comme un mouvement de clôture du milieu littéraire sur lui-même, mais il permet également au champ littéraire de se projeter vers le monde extérieur en contrôlant son image, c'est-à-dire en donnant à voir une image de lui-même qu'il s'est forgé. Paul Adam ne fait donc pas figure d'exception en mettant en scène le milieu littéraire et artistique dans ses romans. Néanmoins, les modalités particulières de représentations que l'auteur met en place éclairent la manière dont il se figure le milieu littéraire et se projette dans ses œuvres.

L'un des éléments les plus visibles de cette représentation servira de point d'entrée à notre analyse. Il s'agit de l'introduction dans la fiction de personnes réelles, ramenées au rang de personnages. Ce type de figuration existe à deux niveaux dans l'œuvre de Paul Adam, allant de la simple référence à un poème ou une pièce écrite par un pair de l'auteur et citée comme telle dans la diégèse, à la construction d'un personnage à part entière, à l'instar de Félix Fénéon. Ce dernier, grand ami et collaborateur de Paul Adam, devient un personnage reparaissant dans son œuvre.

La diégèse le met en scène dans des situations purement fictionnelles dans lesquelles il joue toujours son propre rôle : celui d'un jeune écrivain, journaliste, au caractère facétieux et aux engagements politiques marqués aux côtés des anarchistes. Il apparaît notamment dans *Les Cœurs utiles* et dans *Le Vice filial*, où il est envisagé comme mari potentiel pour Gisèle, l'héroïne du roman. Cette dernière, qui méprise profondément tous

342 RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, au sujet de PROUST, Marcel et cité dans BOUVERESSE, Jacques, *La Connaissance de l'écrivain, op. cit.*, p. 212.

343 GREMLIN. Leurs travaux sont visibles en ligne sur le site <http://legremlin.org>. Ici, nous nous référons particulièrement à l'article de SAINT-AMAND, Denis, « Figurations du personnel littéraire : propositions théoriques, base de données et exploitation », *Fabula* [en ligne], <http://www.fabula.org/atelier.php ? Figurations_du_personnel>.

ses prétendants et accuse leur médiocrité, trouve en la personne de Félix Fénéon un jeune homme d'exception qui ne la convainc pourtant pas de la pertinence du mariage :

> Je l'adorerais, mais ainsi j'accepterais d'avance le rôle inférieur… impossible de m'y résoudre…[344]

Paul Adam donne ainsi la part belle à son ami, tout en lui octroyant un rôle secondaire. Au-delà de ce personnage issu directement du champ littéraire fin-de-siècle, *Le Vice filial* met en scène le milieu artistique de l'époque, en faisant une critique acerbe de sa soumission à la demande d'un public petit-bourgeois bon payeur mais inculte, et de la débauche de ses représentants. L'ouvrage adopte un procédé qui sera mis en œuvre à plusieurs reprises dans les romans et qui consiste à mettre en dialogue et en confrontation deux personnages : l'un dont la position sociale et le métier rappellent les prérogatives de l'écrivain, et l'autre, souvent subalterne socialement, mais dont le rôle est de porter les positions esthétiques de Paul Adam dans la diégèse. C'est le cas ici puisque Arsénius, un compositeur de musique reconnu dans le milieu artistique, mais qui épuise son talent et son énergie dans les repas gargantuesques et les orgies, est mis en regard avec sa fille Gisèle, incarnant le génie musical et l'amour désintéressé de l'art. Cet être d'esprit, caractérisé par un physique androgyne, illustre le rapport idéal à l'art tel que l'envisage à cette époque Paul Adam : un rapport sacrificiel, de dévouement sans faille, loin des désordres faciles de la bohème qu'incarne Arsénius.

Quelques années auparavant, le romancier adoptait le même procédé dans *Soi,* dont l'héroïne, Marthe, une jeune femme de la grande bourgeoisie. Elle apparaît au début de l'ouvrage comme un être superficiel, qui désire se marier avec un romancier afin d'attirer sur son nom la gloire littéraire que ne manquera pas de conquérir son nouvel époux, Luc Polskoff. Paul Adam se joue de ses lecteurs en leur faisant croire qu'il se projette dans le personnage du jeune écrivain en quête de succès. Plus encore, il s'amuse à faire porter à son héroïne des propos visant à flatter l'*ego* des jeunes littérateurs :

> — Car moi, vois-tu, je suis très ambitieuse. Je rêve une célébrité ; je voudrais que le nom qui sera le mien soit connu, une gloire littéraire. […]
> Or, elle aimait les belles œuvres dont elle concevait les moindres délicatesses, les beaux objets, les élégantes manières. Toutes ces dilections, elle comptait les joindre chez un écrivain. Les peintres trop débraillés de langage et de conduite[345].

344 *Le Vice filial, op. cit.*, p. 76.

345 *Soi, op. cit.*, p. 21.

Mais alors que le début de l'ouvrage semble prendre le parti de Luc et se moquer de l'héroïne, la suite du récit déstabilise rapidement les attentes du lecteur car Luc s'avère incapable de produire le roman tant attendu par Marthe, qu'il se vautre dans la débauche et se range – comble du mauvais goût – aux côtés des naturalistes. À l'inverse, la jeune femme se révèle être au contraire une esthète de goût, sensible au mouvement symboliste, en littérature comme en peinture. En se séparant de ce mari improductif et en choisissant ses relations amicales parmi les artistes de l'avant-garde, Marthe en vient à incarner les positions esthétiques de l'auteur, à une période où Paul Adam défend de manière virulente le mouvement symboliste qu'il contribue à fonder. Elle se targue notamment de lire la poésie de Jean Moréas, de Jules Laforgue ou de Sully Prudhomme, tous amis et collaborateurs de Paul Adam :

> Écrits sous ce nom de leude « Ajalbert » des vers impressionnistes lui mettent en l'esprit les clartés chères de ses peintres favoris ; et chaque pièce offre une toile brossée de couleurs vives, franches [...] Et c'est là toute sa lecture. Aucun goût pour la prose. Les seuls qui ne rabâchent pas, les naturalistes, ne sont pas lisibles, et si peu de la littérature[346].

Non seulement Paul Adam transpose dans son personnage féminin une manière de percevoir le monde propre à l'esthétique symboliste – correspondance entre les arts, ici poétiques et picturaux, ailleurs musicaux également – mais l'auteur mêle aussi et surtout sa voix à celle de Marthe, afin de livrer une critique du naturalisme au discours indirect libre. Le lecteur est bien en peine de savoir qui porte le jugement sur cette littérature qui en est si peu, et tout l'amène à conclure que les voix de Paul Adam, du narrateur et de Marthe s'entremêlent pour ne plus former qu'un jugement unique.

Nous pouvons évoquer également le cas de la trilogie de Clarisse et en particulier le premier roman du triptyque, intitulé *L'Année de Clarisse*. Dans cet ouvrage, Paul Adam met en scène une jeune actrice à succès durant une année de résidence et de représentations dans le sud de la France. Clarisse incarne la femme libre, dans ses amours comme dans sa conception du théâtre. Elle est l'un de ces personnages de femmes fortes si chers à l'auteur au début de sa carrière. Dans le récit, sa liberté constitutive transparaît dans l'opposition entre le metteur en scène, attaché à une vision traditionnelle de l'art dramatique, jouant les classiques de Molière pour un public de bourgeois en résidence

346 *Ibid.,* p. 437.

balnéaire, et elle-même, qui saisit à chaque instant l'occasion de faire valoir sa vision du théâtre en interprétant les classiques d'une manière très personnelle, quitte à « détruire les ensembles[347] » :

> Il la fâchait toutefois que Molière eût fait dire à Magdelon tant de grosses sottises. Elle apercevait bien autre chose en ce personnage qu'elle eût voulu rendre très spirituel et très érudit. Autant qu'il demeurait possible, elle écarta pendant tout le reste de la représentation les gros effets de ridicule chers à ses professeurs du Conservatoire ; et ce fut sur le ton rapide, un peu énervé, d'une demoiselle du monde [...] qu'elle recommanda : « Apprenez, sotte, à vous énoncer moins vulgairement. Dites : Voilà un nécessaire qui demande si vous êtes en commodité d'être visible ! »
> Au lieu de l'emphase extravagante admise par la tradition pour cette réplique, elle prêtait à sa voix l'inflexion usitée par ceux qui expliquent une chose parue toute naturelle[348].

Clarisse retravaille les pièces de Molière pour les accorder à sa vision du théâtre, parfaitement identique à celle de Paul Adam, qui joue avec les textes originaux de Molière et de Shakespeare. En mêlant extraits de pièces, indications de mise en scène et passages narratifs, le romancier fait incarner à son héroïne une conception de l'art dramatique qui lui est chère et remet en question la dichotomie entre créateur et interprète. L'actrice, traditionnellement perçue comme une interprète de textes d'auteurs masculins, s'apparente à une véritable créatrice par la vision du monde qu'elle développe et par le sens qu'elle donne aux pièces. À l'inverse Paul Adam, dans ces extraits, peut être vu comme un interprète des pièces de Molière au sens où les citations originales occupent une bonne place dans ces passages du roman. La distance séparant l'actrice et le romancier tend ainsi à s'amenuiser par une redistribution des prérogatives qui questionne la création littéraire. Clarisse devient la représentante des visées esthétiques de Paul Adam en ce que, « depuis la représentation des *Précieuses*, les libraires de la ville mettent à la vitrine les livres des Symbolistes[349] ».

En outre, Clarisse se fait la porte-parole de Paul Adam dans la diégèse en vertu de son rapport à la prostitution. C'est le journaliste Maréchal qui, le plus clairement, exprime cette proximité de condition entre l'écrivain et la prostituée en affirmant que « les auteurs prostituent leur esprit, comme les courtisanes leurs corps[350] ». Comme nous

347 *L'Année de Clarisse, op. cit.*, p. 182.

348 *Ibid.,* p. 22.

349 *Ibid.*, p. 78.

350 *Ibid.*, p. 28.

l'avons vu, le processus d'autonomisation du champ littéraire évoqué plus haut fonde de nouvelles dépendances pour les écrivains – vis-à-vis du public, des ventes, des stratégies médiatiques et des éditeurs, journaux et critiques[351]. Obligés de « prostituer leur esprit » pour vivre de leur art, les hommes de lettres fin-de-siècle, à la suite de Charles Baudelaire, ont tôt fait d'identifier leur condition à celle de la « fille de joie[352] ». Paul Adam ne nie pas complètement cette prostitution de l'esprit, mais préfère développer un rapport à la vénalité qui soit temporaire, réfléchi et conscientisé au travers du personnage de Clarisse. Loin d'en faire un métier ou de rechercher des gains économiques toujours plus importants, l'héroïne vend ses charmes de manière intermittente, afin de subvenir à une dépense précise et nécessaire. Nous sommes bien loin ici des romans de la prostitution mettant en scène la déchéance progressive et inéluctable d'une « fille de noce », soumise et enchaînée à l'activité vénale, thématique que Paul Adam avait investie dans son premier roman d'inspiration naturaliste, *Chair molle*. Dans *L'Année de Clarisse*, la prostitution n'est pas une fatalité mais une possibilité économique offerte aux femmes. Les succès de Clarisse au théâtre attirent les hommes et les convainquent de mieux connaître, ou tout au moins sous un autre angle, l'actrice admirée sur scène quelques jours auparavant. Le lien entre le public et les clients est important dans la mesure où la jeune femme loue ses charmes afin de continuer à exercer son métier d'actrice comme bon lui semble, sans avoir à soumettre son art aux exigences pécuniaires. En ce sens, la vision que décrit Clarisse de l'activité vénale devient une défense de la prostitution de l'esprit à laquelle se livre l'auteur fin-de-siècle. Paul Adam peut de la sorte se reconnaître dans une pratique prostitutionnelle occasionnelle qui se traduit, dans les termes de l'écrivain, par la possibilité de vendre des articles, des critiques, ou de publier des romans plus rentables sous pseudonymes, afin de satisfaire la logique du capitalisme des lettres. Le romancier peut ainsi continuer à exercer son art en toute liberté, ces deux activités d'écriture n'ayant plus aucune commune mesure, de la même manière que la mise en jeu du corps de l'actrice n'a aucune commune mesure entre l'activité prostitutionnelle et la représentation scénique.

351 Voir à ce sujet : chapitre I, section 4, « Les instances de légitimation et de consécration ».

352 À ce sujet nous renvoyons à l'ouvrage de Reverzy, Éléonore, *Portrait de l'artiste en fille de joie. La littérature publique*, Paris, CNRS éditions, 2016.

Dans les romans de Paul Adam, la figuration du champ artistique et de son personnel amène donc des formes de projection de l'auteur inattendues et novatrices. Les effets de dialogue et d'opposition à l'œuvre dans *Le Vice filial* et dans *Soi*, ainsi que la mobilisation de la figure de l'actrice dans *L'Année de Clarisse*, permettent au romancier d'incarner ses visées esthétiques et politiques dans des personnages qui le représentent dans la diégèse. La plupart du temps, ceux-ci sont féminins, ce qui contribue à expliquer pourquoi Paul Adam met en scène des figures de femmes libres, intelligentes, capables de déployer une pensée littéraire et politique avant-gardiste, déterminées et modernes. Ce procédé le pousse inévitablement à réfléchir au genre de ses personnages, à interroger leurs rapports à la sexualité, à la féminité et la masculinité, afin de produire des protagonistes puissantes, dans lesquelles il puisse se projeter. Ces représentations de soi et ces procédés narratifs apparaissent comme des audaces et des innovations propres aux premières années de carrière de l'auteur, et circonscrites à la période de jeunesse, ainsi que le révèle l'analyse des romans plus tardifs de l'écrivain, parmi lesquels nous choisirons deux exemples particulièrement éclairants, à savoir *Clarisse et l'Homme Heureux* et *Stéphanie*.

Clarisse et l'Homme Heureux paraît en 1907 et *Stéphanie* en 1913. D'une part, à cette période, Paul Adam affirme des positions politiques et littéraires de plus en plus conservatrices – il se rapproche considérablement du nationalisme et du militarisme et abandonne le symbolisme pour se consacrer à des formes plus réalistes ou épiques. D'autre part, cette partie de sa carrière est marquée par le fait qu'il publie de plus en plus d'essais, qui deviennent plus nombreux que les romans. Il abandonne progressivement les procédés narratifs décrits plus hauts, qui faisaient porter ses idées à des personnages originaux, dans des dynamiques de dialogue, d'opposition et de composition, et il délaisse peu à peu le roman afin d'affirmer ses nouvelles positions politiques et esthétiques de manière plus tranchée et assertive dans la forme de l'essai, comme dans *Vues d'Amérique* (1906), *La Morale des sports* (1907), *La Morale de l'amour* (1907), *Les Impérialismes et la morale des peuples* (1908), *Le Malaise du monde latin* (1910), *Contre l'aigle* (1910), auxquels s'ajoutent les cinq essais consacrés à la Première Guerre mondiale cités plus haut dans ce chapitre. Textes de morale destinés à redresser les peuples, pamphlet belliqueux contre l'Allemagne, autant d'essais qui se succèdent et qui doivent exprimer ses positions politiques dans la seconde moitié de sa carrière et de sa vie. Parmi cette production

théorique abondante, nous retiendrons les deux romans évoqués précédemment, qui éclaireront la manière dont l'écrivain se projette dorénavant dans la fiction.

Premièrement, relevons le procédé narratif qui nous amène à considérer ensemble deux romans pourtant très différents. *Clarisse et l'Homme Heureux* et *Stéphanie* sont tous deux écrits à la première personne et adoptent le point de vue d'un narrateur intradiégétique et homodiégétique. Le récit, écrit au « je », est porté par un narrateur dont on ne connaît pas le nom. Le procédé, inédit chez Paul Adam, incite le lecteur à confondre les figures du narrateur et de l'auteur, et à associer les pensées que le premier exprime dans la diégèse aux convictions du second. Le romancier joue d'ailleurs avec cette confusion en multipliant les indices visant à convaincre le lecteur que ce narrateur innommé est bien la projection directe de l'auteur dans son œuvre. Toutefois, les indices ne reposent plus sur des références au champ littéraire et aux pairs, dans une forme d'auto-représentation engagée et critique du milieu littéraire, mais empruntent désormais au domaine personnel, piochant même parfois dans les habitudes anecdotiques de la vie quotidienne. Les deux romans font par exemple référence aux lévriers des deux narrateurs, des chiens qu'ils adorent, comme Paul Adam adorait les siens, jusqu'à poser avec eux sur des photos de presse[353], ou à se décrire lui-même dans « Les Personnalités symbolistes[354] » en évoquant son « paletot jaune » et son « lévrier jaune ». Ce faisant, la référence à ses animaux de compagnie n'est pas uniquement reconnaissable par ses proches, mais par tout un chacun ayant suivi quelque peu son actualité littéraire et médiatique. De plus, les deux narrateurs sont des hommes, de classe sociale proche de la sienne, et sensiblement du même âge. Les quelques descriptions, même, montrent des visages ou des carrures similaires. Enfin, le narrateur de *Clarisse et l'Homme Heureux*, dont le lecteur ne connaît presque rien, précise qu'il s'est vu décerner la légion d'honneur – tout comme Paul Adam quelques années auparavant. Abandonnant les identifications audacieuses à des personnages féminins, incarnant avec puissance ses convictions littéraires, le romancier inverse la tendance et paraît affirmer que, dorénavant, seul un homme, bourgeois, d'âge moyen, peut être porteur de ses positions politiques et esthétiques dans la diégèse.

353 Notamment dans l'article de DROUOT, Paul, « Instantanés, ou nos contemporains révélés par l'image et l'anecdote », *op. cit.*

354 « Les Personnalités symbolistes I », in *La Vie moderne*, cité dans *Symbolistes et décadents, op. cit.*

Ces dernières se font de plus en plus conservatrices. L'intrigue de *Stéphanie,* notamment, tente de réhabiliter le mariage de raison, seul garant de la stabilité de l'institution familiale et, avec elle, de la grandeur de la nation. Sa vision du champ littéraire se révèle bien changée également, critique, toujours, mais désabusée, blasée. Le narrateur intradiégétique tente de persuader sa nièce Isabelle que la carrière dramatique à laquelle elle se destine la transformera en courtisane, l'auteur ne s'identifiant plus du tout à cette figure dénigrée. L'oncle lui préfère le métier d'auteure dramatique, une perspective sur laquelle il revient aussitôt en imaginant la condition des écrivaines de l'époque :

> Ai-je raison, maintenant, d'arrêter Isabelle sur le chemin du théâtre ? N'est-ce pas me créer l'obligation de compenser tout ce que pouvaient lui promettre de triomphes son intelligence littéraire, sa diction, sa beauté, la musique de sa voix ? Je la voue à n'être qu'un bas-bleu misérable, trottant, sous le parapluie, avec un manuscrit refusé dans la main, et le désespoir dans le cerveau, la rancune dans le cœur[355].

Cette vision peu engageante de la condition littéraire n'est pas due uniquement au pessimisme de l'auteur, les difficultés des écrivaines étant bien réelles au tournant du siècle. Néanmoins, l'insistance sur le sort des bas-bleus se fait l'écho de vieilles rengaines qui postulent, comme par un fait inévitable, l'impossibilité pour les femmes de vivre convenablement d'une carrière littéraire. En outre, la représentation désabusée du milieu littéraire témoigne du désengagement de l'auteur des cercles d'avant-garde. L'écrivain reconnu, publiant chez les grands éditeurs commerciaux, détenteur de la légion d'honneur, semble vouloir conserver une forme de domination sur le champ littéraire en décourageant tous les nouveaux venus, les femmes bien sûr, mais aussi les hommes. Pour s'en assurer, référons-nous à la préface qu'il écrit pour un ouvrage pour le moins éloigné des préoccupations littéraires, intitulé *Du choix d'une carrière industrielle*. Dans ce court texte au titre éloquent – « L'éducation des fils » –, le romancier dépeint les possibilités artistiques et littéraires d'une manière telle qu'il paraît vain, désormais, de s'essayer à ces disciplines :

355 *Stéphanie, op. cit*., p. 184.

> Que peut faire un débutant noyé dans cette foule. Un livre ? Ou il racontera une histoire sentimentale pareille à tant d'histoires sentimentales, tous les sujets se trouvant épuisés, et, seule la chance, le coup du sort, pourront servir sa marchandise. C'est hasardeux. Ou il s'acharnera, profitant du passé, à construire une œuvre sienne en beauté. Alors, il la fera tellement personnelle, qu'elle intéressera cinquante âmes intellectuellement sœurs. C'est le silence et l'échec[356].

Cela étant dit, Paul Adam conclut sur la nécessité pour les jeunes hommes intelligents de se diriger vers les métiers scientifiques, en médecine ou en ingénierie, afin d'exporter leur savoir et, avec eux, leur culture, dans les pays colonisés ou qui ne manqueront pas de l'être, s'assurant de ce fait la gloire de la conquête en même temps que des gains économiques importants. Dans le roman comme dans l'essai, la critique sociale, et en particulier la critique de la condition qui est faite à l'homme de lettres, amène des conclusions conservatrices, coloniales et capitalistes, bien éloignées des convictions esthétiques d'avant-garde et de l'engagement politique proche des anarchistes que manifestaient les romans des débuts.

Concluons en rappelant que le choix de la forme romanesque s'inscrit dans une volonté didactique qui s'exprime par la création de personnages censés incarner les convictions esthétiques et politiques de Paul Adam. Le roman, grâce aux variations imaginatives propres à la fiction, permet à l'auteur de faire entendre ses idées en les exprimant aux travers de péripéties et de protagonistes extrêmement différents. La démarche pédagogique sous-jacente, pensée comme telle, aboutit à éveiller l'esprit du lecteur, à l'élever à des considérations générales et à former son jugement moral :

> du moins le spectacle est-il merveilleux de cet incessant déversement d'une intelligence s'épanchant par grandes ondes au milieu de l'époque roulant les caprices, les paradoxes, les fantaisies autant que les fièvres, les éloquences, les rêves et les revendications, contraignant notre esprit à secouer toute paresse et à envisager simultanément les points de vue les plus disparates[357].

Il s'agit non seulement de transmettre des idées, mais aussi de les incarner afin de pousser le lecteur à l'action. En cela, les théories cabalistiques amènent Paul Adam à privilégier des personnages féminins, associés à un principe de volonté, nécessaire pour faire bouger le masculin, assimilé quant à lui à un principe d'action. Ce faisant, il met en scène des protagonistes féminins puissants, intelligents, libres et modernes, qui

356 ADAM, Paul, « Avant-propos. L'éducation des fils » in BLANCARNOUX, Paul, *Du choix d'une carrière industrielle*, Paris, Veuve Ch. Dunot Éditeur, 1904, p. VII.

357 MAUCLAIR, Camille, *L'Art en silence*, *op. cit.,* p. 144.

n'incarnent plus uniquement des idées, mais qui se font par endroits les projections de l'écrivain dans la diégèse. Ces procédés littéraires caractérisent la jeunesse de l'homme de lettres, l'audace de l'auteur d'avant-garde, se transformant peu à peu en un conservatisme sinistre à partir des années 1910. Les raisons qui ont présidé au choix de la forme romanesque étant ainsi éclairées, il convient de nous pencher plus avant sur les modalités de l'incarnation romanesque dans la production de Paul Adam.

2. *LE CORPS DE L'HÉROÏNE*[358]

> Le personnage de roman, c'est à la fois sa faiblesse et sa force, est un ectoplasme. Il prétend avoir un corps, mais il n'en a pas. Son aspect comme ses sensations font l'objet de descriptions minutieuses, quand chacun sait qu'il n'a d'autre réalité que celle des mots[359].

Bien que, comme l'affirme ici Francis Berthelot, le personnage ne soit doté que d'un corps fantomatique et textuel, c'est ce corps qui préside vraisemblablement au choix de la forme romanesque chez Paul Adam. Il conviendra donc d'analyser ici la construction physique des personnages, que nous aborderons sous trois angles d'approche particuliers. Le premier s'attachera à la description, qui sera vue comme un exercice textuel genré permettant à l'auteur de mobiliser les attentes et les fantasmes du lecteur. Le second reprendra le concept de « mêmeté[360] » développé par Paul Ricœur, afin de décrire les stratégies visant à assurer la continuité des personnages au sein du roman, mais également d'un roman à l'autre, dans la mesure où Paul Adam reprend le procédé du personnage reparaissant, cher à Balzac. Le dernier considérera le corps romanesque du point de vue de ses sens et de ses sensations, afin d'éclairer la manière dont les protagonistes incarnent un rapport sensoriel au savoir, et dialoguent avec l'imaginaire social de l'époque.

358 Le titre fait référence à l'ouvrage de BERTHELOT, Francis, *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997, sur lequel nous nous appuyons pour cette partie.

359 *Ibid.*, p. 7.

360 RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre, op. cit.*

A. « LA BEAUTÉ DE CES DAMES, L'ESPRIT DE CES MESSIEURS[361] »

Si le corps du personnage est un ectoplasme sans consistance propre, uniquement fait de mots, il n'en demeure pas moins que l'illusion de réel que produit la littérature fait exister ces corps, les décrit, les met en scène, voire les fait condamner. Il suffit de regarder le traitement réservé par la justice à *Chair molle* pour s'en convaincre. Ce roman de la prostitution est consacré à Lucie Thirache, une jeune femme qui entre en maison de tolérance et qui connaît toutes les formes de l'amour vénal jusqu'à mourir dans d'atroces souffrances, atteinte de la syphilis. Le principal intérêt de l'ouvrage réside dans le recours répété au discours indirect libre, qui permet au romancier-narrateur de mêler sa voix à celle de son héroïne, afin de faire entendre tout à la fois la compassion de l'auteur pour son personnage et la critique sociale acerbe qu'il formule en filigrane. Or, la cour d'assises qui juge Paul Adam pour cet ouvrage ne s'intéresse guère à ce procédé littéraire et s'en tient surtout au fait que le récit montre des corps trop dénudés ou jouissants. Romi résume cela dans un essai consacré aux maisons closes :

> On lui a reproché de n'avoir pas étudié une « âme choisie » et d'avoir poussé son héroïne vers des amours systématiquement écœurantes. Au nom du goût et des bonnes mœurs [...] Francisque Sarcey s'indigna et l'ouvrage fut condamné à n'être lu qu'en Belgique[362].

L'ouvrage est interdit de parution en France et son auteur est sommé d'effectuer une courte peine de prison et à payer une amende. Gisèle Sapiro rappelle à cet égard que Paul Adam est loin d'être le seul à subir cette répression judiciaire, puisque, entre 1884 et 1890, cinq autres romanciers passeront en cours d'assises avec leurs éditeurs, accusés, tous, d'outrage aux bonnes mœurs. La sociologue de la littérature analyse cette condamnation ainsi que le déroulement du procès en huis clos dans une perspective de classe : Paul Adam, Paul Bonnetain, Louis Desprez et leurs comparses ne sont pas condamnés uniquement pour la nature de leurs propos, mais aussi pour ce qu'ils représentent, à savoir la jeunesse et l'audace d'écrivains issus de familles modestes et qui prétendent vivre de leur plume, des « "parvenus" des lettres, perturbateurs de l'ordre et du bon goût[363] ».

361 *Les Cœurs utiles, op. cit.*, p. 91.

362 ROMI, *Maisons closes (I)*, Paris, Éditions Michèle Trinckvel, 1979, p. 201.

363 SAPIRO, Gisèle, *La Responsabilité de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 363.

Bien que l'origine sociale des romanciers influe sur le traitement judiciaire, leur présence à la cour d'assises est bien provoquée par leurs textes, et plus précisément par la présence de corps féminins se livrant à une sexualité active dans des passages du texte jugés érotiques et outrageants pour les bonnes mœurs. À l'inverse de Gustave Flaubert qui, une trentaine d'années auparavant, était jugé pour la licence morale que représente *Madame Bovary*, mais aussi et surtout pour « l'attentat contre les cadres de la perception et les normes de représentation[364] » que constituait le roman, Paul Adam est condamné par une Troisième République puritaine marquée par l'importance des ligues de moralité, et voulant satisfaire les bourgeois conservateurs. L'institution judiciaire, tout au moins dans ce cas précis, ne s'aventure plus guère sur le terrain proprement littéraire et retient plutôt la présence de la chair comme l'élément dérangeant, répréhensible du roman. Et de fait, Paul Adam choisit la forme romanesque en vertu du fait qu'elle permet d'évoquer les corps, de les faire vivre, de les mettre en scène, conférant de la sorte une vitalité et une puissance particulière aux propos qu'ils soutiennent.

C'est que le corps en lui-même peut en dire long. En peu de mots, il permet de situer un personnage, de dire sa santé, son âge, son extraction sociale. Quelques détails bien choisis, faisant appel à l'imaginaire d'une époque, diront plus rapidement et avec plus d'acuité toute une condition sociale. Dans cette optique, la description est essentiellement fonctionnelle et permet de dessiner un type. C'est le cas le plus souvent pour les personnages secondaires, dont le corps devient le support de détails signifiants, permettant au lecteur de reconnaître en peu de mots le protagoniste et d'identifier son rôle dans l'économie du roman. Parmi les éléments obligés de la description, la mention du genre du personnage occupe une place d'importance. Il est invariablement mentionné – les indices qui donnent le genre du personnage sont nombreux, ne serait-ce que si l'on considère l'emploi des pronoms –, souvent en très peu de mots ou de manière détournée, mais toujours identifiable. La mention omniprésente de l'appartenance genrée des personnages invite à mener une lecture comparée des descriptions, mettant en regard les portraits des protagonistes masculins et féminins. Il semble en effet que le traitement descriptif des personnages varie considérablement selon leur genre. Prenons l'exemple du second roman de Paul Adam, *Soi*. L'héroïne y est décrite à de nombreuses reprises et le lecteur voit son corps évoluer tout au long du roman, prendre du poids et de l'âge. Le

364 *Ibid.,* p. 205.

visage apparaît, mais sans doute moins que le reste du corps, décrit sous toutes les tournures, vêtu ou dévêtu. La comparaison entre la première description de Marthe, qui introduit le personnage, et la première description qui est donnée de son oncle, Ribéride – personnage central dans le roman – est éloquente. L'approche quantitative, d'une part, donne une idée de la différence de traitement octroyé aux deux protagonistes puisque la description de Marthe est presque six fois plus longue que celle de Ribéride – soit vingt-huit lignes contre cinq pour l'oncle. Ce dernier est décrit en ces termes :

> Certes, le procureur Ribéride ne dépare pas l'ensemble distingué des hôtes. Un étroit ruban rouge décore le parement de sa redingote. Son visage angulaire se sertit de poils gris correctement taillés, brosse drue au sommet du crâne, favoris au long des joues[365].

Il serait difficile d'être plus laconique, tout en connotant de manière aussi précise la condition sociale – apportée par la mention du métier de procureur, mais aussi par les vêtements. De plus, le corps n'est absolument pas mentionné, uniquement deviné sous la redingote, et passé au second plan derrière le visage, délesté de ses éléments les plus organiques et ramené uniquement à sa pilosité : la barbe, les cheveux, les favoris, deviennent autant d'indices qui révèlent l'élégante sévérité de l'oncle, son apparence irréprochable, et sa masculinité bien entendu. Rien de commun, donc, avec la description de Marthe, qui mobilise au contraire tout le vocabulaire du corps. Le narrateur s'attache d'abord au visage, il fait voir « la peau mate[366] », les « pupilles bleues », « les lèvres minces », le « nez courbe » et les « joues plates », sans oublier la « masse lourde des cheveux », la « nuque », le « teint », les « oreilles » et la « denture ». Puis le regard s'attarde sur le corps, les vêtements soigneusement décrits, la cambrure, les poignets fins et les « formes grasses ». Ce traitement inégal réservé au corps du personnage illustre la dichotomie entre le féminin et le masculin, résumée dans *Les Cœurs utiles* par la locution « la beauté de ces dames, l'esprit de ces messieurs[367] ». Cette mise en opposition ne signifie nullement que les femmes ne sont pas dotées d'intelligence dans les romans de Paul Adam. Marthe, au contraire, apparaît tout au long du récit comme une femme pleine d'esprit, bien davantage finalement que son oncle.

365 *Soi*, *op. cit.,* p. 5.

366 *Ibid*., p.10, pour tous les termes concernant la description de Marthe.

367 *Les Cœurs utiles, op. cit*., p. 91.

La formule exprime plutôt le fait que la description doit répondre à des exigences littéraires et des codes sociaux plus ou moins marqués, parmi lesquels figure l'exigence de s'attacher davantage à « l'esprit » des personnages masculins et au physique des personnages féminins. D'autre part, nous avons préféré le terme de « genre » plutôt que celui de « sexe » pour différencier le traitement descriptif des personnages pour la raison que l'approche sexuée met en lumière certaines exceptions. Le roman *Soi* nous en donne encore un bon exemple avec le personnage de Luc Polskoff. Sa description n'est guère plus longue que celle de Ribéride. Toutefois, les termes employés témoignent d'un attachement supérieur à son physique, abandonnant le style rigide qui présidait à la description du procureur :

> Luc Polskoff releva ses très longs cheveux noirs et nia d'une voix dolente. De sa moustache blonde les paroles s'expiraient, berçantes, et ses yeux enfouis en la proéminence d'un front slave regardaient vaguement les cristaux de la table, les convives de Cavanon rigides dans leurs redingotes[368].

Les traits explicitement féminins de Luc viennent justifier le fait qu'il soit davantage décrit que Ribéride, et selon des termes qui ne le renvoient pas uniquement à son statut social d'écrivain – bien que la proéminence du front connote l'importance de l'esprit. Quelques pages plus loin, c'est le regard de Marthe qui souligne la féminité de ce personnage qui deviendra son mari :

> Marthe regarde son dos féminilement creux se cambrer. Les coudes au torse, il marche par petites saccades avec un balancement de ses cheveux lisses, une crispation répétée de ses mains blanches. Il ne montrait pas dans l'allure cette vigueur virile qui la gênait tant des autres hommes[369].

Ainsi, Luc se voit attribuer une description plus étendue et plus physique parce qu'il se dote de caractéristiques féminines, comme si seuls les femmes ou les attributs spécifiquement féminins pouvaient justifier que l'auteur s'attarde sur le corps de son personnage. En effet, la fin-de-siècle est marquée par l'omniprésence des femmes dans les représentations littéraires et picturales. Mireille Dottin-Orsini[370] montre bien à quel point les images de la féminité sont obsédantes et compulsives à la fin du siècle, et à quel point elles sont semblables, pétries dans des formes fixes. Dans ce contexte, la description de l'héroïne romanesque s'apparente à un exercice littéraire obligatoire, devant répondre à

368 *Soi, op. cit.*, p. 35.

369 *Ibid.*, p. 40.

370 Dans l'ouvrage *Cette femme qu'ils disent fatale, op. cit.*

des codes bien précis. Il s'avère que dans *Soi,* Paul Adam prend cet exercice particulièrement à cœur en offrant des descriptions longues et nombreuses de Marthe, forcément inspirées des imaginaires littéraires et sociaux associés à la féminité à son époque. Les descriptions des hommes, s'inspirant de représentations incomparablement plus pauvres, font volontiers l'impasse sur le corps pour ne connoter que la condition sociale ou « l'esprit », cet attribut devenant ainsi spécifiquement masculin, de la même manière que le corps se transforme en attribut féminin. Les protagonistes masculins dotés d'un corps dans l'écriture, d'un corps réellement organique et non purement social, sont par conséquent préférentiellement décrits en termes féminins, soit que ces protagonistes ont un physique efféminé, comme Luc, soit qu'il semble plus facile de les décrire en passant par un medium féminin. C'est le cas pour Manuel dans *En décor,* dont l'une des descriptions les plus complètes – bien qu'encore très courte – est permise par sa ressemblance avec une actrice :

> Bien qu'au physique elle lui fût d'étonnante ressemblance, il ne s'y put acoquiner. Même encolure courte, mêmes lèvres épaisses, même acuité de l'angle facial, même teinte indécise de la chevelure[371].

Dans ce passage, le narrateur décrit brièvement le physique de Manuel uniquement parce qu'il peut l'évoquer en passant par la médiation d'un personnage de femme. Dès lors, tout indique que le féminin seul se prête à la description : il est là pour attirer le regard – masculin – et est défini selon une méthode et des termes consacrés, connus de tous, reprenant les images omniprésentes de la féminité inscrites dans une longue tradition. En témoigne la difficulté que rencontre le narrateur des *Lettres de Malaisie* pour décrire les habitants et les habitantes de l'île sur laquelle il aborde. Ces derniers ne se différencient guère parce que les hommes et les femmes portent les même costumes. L'effacement, ou tout au moins le déplacement des caractéristiques de genre qui en résulte, perturbe considérablement le diplomate espagnol qui raconte :

> je fus confié aux soins de deux personnes que leurs intonations seules dénoncèrent pour des femmes, leur costume ne les différenciant pas des hommes, non plus que leurs cheveux coupés en rond jusqu'aux oreilles et rabattus sur le front comme ceux des pages au quatorzième siècle[372].

371 *En décor, op. cit.*, p. 228.

372 *Lettres de Malaisie, op. cit.*, p. 31.

Le récit n'est pas fluide et les formules employées par le narrateur pour exprimer son doute, sa difficulté à savoir s'il est face à des hommes ou à des femmes, montrent que l'appartenance genrée est un élément essentiel de la description. Le choix du page du Moyen Âge comme figure comparative est éloquente en ce qu'elle connote l'androgynie, tout en faisant appel à un imaginaire lointain et flou. Cette première rencontre déstabilise le narrateur en lui faisant perdre ses repères occidentaux permettant de distinguer les hommes des femmes. Néanmoins, une observation plus attentive de ses compagnes autorise finalement le diplomate à reconnaître les caractères proprement féminins de ses deux guides et à les ré-injecter dans la description qui, cette fois, se fait beaucoup plus prodigue en détails :

> Je les considérai. Brunes, évidemment empreintes du sang de Malaisie, elles avaient des yeux languides, sous de grands cils, et des paupières mates, des attaches fines. Leur nez légèrement aplati ne déparait point le sens triste du visage barré de bouches saigneuses. Aux plis des vestes de soie, leurs gorges libres ne disparaissaient pas tant qu'on ne les devinât solides et pleines. Elles avaient aussi des hanches larges sous les vastes basques de l'habit, et, dans les guêtres, de sveltes mollets, des pieds pointus[373].

Si le narrateur ne différencie encore guère les deux guides l'une de l'autre, la description change radicalement de registre et se fait bien plus précise, en s'attachant aux caractères spécifiquement féminins des deux personnages. Tandis que la première partie de la description s'attache aux visages de Théa et Pythie en une profusion de détails propre aux descriptions de femmes, la fin du passage accentue encore l'appartenance genrée – pourtant jugée peu visible peu de temps auparavant – des deux protagonistes, en insistant sur leurs poitrines et leurs hanches. L'importance que le narrateur accorde au genre de ses interlocutrices n'exprime pas tant un souci d'exactitude anthropologique qu'elle ne révèle le désir qu'elles suscitent en lui. À une époque où l'homosexualité masculine est encore stigmatisée et condamnée, le diplomate espagnol en mission ne peut se permettre d'affirmer son désir pour des personnages au genre flou, ressemblant autant à des femmes qu'à des hommes. En insérant des éléments de féminité dans la description qu'il donne de ses guides, le narrateur des *Lettres de Malaisie* introduit l'idée de beauté – connotée par les bouches bien rouges, les poitrines pleines, les longs cils, etc. – et, dans le même temps, du désir qu'elle provoque.

373 *Ibid.*, p. 41-42.

Car, sauf en certains cas qui font figure d'exception, la description des personnages féminins a pour but de décrire leur beauté. Cela est vrai pour Paul Adam, mais également pour bon nombre d'auteurs masculins de l'époque qui n'ont de cesse d'exalter la beauté féminine, source d'inspiration du poète ou du peintre[374]. Certes, la prose décadente ne manque pas de faire le portrait de femmes extraordinairement laides, défigurées par la vérole ou le vice, figures contemporaines de sorcières ayant fonction de repoussoir. Paul Adam lui-même s'est complu, ponctuellement, à ce type de descriptions. Parmi les rares occurrences, deux retiennent particulièrement l'attention et méritent d'être développées. Il s'agit, d'une part, de l'oligarque qui dirige la colonie malaise au moment de la visite du diplomate dans *Lettres de Malaisie* et, d'autre part, de la responsable de la Ligue féministe dans *L'Année de Clarisse*. La première est ainsi décrite :

> Elle avait des cheveux incolores et roides, une figure défraîchie, des lèvres mortes, des mains osseuses[375].

Ce physique peu engageant est ensuite moqué à plusieurs reprises par le narrateur, qui le compare à celui d'une « autruche » ou d'un « dindon[376] ». La seconde protagoniste n'a visiblement rien à lui envier puisque son portrait commence ainsi :

> Manifestement bossue sous sa pèlerine d'une singulière étoffe brillante et grise, avec un crâne ovoïde augmenté de faux cheveux en résille, la personne qui se levait, après les autres discoureuses, intéressa Clarisse davantage. [...] De sa longue main osseuse, elle frappa la table [...] Sa figure exsangue, embryonnaire, menaçait du mufle avançant sous un nez aux narines vastes[377].

Les points communs entre les deux descriptions mettent en lumière le fait que la laideur a ses topoi, tout comme la beauté a les siens. La main osseuse, le manque de vitalité, la maigreur, les cheveux blancs ou clairsemés semblent être des éléments incontournables à qui veut signifier la laideur, sans compter les comparaisons animales qui déploient un vocabulaire pour le moins imagé. Par ailleurs, il est notable que ces deux physiques disgracieux, particulièrement rares dans les romans, appartiennent à des

374 Au-delà des représentations de la muse qui inspire le poète, et de la madone, « modèle fondamental de la Beauté », certaines effigies de la femme fatale, beaucoup moins rassurantes, montrent des femmes répugnantes ou sanglantes. Toutefois, ces dernières s'effacent derrière des figurations empruntant plus volontiers aux normes de beauté et construisant des images de femmes trop belles et en cela néfastes : Mireille Dottin-Orsini rappelle que « Leopardi avait écrit que "l'épouvante est le propre de l'impression que produit la beauté" », DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale, op. cit.*, p. 15-17.

375 *Lettres de Malaise, op. cit.*, p. 126.

376 *Ibid.* p. 129-130.

377 *L'Année de Clarisse, op. cit*., p. 111.

personnages féminins ayant décidé de sortir des prérogatives propres à leur genre afin d'occuper des fonctions de pouvoir ou de lutte politique. L'oligarque de Malaisie est décrite en ces termes par le diplomate et excite son animosité parce qu'elle remplit le rôle de chef d'État au moment de sa visite. Ce dernier peine à concevoir que cette fonction soit occupée par une femme, qui devient, de fait, son interlocutrice officielle dans les négociations diplomatiques. Il semble que ce poste de chef d'État ne puisse être occupé que par une femme dépourvue de toute féminité – et donc de toute beauté –, ce qui permet au narrateur – et à l'auteur – de ne pas perturber trop profondément la pensée d'un système de valeurs n'autorisant aucune confusion entre les prérogatives masculines et féminines.

Quant à la responsable de la Ligue féministe, elle est évoquée d'abord par le terme de « personne », qui laisse entendre que le narrateur n'est pas bien sûr de son sexe. La description de la militante lui refuse toute beauté et toute féminité, et précise que « la dame, mariée, restait vierge, son époux n'ayant jamais consenti à la faire femme, une fois la dot prise[378] ». La laideur, et donc la féminité problématique du personnage, entrave ses rapports avec l'autre sexe, alors même que seul un homme et ses faveurs sont capables de « la faire femme ». L'auteur dénie ainsi la possibilité d'attribuer un genre défini à ces protagonistes disgracieuses qui se retrouvent exclues de la féminité par leur laideur. En outre, bien que les deux femmes exercent des prérogatives masculines, le récit dévalorise leur aptitude à remplir leurs fonctions, et leur refuse de la sorte une identité virile véritable. Il en résulte que ces personnages s'apparentent plus, dans les romans, à des êtres au genre imprécis, des animaux, des créatures, qu'à des femmes, aussi laides soient-elles. Ces protagonistes, toujours secondaires, constituent des exceptions au sein de la vaste galerie de figures mises en scène par Paul Adam.

L'auteur, en effet, a préféré peindre la beauté féminine, un choix esthétique qui s'explique par son attachement aux théories occultistes. Dans la Cabale, les femmes représentent une énergie volitive, elles doivent inciter les personnages masculins dans la diégèse – et les lecteurs dans la vie – à agir selon des exigences morales hautes, à accomplir des actions supérieures découlant directement de leur beauté. Le principe volitif amène l'idée d'une relation dynamique entre les protagonistes masculin et féminin, que l'auteur doit pouvoir transposer entre ses personnages féminins et ses

378 *Ibid.*, p. 112.

lecteurs masculins, grâce à son talent descriptif. Dans cette perspective, l'enjeu est de trouver un équilibre entre les traits qui sont décrits et ceux qui sont laissés à l'imagination. Il s'agit de susciter le désir du lecteur en évoquant des détails physiques capables de connoter la beauté, tout en laissant ce dernier projeter ses propres fantasmes dans le personnage. La relation de réciprocité entre le personnage féminin et le lecteur est décrite en des termes particulièrement éloquents par Camille Mauclair, dans un chapitre de *L'Art en silence* intitulé, précisément, « Sur le portrait de femme » :

> La sensation absolue de beauté féminine [...] est précisément celle d'un organisme harmonieux et impersonnel où s'ajoute commodément le rêve de chacun[379].
>
> La beauté de la femme, comme toute harmonie, ne se constitue peut-être que de son vide. C'est un cadre où nous plaçons nos rêves[380].
>
> La femme, qui n'a pas de réelle imagination est un puissant motif d'imaginer : l'émotion née de l'envisagement d'une figure de femme est une émotion naturelle. C'est celle qui naît d'un paysage où nous mettons ce qui est en nous[381].

L'obsession de Mauclair à décrire la femme comme un contenant vide accueillant l'imagination, les rêves et les désirs du lecteur montre bien avec quelle force cette idée était présente dans l'esprit des hommes de lettres. Paul Adam lui-même soulignait l'importance de cette indistinction du visage dans sa critique de l'Ève de Rodin, déjà citée un peu plus haut :

> Les traits du visage sont neutres [...]. Dans ce visage anonyme, chacun d'eux placera comme l'hostie dans l'ostensoir, l'Idéal projeté de son âme propre [...] Ève sera la volonté d'Adam, le motif conçu du courage[382].

Laisser la place à la projection des fantasmes du lecteur dans la description des protagonistes féminins, afin que ces derniers développent toute leur puissance volitive, voilà l'un des principes essentiels qui guident l'art du portrait chez Paul Adam. En témoigne ce passage de *Clarisse et l'Homme Heureux* :

---

379 MAUCLAIR, Camille, *L'Art en silence, op. cit.*, p. 309.

380 *Ibid.*, p. 310.

381 *Ibid.*, p. 311.

382 ADAM, Paul, à propos de l'Ève de RODIN, Auguste, cité dans DUNCAN, J. Ann, *Les romans de Paul Adam, op. cit.*, p. 111.

> Fine, lumineuse, le sourire écarlate, les yeux radieux, [...] Cléo de Brode, en sa courte chemise de lin et d'or, achevait sa danse et elle laissait à tous les bras virils le désir d'étreindre son vol[383].

Cette description qui ouvre le roman se sert du procédé analysé plus haut : la danseuse est décrite en des termes connotant la beauté – « fine », « lumineuse », « radieux » – sans toutefois que ces qualificatifs donnent une idée quelconque de son aspect physique. L'auteur n'offre aucune indication sur sa taille, la couleur de ses yeux, de ses cheveux, la forme de son visage, ou tout autre détail permettant de se figurer un tant soit peu le personnage. Par contre, le lecteur est invité à projeter ses fantasmes dans cette figure radieuse et très légèrement vêtue. La mention de « tous les bras virils [cherchant à] étreindre » la danseuse dit le désir que cette dernière suscite et qui doit, par contagion, atteindre le lecteur. Néanmoins, le nom de la danseuse, Cléo de Brode, s'approche beaucoup phonétiquement de celui de Cléo de Mérode, ancienne danseuse étoile contemporaine de Paul Adam, reconvertie dans les spectacles de cabaret des Folies bergères, et véritable icône féminine reconnue pour sa beauté. Le narrateur invite ainsi le lecteur à reconnaître chez Cléo de Brode un double de Cléo de Mérode et lui laisse la possibilité de transposer les traits de la seconde chez la première. L'identification contenue dans le jeu de l'intertextualité et du clin d'œil vient renforcer la connotation du désir, sans pour autant remplacer une description textuelle plus précise du personnage.

À l'inverse, un peu plus loin, le narrateur décrit un de ses compagnons :

> Je l'examinai mieux : crâne rasé, barbe grisonnante et carrée, épaules larges, sous le drap de l'habit, estomac proéminent derrière les plis d'une chemise molle, que deux perles brutes attachaient[384].

Le souci de l'exactitude a remplacé celui de susciter le désir. Les groupes nominaux confèrent un ton scientifique à la description, tout comme le verbe « examiner » ou le choix de désigner la corpulence par le nom d'un organe. Le portrait exclut toute marque de désir, non pas tant parce que l'homme décrit ne serait pas désirable, mais parce que le narrateur ne peut décemment émettre aucun jugement esthétique au sujet d'un autre protagoniste masculin.

383 ADAM, Paul, *Clarisse et l'Homme Heureux*, Paris, J. Bosc, 1907, p. 1.

384 *Ibid.*, p. 3.

Le passage rejoint en quelque sorte la manière dont Camille Mauclair définit la description du masculin lorsqu'il affirme que « l'image d'un homme est un document psychologique, un sujet d'analyse et d'étude morale[385] », bien éloigné, donc, de ce réceptacle à désir que constitue la représentation des femmes.

Il apparaît que les modalités de description des personnages diffèrent sensiblement en fonction de leur genre. La misogynie fin-de-siècle et l'obsession des artistes masculins à représenter « la Femme » participent à expliquer ce traitement différentiel dans la description. Toutefois, les théories de la Cabale que Paul Adam mobilise tout au long de sa carrière s'appuient également sur ce traitement différentiel et le renforcent, en offrant l'image d'une féminité indissociable de la beauté, excitant la volonté du lecteur, opposée à une conception de la masculinité liée uniquement à l'esprit, à l'action, et donc peu sujette à la description physique. Cette valorisation de la beauté est l'occasion d'interroger la permanence des personnages en analysant la manière dont leur corps évolue tout au long de la diégèse et réapparaît d'un roman à l'autre.

B. L'IDENTITÉ NARRATIVE ET LE PERSONNAGE REPARAISSANT

Dans *Soi-même comme un autre*[386], Paul Ricœur développe la notion d'identité, en particulier d'identité narrative, en distinguant les concepts d'ipséité et de mêmeté. Le développement qui suit s'appuie sur ses réflexions, afin de penser plus précisément la construction corporelle des personnages, leur permanence dans le temps de la diégèse et de l'œuvre, ainsi que la manière dont cette permanence invite le lecteur à formuler et réajuster des jugements éthiques.

Au commencement de son essai, Paul Ricœur reprend les réflexions de Galen Strawson pour affirmer que le corps est la donnée première dans la construction de l'identité d'un individu, car il fait de ce dernier une entité publique, il le rend visible et reconnaissable par autrui. Le corps est ce qui permet d'identifier une personne et de la reconnaître, c'est-à-dire de pouvoir affirmer avec certitude que ces corps, vus à deux moments différents, appartiennent au même sujet. Sur le plan du récit, la description, en

385 MAUCLAIR, Camille, *L'Art en silence, op. cit.*, p. 308.

386 Nous nous appuyons notamment sur le chapitre 5, « L'identité personnelle et l'identité narrative » et le chapitre 6, « Le soi et l'identité narrative », de l'ouvrage.

attribuant des caractéristiques physiques aux personnages, permet de les faire reparaître au travers de variations multiples qui ancrent l'identification entre un personnage et son corps. Il s'agit de ce fait d'introduire de la mêmeté dans la construction du protagoniste, c'est-à-dire un rapport de comparaison, non avec d'autres agents, mais entre les différentes occurrences de ses apparitions à divers stades du récit. Puisque le corps du personnage est uniquement fait de mots, les effets de mêmeté et de variations passent avant tout, dans le roman, par des reprises textuelles et des jeux de répétition. En outre, dans la mesure où les descriptions des protagonistes diffèrent sensiblement selon leur genre, leur identification à un corps, ainsi que les éléments de mêmeté retenus par le récit, subissent et répercutent invariablement ces inégalités de traitement. Prenons pour exemple Louise, l'amante de Manuel dans *En décor*. Au début du roman, le héros croise à plusieurs reprises la jeune femme inconnue et la suit au hasard des rues. Ignorant son prénom, le narrateur l'évoque par ce qu'il a pu entrevoir d'elle, à savoir ses « prunelles siciliennes[387] » et une robe à la couleur du « vif-argent[388] ». Plus tard, alors qu'il a osé l'aborder et qu'il la connaît parfaitement, Manuel continue d'employer ces deux syntagmes, ensemble ou séparément, pour désigner Louise. Les yeux sombres connotent l'exotisme et le mystère, tandis que la robe de vif-argent rappelle sans cesse la féminité du personnage, ainsi que son pouvoir d'attraction et de fascination sur le héros. Les prunelles siciliennes, évoquées treize fois dans le roman, ne décrivent plus le physique de la jeune femme, mais la désignent en tant que personne dans un rapport métonymique. L'effet de répétition opère un double mouvement de reconnaissance et de réduction : l'évocation des prunelles siciliennes sous-entend la présence de Louise, mais réduisent finalement la jeune femme à cet aspect de son corps et de sa personne – ses yeux, mais donc aussi son pouvoir de séduction.

La reprise d'un même syntagme pour désigner un personnage n'est pas propre à ce cas précis mais constitue, au contraire, une particularité du style de l'auteur. Ce procédé de désignation apparaît par exemple dans *Les Cœurs nouveaux*, qui raconte la création d'un phalanstère conçu sur le modèle fouriériste. Karl de Cavanon, le créateur de l'entreprise, est de la même façon systématiquement nommé par l'une de ses caractéristiques qui est, cette fois, une caractéristique morale. Le héros est appelé « diseur de chimères », une

387 *En décor, op. cit.*, p. 26.

388 *Ibid.*, p. 78.

expression qui apparaît à quinze reprises dans le récit et qui fait allusion à son caractère idéaliste et prosélyte. Le procédé esthétique est exactement le même que celui employé pour désigner Louise dans *En décor* : un tiers définit d'abord le personnage par une caractéristique qu'il juge particulièrement parlante – Manuel désigne Louise par ses yeux, car il est fasciné par eux et Valentine Cassénat emploie l'expression « diseur de chimères » pour Karl afin de témoigner d'abord de son mépris envers lui – avant que le narrateur hétérodiégétique ne reprenne à son compte et ne répète systématique l'expression qui, de ce fait, vient définir le personnage. L'emploi d'un tel procédé s'inscrit pleinement dans la démarche symboliste, visant à élever les protagonistes au rang de symboles et à leur faire incarner des idées générales. Il n'en demeure pas moins que ces expressions, qui assurent la continuité narrative des personnages tout au long du roman, s'appuient sur des caractéristiques différentes selon le genre des protagonistes. Tandis que Louise est désignée avant tout par son physique et, plus précisément encore, par sa beauté, Karl est d'abord défini par son caractère moral, son intériorité.

En outre, les caractéristiques corporelles qui définissent les personnages féminins peuvent être soumises à des jugements de valeur changeants, selon les personnages qui les remarquent ou selon l'humeur de l'un d'eux. Dans ce cas, le lecteur est amené lui aussi à revoir son jugement sur la protagoniste désignée et à formuler, selon les termes de Ludwig Wittgenstein, des « jugements corrects[389] ». C'est le cas notamment en ce qui concerne Stéphanie dans le roman éponyme. La jeune femme est sans cesse décrite par quelques traits physiques qui la caractérisent et qui obsèdent le narrateur. Au tout début du roman, il la fait voir sous les traits d'une « pensionnaire à la grande bouche, au front bosselé, à la peau de canard[390] », et affirme que ce visage peu gracieux ne l' « affolera certes point[391] ». Pourtant, un peu plus tard, étant déjà moins sûr de ses sentiments, il tente de se convaincre que son neveu Félix ne constitue pas un réel rival, car ce dernier « ne doit pas admirer la grande bouche de Stéphanie, ni le front bosselé, ni la peau de

389 « Ce qu'on apprend n'est pas une technique ; on apprend des jugements corrects. Il y a également des règles, mais elles ne forment pas un système, et seuls les gens expérimentés peuvent les appliquer correctement. À la différence des règles de calcul. », WITTGENSTEIN, Ludwig, *Recherches philosophiques*, cité dans BOUVERESSE, Jacques, *La Connaissance de l'écrivain, op. cit.*, p. 54.

390 *Stéphanie, op. cit.*, p. 28.

391 *Ibid.*

canard[392] ». Pris d'un trouble croissant au contact de sa secrétaire, le narrateur part à Paris à la rencontre du père de la jeune femme ; une colère le prend alors contre lui-même, en se voyant fuyant ainsi, débordé par ses sentiments, « tout ça pour cette moricaude, son front bosselé, sa peau de canard[393] ! » Le narrateur accepte enfin de ressentir « la morsure de la jalousie au cœur[394] », tout en se demandant si « cette petite à peau de canard[395] » va renouveler ses tortures. Le personnage de Stéphanie se construit sur la perception qu'a le narrateur d'un physique qui apparaît d'abord peu gracieux mais qui, à force de répétition, perd de sa connotation négative. Finalement, le front bosselé et la grande bouche de la jeune femme deviennent des éléments corporels déterminants qui, tour à tour, motivent le rejet ou le désir du narrateur de se marier avec Stéphanie, selon ses changements d'avis incessants. De ce fait, non seulement la continuité narrative du personnage féminin est basée sur des caractéristiques physiques, mais l'avancée de l'intrigue repose en bonne partie sur la manière dont celles-ci sont perçues et jugées par le narrateur et les autres personnages. L'appréhension esthétique de Stéphanie par le narrateur est directement corrélée au jugement moral qu'il formule à son égard. En effet, l'aspect physique de la jeune femme est ambivalent dans la mesure où elle n'est pas manifestement belle, mais n'est pas laide non plus. Le fait que sa beauté ne soit pas bien définie rejoint le fait que le narrateur ne sache pas non plus si Stéphanie est réellement une « belle personne », au sens moral cette fois. Les revirements incessants du narrateur invitent le lecteur à réviser perpétuellement sa perception esthétique de Stéphanie, mais aussi à formuler un jugement moral quant au bien-fondé du mariage de raison, à l'importance de fonder un couple et une famille stable, et au rôle que doivent jouer le désir et l'inclination physique dans l'union entre deux êtres.

Si l'on suit l'idée de Paul Ricœur selon laquelle le corps est un élément premier dans la construction identitaire d'une personne, il apparaît toutefois que l'importance de la corporéité du personnage dans la construction narrative varie en fonction de son genre. Ce que le philosophe nomme la « mêmeté » de la personne – c'est-à-dire la possibilité de reconnaître une même personne à travers les différents stades de son existence, par exemple – se traduit dans le roman par la reprise systématique de traits qui le définissent

392 *Ibid.*, p. 59.

393 *Ibid.*, p. 85.

394 *Ibid.*, p. 92.

395 *Ibid.*

et qui sont empruntés au domaine physique pour les personnages féminins, et à l'intériorité pour les personnages masculins. Cette opposition correspond à un mouvement général dans l'œuvre de l'auteur, mais reste à nuancer dans certains romans. Paul Ricœur propose d'articuler la définition de la mêmeté, qui ancre l'identité dans le corps, avec une vision de l'identité basée cette fois sur le rapport à soi, sur l'intériorité, une conception de l'identité qu'il nomme l'ipséité. Selon lui, il est nécessaire de dépasser l'opposition entre ces deux concepts pour espérer aboutir à une pensée satisfaisante de l'identité. À cet égard, l'identité narrative s'avère être un outil essentiel pour concevoir la dialectique de l'ipséité et de la mêmeté. En partant du principe que le récit n'est jamais neutre, mais qu'il formule au contraire des jugements éthiques, le philosophe introduit l'idée d'ipséité dans la construction de l'identité du personnage, c'est-à-dire un rapport à soi, une construction éthique ou morale, qui se développe dans l'intrigue du roman et prend forme dans le personnage. L'identité narrative est indissociable de l'histoire qui met en scène le personnage, qui le fait vivre et lui donne, en quelque sorte, sa consistance :

> La personne, comprise comme personnage du récit, n'est pas une entité distincte de ses « expériences ». Bien au contraire : elle partage le régime de l'identité dynamique propre à l'histoire racontée. [...] C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage[396].

L'identité narrative – soit l'identité du personnage dans le récit – permet de penser la dialectique de l'ipséité et de la mêmeté grâce au rapport que le roman introduit entre les actions de l'intrigue et l'éthique portée par le récit, autrement dit, entre une identité-idem constituée des différents événements qui fonde l'identité du personnage, et son intériorité, indissociable de valeurs éthiques dont il est porteur dans le récit. « En plaçant la théorie narrative à la charnière de la théorie de l'action et de la théorie morale, [Paul Ricœur] fait de la narration une transition naturelle entre description et prescription[397] ». Le philosophe s'appuie sur la pensée développée dans « Le Narrateur », que nous avons évoquée plus haut[398], pour affirmer, à l'inverse de Walter Benjamin, que le roman ne s'est pas départi du rapport à l'éthique, à la morale et au conseil qui caractérisait le récit oral.

396 RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre, op. cit.,* p. 175.

397 *Ibid*., p. 200.

398 Voir dans ce chapitre, section 1.A, « Du particulier au général, et vice-versa ».

Au contraire, la fiction permettrait d'exercer le jugement moral en confrontant le lecteur à des situations multiples :

> Le jugement moral n'est pas aboli, il est plutôt lui-même soumis aux variations imaginatives propres à la fiction[399].

Celles-ci se matérialisent dans les diverses péripéties du roman, mais elles prennent place aussi dans les silences de la narration, dans les inconnues qui sont laissées et qui obligent le lecteur à imaginer les conséquences d'une action, la manière dont trancher un dilemme éthique, etc. Les sauts temporels dans la narration mobilisent particulièrement ces variations imaginatives : c'est le cas, par exemple, lorsqu'un chapitre se clôt sur la description d'un personnage qui hésite devant une alternative – et qui, ce faisant, fait appel au jugement du lecteur – et que le chapitre suivant débute quelque temps plus tard, lorsque le protagoniste a pris une décision et que les conséquences de cette dernière commencent à être visibles. L'efficacité de ce procédé, qui articule mêmeté et ipséité, est décuplée par un autre procédé, cher à Paul Adam : celui du personnage reparaissant.

Reprenant une formule initiée par Honoré de Balzac quelques décennies plus tôt, l'auteur fait dialoguer ses romans les uns avec les autres en faisant intervenir certains personnages, à des degrés divers, dans plusieurs récits. À titre d'exemple, Marthe, l'héroïne de *Soi*, est présente dans *L'Année de Clarisse*, où elle joue un personnage secondaire, ainsi que dans *Les Cœurs nouveaux*, où elle occupe une place plus importante. De la même manière, Clarisse est l'héroïne d'une trilogie qui porte son nom, mais elle est également mentionnée comme actrice à succès dans d'autres récits, comme *Stéphanie,* dans lequel la jeune nièce du narrateur se destine à la carrière théâtrale après avoir vu les performances scéniques de l'actrice. La réapparition des personnages, qui sont amenés à se croiser au détour de différents récits, offre une nouvelle perspective aux variations imaginatives propres au roman ainsi qu'au jugement moral qui en résulte. Rouvrir le sujet d'une intrigue, donner une suite à un événement que le lecteur ou la lectrice pensaient clos, amener un point de vue nouveau offert par un autre personnage, dans un autre roman, sur une même question éthique, permet à l'auteur de créer une continuité forte entre les idées portées dans le roman, et étoffe d'autant l'identité des personnages, qui ne sont plus circonscrits à un roman unique, mais sillonnent une œuvre de longue haleine et évoluent avec elle.

399 RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre, op. cit.*, p. 194.

Pour rendre ces observations plus concrètes, prenons l'exemple du personnage de Karl de Cavanon au fil de ses réapparitions dans trois romans : *Soi*, *Les Cœurs nouveaux* et *L'Année de Clarisse*. Dans le premier ouvrage, Karl est un tout jeune garçon, neveu de Marthe. Le roman met en scène sa naissance et ses années d'enfance et de jeunesse, mais le garçon existe surtout par le biais des interactions qu'il a avec Marthe, qui demeure l'héroïne véritable du récit. La relation maternelle très forte qui lie les deux personnages se retrouve dans les deux autres romans, au point que Karl n'est jamais présent dans un récit sans Marthe, et inversement. Ce personnage de jeune homme, somme toute secondaire, devient quelques années plus tard le héros du roman *Les Cœurs nouveaux*. Le laps de temps qui sépare la parution de ces deux volumes constitue une pause narrative puisque Karl, dans le second roman, est vieilli d'une dizaine d'années. Le récit raconte les péripéties de ce jeune bourgeois idéaliste, qui tente de créer un phalanstère avec le soutien moral et financier de Marthe. À travers la création puis l'échec d'un modèle politique qui lui tient à cœur, Paul Adam invite le lecteur à développer une réflexion critique sur la pensée fouriériste, une réflexion nettement orientée par la mise en scène de l'idéalisme et du courage de Karl, et par la bêtise et la sauvagerie du peuple. La fin du récit laisse des doutes quant au mariage prochain de Karl avec Valentine Cassénat, la jeune héroïne du roman qui finit par devenir sa disciple. En outre, le lecteur ignore si les jeunes gens retenteront ou non l'expérience phalanstérienne. Or, une telle décision contient en filigrane toute une conception du peuple, considéré soit comme une cause perdue et une masse inculte, soit comme un sujet social dont il est encore possible qu'il devienne un sujet politique. Cette réflexion éthique et politique amorcée dans *Les Cœurs nouveaux* se poursuit et gagne en consistance dans *L'Année de Clarisse*. Dans l'intervalle narratif entre la parution des deux ouvrages, Karl de Cavanon s'est marié avec Valentine Cassénat, a abandonné les tentatives phalanstériennes et mène une vie familiale bourgeoise et confortable avec Marthe et son épouse. Au détour d'un roman d'actrice, le lecteur se retrouve confronté à des réponses qu'il n'attendait pas et qui tranchent parmi toutes les possibilités ouvertes par la fin du roman phalanstérien. La réapparition de Karl fait surgir dans *L'Année de Clarisse* toute l'intrigue des *Cœurs nouveaux*. Elle offre des éléments de mêmeté supplémentaires qui renforcent l'identité du personnage et amènent le lecteur et la lectrice à repenser à nouveaux frais les jugements moraux qu'ils avaient pu

émettre au sujet du phalanstère. Cela est d'autant plus vrai que les protagonistes de *L'Année de Clarisse*, en parlant de la tentative ratée de Karl et en émettant des avis à ce sujet, multiplient les voix et les points de vue portés sur cette entreprise. Clarisse, notamment, voit le phalanstère de Cavanon comme le caprice d'un bourgeois se jetant à corps perdu dans cette expérience dans le seul but d'oublier un amour malheureux, autrement dit par pur égoïsme. L'appartenance de Clarisse à une classe sociale inférieure à celle de Karl lui permet de mettre en lumière toute la naïveté et l'égocentrisme qui ont fait échouer le phalanstère. Cette critique aurait difficilement pu émerger dans *Les Cœurs nouveaux*, dans la mesure où ce roman est centré uniquement autour des Cavanon et des Cassénat – deux familles de la haute bourgeoisie – et ne donnait des ouvriers du phalanstère qu'un point de vue extérieur, teinté d'incompréhension et de mépris. La réapparition du personnage dans plusieurs intrigues permet ainsi d'étoffer son identité narrative, et ce sur les deux plans de la mêmeté et de l'ipséité, en lui conférant une complexité morale accrue.

Enfin, le procédé du personnage reparaissant est intéressant à étudier du point de vue de l'identité et de la corporéité dans la mesure où il accroît considérablement sa durée d'existence. Le personnage, en apparaissant dans des ouvrages dont les dates de publication sont parfois fort éloignées, paraît subir un vieillissement parallèle qui suit de plus ou moins près la temporalité d'écriture. La corporéité des personnages diffère selon leur genre, et cet écart se creuse à mesure que la vie des protagonistes s'allonge et que la question de leur vieillissement et de leur continuité corporelle se pose.

En effet, à considérer les personnages les plus récurrents dans les œuvres de Paul Adam, il apparaît que les protagonistes féminins subissent bien davantage le vieillissement que les hommes, ou le subissent suivant des modalités différentes. Prenons pour exemple Marthe Grellou et Valentine Cassénat. La première est décrite de la fin de son adolescence jusqu'à ce qu'elle atteigne environ trente-cinq ans dans *Soi*. Ce premier roman est centré sur les différents épisodes de sa vie, sur son entrée dans l'âge mûr et les changements imperceptibles de sa personne avec le temps. Les œuvres dans lesquelles elle réapparaît ensuite accentuent l'attention portée à l'âge en insistant sur son embonpoint croissant, et, de manière plus générale, sur les transformations physiques et morales amenées par les années. De plus, et bien que Marthe n'ait jamais eu d'enfant, le

vieillissement du personnage est pourtant fortement lié aux différentes étapes supposées de la vie d'une femme. *Soi* est rythmé par son mariage et les premiers rapports sexuels, d'abord, puis par la séparation et l'adoption informelle de son neveu, Karl. *Les Cœurs nouveaux* mettent en scène le célibat et la ménopause, qui constituent une nouvelle étape, et *L'Année de Clarisse* montre, enfin, l'existence solitaire de la vieillesse. Valentine Cassénat connaît des étapes sensiblement identiques : tandis qu'elle incarne la jeunesse vigoureuse et l'audace dans *Les Cœurs nouveaux*, elle est à peine reconnaissable quelques années plus tard dans *L'Année de Clarisse*. Le motif d'un tel changement n'est autre que son mariage avec Karl, qui l'a définitivement ancrée dans la vie monotone de la bourgeoisie, et qui, de surcroît, est un mariage malheureux dans la mesure où Karl n'a de cesse d'être fasciné par d'autres femmes, en particulier des actrices. De jeune fille pleine de malice et d'énergie, Valentine est devenue une femme triste et timide, effacée derrière son mari. La fin du roman la montre jeune mère et à peine plus épanouie.

Le rapport au temps qui passe et au vieillissement des personnages construit une identité narrative basée sur le corps et indissociable du genre des protagonistes. Camille Froidevaux-Metterie évoque ce rapport différentiel au temps dans un article intitulé « La beauté féminine, un projet de coïncidence à soi ». Elle y évoque les particularités biologiques des corps féminins – puberté, grossesse, ménopause – qui en rythment traditionnellement l'existence et créent de ce fait un rapport au temps foncièrement différent de celui dont les hommes font l'expérience :

> Le temps des femmes est au contraire tragiquement linéaire, rythmé par ces moments décisifs que sont la puberté et la ménopause qui signalent l'entrée et la sortie de la condition maternelle. Autrement dit, la temporalité féminine est orientée vers une fin, dans les deux sens de finalité et de clôture. Les femmes sont de ce fait des êtres [...] irrémédiablement façonnés par la perspective de la dégénérescence. Quant aux hommes dont l'existence n'est menacée d'aucune rupture ni d'aucun changement de nature, ils peuvent nourrir l'illusion de leur permanence, voire de leur éternité[400].

Le processus de vieillissement des protagonistes féminins au fil de leurs réapparitions dans les romans est bien en lien avec une condition physique spécifiquement féminine – selon une acception traditionnelle du corps des femmes –, qui rythme leur existence au gré des changements physiologiques et sociaux qu'ils

400 FROIDEVAUX-METTERIE, Camille, « La beauté féminine, un projet de coïncidence à soi », in *Le Philosophoire,* 2012/2 (n° 38), p. 124.

connaissent, le mariage marquant une étape physique tout aussi importante que la grossesse ou la ménopause. Il va de soi que certains personnages masculins vieillissent eux aussi, en premier lieu Karl de Cavanon, le mari de Valentine et neveu de Marthe. Toutefois, les changements physiques que connaît Karl, ainsi que sa perception du temps qui passe, ne sont pas tant liés à des ultimatums physiologiques qu'à ses aventures avec des maîtresses ou à ses tentatives politiques, chaque échec venant fatiguer et détruire les illusions d'un homme dont l'âge se manifeste davantage par son état moral – il apparaît de plus en plus blasé et cynique au fil des romans – que par son aspect physique. À l'inverse, d'autres personnages masculins ne paraissent guère subir les affronts du temps. C'est le cas de l'armateur Vogt, toujours décrit en des termes sensiblement identiques, alors qu'il apparaît dans un nombre important de romans, et même dans une des rares pièces de théâtre de Paul Adam intitulée *Le Cuivre*. Il incarne dans tous les romans la figure du capitaliste, le grand industriel avide de pouvoir et d'argent, cynique autant que faire se peut. En cela, il est invariablement élevé au rang de symbole, et les quelques descriptions qui l'accompagnent reprennent invariablement les traits caricaturaux attribués aux Juifs, dans les représentations du XIXe siècle, ce qui est une manière de signifier davantage sa classe sociale que son aspect physique. L'identité corporelle de Vogt a donc d'abord pour objectif de signifier sa puissance financière, ce qui a pour conséquence que son corps ne vieillit guère au gré de ses apparitions. Il en va de même pour Félix Fénéon, ami et collaborateur de Paul Adam, qui apparaît comme personnage dans *Le Vice filial* et *Les Cœurs utiles*. Là encore, en tant que symbole du champ littéraire, représentant la figure de l'artiste d'avant-garde, Félix Fénéon n'est guère décrit et ses apparitions ponctuelles le montrent toujours semblable à lui-même.

Seule Clarisse, l'héroïne de la trilogie qui porte son nom, paraît contredire l'idée d'un vieillissement à deux vitesses entre les protagonistes féminins et masculins. L'actrice est invariablement caractérisée par sa fraîcheur et sa beauté hors du commun, et ce tout au long de péripéties incroyablement nombreuses qui l'amènent à faire le tour du globe. Le fait que ce personnage, qui incarne la quintessence de la féminité, semble épargné par le processus de vieillissement s'explique de deux manières. D'une part, Clarisse refuse les injonctions sociales faites aux femmes. En ce sens, son existence laisse moins de prise aux grands changements physiologiques, mais aussi de statut social, qui entérinaient inévitablement le vieillissement de Marthe ou de Valentine. Le fait qu'elle ait une

sexualité active à un âge très jeune floute le passage à l'adolescence et à la puberté et efface la frontière temporelle constituée par l'entrée dans la sexualité. De plus, elle refuse d'avoir des enfants, de se marier, et de vivre en couple, et revendique à l'inverse une existence libre, hors des jalons sociaux qui forment des étapes déterminantes dans la vie et la corporéité des protagonistes féminins. D'autre part, la beauté de Clarisse, et la jeunesse de ses traits, loin d'être des caractéristiques atemporelles qui lui permettraient de se projeter dans une forme de conscience d'éternité propre aux hommes[401], relèvent au contraire d'un travail quotidien qu'elle décrit longuement dans le second roman de la trilogie :

> À l'aube, je saute de ma couche quelle que soit mon envie de sommeil : je pourrais, en restant au lit, engraisser. Arrive la masseuse, [...] je livre en gémissant à ses claques formidables mes hanches et ma croupe. Je hurle de douleur pendant qu'elle pétrit et creuse ma nuque de ses pouces colossaux. [...] Je coupe un citron en deux, j'en presse les hémisphères, et, les yeux fermés, je frotte rudement mes deux joues, en poussant des cris d'horreur, tant me corrode l'acide[402].

La description s'étend sur la presque totalité du chapitre, décrivant minutieusement le travail de plusieurs heures auquel elle se livre tous les matins afin de garder son apparence physique identique et ne pas ressentir les injures du temps. Dans ce cas, l'absence de vieillissement ne signifie pas que le corps est relégué au second plan. Au contraire, le corps féminin se fait plus présent et plus palpable que jamais et le rapport au temps, qui fonde l'identité-idem du personnage, s'exprime de manière privilégiée dans ce travail de la beauté que la jeune femme décrit dans les moindres détails.

Ainsi le choix de la forme romanesque permet à Paul Adam d'incarner ses idées dans des personnages. Leurs descriptions, leurs réapparitions au fil des romans, ainsi que leur rapport au temps, leur attribuent des corps dont la spectralité varie considérablement selon leur genre. Ces corps romanesques produisent des effets bien réels sur le lecteur, en les incitant au jugement moral et en excitant leur volonté, par le truchement de la représentation et de l'incarnation des idées. Francis Berthelot évoquait les sensations du personnage comme des objets de description minutieuse qui fondent leur corps textuel. Il

401 « Quant aux hommes dont l'existence n'est menacée d'aucune rupture ni d'aucun changement de nature, ils peuvent nourrir l'illusion de leur permanence, voire de leur éternité », in *ibid.*

402 *Le Troupeau de Clarisse*, *op. cit.*, p. 19.

s'agit dès lors de nous pencher sur les sens et les sensations des protagonistes afin de clore cette étude de la construction corporelle des personnages chez Paul Adam.

C. LES SENS ET LES SENSATIONS

Le choix de Paul Adam de l'incarnation romanesque relève d'une volonté de créer des personnages bien vivants dans la diégèse, au plus loin des conceptions de la narratologie qui voit le protagoniste comme un simple « actant ». Le fait que les personnages puissent être élevés au rang de symbole ne leur enlève aucunement leur dimension physique et sensible. Bien au contraire, la symbolisation dépend de leur corporéité dans la mesure où le roman met en scène des idées, les fait dialoguer au travers des protagonistes et les rend sensibles grâce à leur corps. Il s'agit là de la condition nécessaire pour toucher le lecteur, au sens le plus physique du terme : pour l'amener à la compréhension des idées par les sens autant que par l'esprit et, par suite, de le mouvoir, de l'inciter à l'action. Telle est la volonté de Paul Adam, qui le pousse à développer une écriture plus ou moins sensible selon les circonvolutions de sa carrière littéraire et les revirements de ses engagements politiques.

Les sens et les sensations des personnages sont à considérer avec attention dans l'œuvre de l'auteur –, ne serait-ce que parce qu'ils y occupent une place de choix. À ce sujet, la première remarque qui s'impose concerne l'importance décroissante qu'ont pris les sens dans les romans. En effet, l'investissement de Paul Adam dans le mouvement symboliste le pousse à adopter une prose très sensitive et évocatoire, faisant la part belle aux sens dans une approche synesthésique chère à ce mouvement. Les romans de la première période mettent en scène des personnages très sensuels, dont les sens et sensations sont décrits avec force et précision dans la diégèse. Évoquons une nouvelle fois Marthe, caractérisée par sa gourmandise, et dont les plaisirs gustatifs sont décrits dans de longs passages particulièrement suggestifs :

> Elle garde dans sa bouche quelques gouttes d'une sauce délicieuse, et dilue à flots de salive ce jus. Les piquantes saveurs ainsi atténuées sont plus exquises. Aux joues de la jeune fille il monte une chaleur ; sa poitrine doucement se meut dans l'étreinte du corset. Et ces impressions lui causent un plaisir, même un orgueil : la gastronomie étant un vice de bon ton. [...] Sans comparaison, elle se juge supérieure à ces mâles grossiers ; elle les méprise, porte à sa

> bouche un verre de bourgogne. Une à une, les lampées de vin s'écrasent contre son palais, parfument, fluides[403].

Le passage, qui ouvre le roman, annonce une prose gastronomique et sensuelle que Paul Adam déploiera tout au long de *Soi*. Marthe n'est pas seule dans ce cas. Les sens d'Arsénius occupent également le centre du *Vice filial*. Ici, ce n'est plus le goût qui est à l'honneur dans le roman, mais l'ouïe, puisque le héros est un compositeur de musique à succès. Ce sens intellectuel, qui est un sens de la distance également, le dispute aux exigences plus immédiates et physiques d'Arsénius, dont l'impétuosité sexuelle le détourne de la composition du grand chef-d'œuvre musical qu'il rêve en vain de réaliser. Les rapports complexes qu'il entretient tout au long du roman entre l'ouïe, d'une part, qui doit lui apporter la gloire artistique, et le toucher, le goût et l'odorat, d'autre part, liés à sa concupiscence et à sa vie de débauche, illustrent le fait que, « loin de fonctionner de manière éclatée, les sens forment un système dont le caractère inextricable ne constitue pas un problème, mais une donnée première à prendre en compte prioritairement[404] ». Nous pouvons également évoquer à cet égard Manuel, un jeune homme très sensible qui perçoit l'existence de manière synesthésique, comme le montre ce passage qui explique ce qu'est l'amour pour le héros d'*En décor* :

> C'est, sous les courtines odorantes, une chose telle que saveur d'un porto exquis, outre les énervements produits par l'audition à tout orchestre d'une complexe musique[405].

L'attachement aux sens des personnages dans les romans de la première période témoigne, d'une part, de l'engagement esthétique de Paul Adam dans le symbolisme, et, d'autre part, de ses convictions politiques à cette époque. En effet, sa proximité avec les anarchistes individualistes explique la tendance du romancier à créer des personnages très individuels, portant la liberté comme principe premier de leur existence. Ceux-ci vivent essentiellement pour eux-mêmes et accordent une place centrale à leurs sentiments et leurs sensations. À cet égard, le principe de la déformation subjective du réel, très présent dans les œuvres de jeunesse, permet à l'auteur de faire la part belle aux sens de ses personnages en faisant de leur subjectivité et de leurs sensations le principe

403 *Soi, op. cit.*, p. 3.

404 DIRKX, Paul (dir.), *Les Cinq sens littéraires. La sensorialité comme opérateur scriptural,* Nancy, Presses universitaires de Nancy / Éditions universitaires de Lorraine, 2017, p. 20.

405 *En décor, op. cit.*, p. 8.

moteur du roman et le prisme par lequel le lecteur est amené à percevoir l'ensemble de l'environnement romanesque. *En décor* et *Soi* mettent à profit ce principe de manière particulièrement féconde, et, de la sorte, témoignent des positions politiques de l'auteur qui, à cette époque, voit dans le système républicain une injonction faite à la jeunesse de nier son individualité au profit du bien national. Les romans de la fin de carrière, à l'inverse, mettent en scène des personnages qui répriment leurs sensations physiques et leurs émotions, refusant leur destin individuel pour se fondre dans celui d'une nation entière. Le style beaucoup plus réaliste qui s'exprime dans *Stéphanie*, par exemple, n'explique pas entièrement le fait que les sens soient bien moins exaltés dans ce roman. Au contraire, il semble que ce soit d'abord les convictions politiques de Paul Adam, conservatrices et nationalistes, qui le poussent à créer un personnage dont la préoccupation principale est le bonheur, certes, mais un bonheur étroitement dépendant de la destinée de sa famille, de la perpétuation de ses biens et de la défense du mariage de raison comme garant de la stabilité du socle familial et de la nation. Ici, le style est beaucoup moins évocatoire et sensuel que dans les romans de jeunesse, précisément parce que le personnage efface ses sens et ses émotions, les nie ou les ignore, pour faire correspondre son propre destin avec celui d'une nation ou d'une classe sociale. Ainsi, l'écriture place les corps plus ou moins loin de l'expérience sensible, à tel point qu'une lecture uniquement sensitive des romans permettrait de retracer à grands traits le parcours littéraire et politique de Paul Adam[406], éclairant de ce fait le passage du symbolisme militant à une écriture plus réaliste, et de l'individualisme de jeunesse, assumant une existence sensuelle et sensitive, à une conception beaucoup plus collective de la vie, centrée sur la communauté seule.

Par ailleurs, le fait que les romans de Paul Adam adoptent une prose plus ou moins sensorielle selon les périodes de sa vie nous informe sur l'époque et sur la manière dont celle-ci traite les différents sens. À cet égard, le XIXe siècle se caractérise par son obsession pour la classification et les taxinomies, qui doivent permettre de faire la distinction entre les races, entre les sexes, entre les classes sociales, les malades et les bien-portants, les honnêtes gens et les criminels, etc.

406 C'est l'objet de la communication « Une conception olfactive de l'individu : odeurs et parfums dans le parcours politique de Paul Adam », prononcée dans le cadre du colloque international *Sens et senteurs. Une question d'expression et de communication*, qui s'est tenu les 5 et 6 octobre 2018 à Université de Lille, sous la direction de HENNEBERT, Jérôme, et avec la participation des laboratoires Alithila, Cecille, Geriico, Ciméos. Actes de colloque à paraître.

Les sens sont mobilisés dans bien des études ou tentatives scientifiques afin de prouver le bien-fondé de certains classements ou d'inventer de nouvelles taxinomies. Éléonore Reverzy[407] souligne notamment l'importance du sens olfactif – et du parfum plus précisément – dans la démarche classificatoire qui obsède le XIXe siècle. Suivant cette idée, nous nous pencherons brièvement sur la manière dont Paul Adam mobilise une approche sensorielle afin d'aborder les rapports de classe et de genre dans ses romans.

Le sens du goût particulièrement développé de Marthe lui offre, certes, l'essentiel de ses plaisirs, mais il lui permet aussi, étant un « vice de bon ton », de marquer sa condition bourgeoise et de se distinguer des classes populaires honnies. Bientôt, c'est l'acuité sensitive de l'héroïne, de manière générale, qui prend cette fonction distinctive. Ainsi, pendant la visite du Colisée de Rome, la proximité du guide qui tente de lui faire voir les beautés architecturales de son pays la dégoûte :

> Le contact de cette main répugne à Marthe : un homme du peuple ! Elle se recule[408].

L'exclamation vient dire tout le mépris de la jeune femme, incapable de concevoir un contact quelconque avec une personne du bas peuple, comme si une contamination pouvait en résulter. Son mouvement de recul exprime son refus de voir son corps approché par un homme dont la classe sociale devrait seule en défendre l'accès. Sales, grossiers, les gens du peuple sont décrits à travers le regard de la jeune femme, qui les perçoit sous un prisme sensitif plutôt qu'intellectuel. Les odeurs sont notamment évoquées à plusieurs reprises dans le roman, afin de mettre en scène un clivage social qui s'exprime de manière privilégiée par le corps et par les sens :

> Luc la distrayait par des remarques humoristiques sur les voyageurs qui déroulaient des papiers gras, mastiquaient, faisaient glouglouter du vin dans leurs bouches goulues. Bientôt, des émanations épaisses de fromage et de charcuterie s'exhalèrent. Ce fut répugnant[409].

> Et le peuple grouillait, noirâtre, faisant cercle près les marchands de boissons, près leurs éventaires bas où s'encastraient des carafes à liqueurs opalines. [...] Une forte odeur de fromages secs, de fruits mûrs, de varech, violait l'atmosphère et obligeait Marthe, dégoûtée un peu, à précipiter sa marche[410].

407 REVERZY, Éléonore, « Parfums de (petites) femmes : pour une lecture olfactive », in *Littérature,* mars 2017, n° 185, « Sociabilités du parfum ».

408 *Soi, op. cit.,* p. 7.

409 *Ibid.*, p. 73.

410 *Ibid.*, p. 89.

Paul Adam privilégie une écriture sensitive pour communiquer au lecteur le dégoût de Marthe. La réitération des mêmes odeurs – notamment de fromages –, censées caractériser le peuple, montre qu'il mobilise des idées arrêtées de son époque, un imaginaire social et olfactif par lequel la bourgeoisie identifie et rejette les classes populaires. Marthe s'inscrit pleinement dans cette perspective, longuement analysée par Alain Corbin dans son histoire de l'odeur au XIXe siècle :

> L'olfaction se trouve engagée dans le processus de raffinement des clivages et des pratiques sociales qui caractérise le XIXe siècle. La signification sociale de ce comportement s'impose avec évidence. L'absence d'odeur importune permet de se distinguer du peuple putride, puant comme la mort, comme le péché et, du même coup, de justifier implicitement le traitement qu'on lui impose. Souligner la fétidité des classes laborieuses, et donc mettre l'accent sur le risque d'infection que leur seule présence comporte, contribue à entretenir cette terreur justificatrice dans laquelle la bourgeoisie se complaît et endigue l'expression de son remords[411].

La littérature exprime autant qu'elle les renforce et les réactualise les clivages sociaux de l'époque. De plus, la lecture sensitive de la société qu'offre Paul Adam ne s'arrête pas aux considérations de classe, mais met également en lumière une approche différenciée des genres, à partir du rapport aux sens des personnages. De la même manière que pour la peinture olfactive des classes sociales, le recours réitéré à des odeurs, toujours les mêmes, afin de caractériser la féminité ou la masculinité, témoigne du fait que la littérature est fortement imprégnée d'un imaginaire social qui attribue des fragrances bien spécifiques aux différentes identités de genre. Stéphanie est définie par ses odeurs de linge propre qui connotent l'honnêteté de la jeune fille modeste et encore vierge. Il en va de même pour Louise, l'amante de Manuel dans *En décor*, qui sent le linge propre, mais uniquement lors de la première phase de leur relation, durant laquelle elle lui est fidèle et dévouée. À l'inverse, les femmes qui ont une sexualité active, les femmes séductrices, émettent des odeurs fortes et animales qui sont tout autant des outils de séduction que des indices olfactifs venant témoigner alentour et malgré elles de leur petite vertu. Il en va ainsi pour Clarisse, qui se plaint de ce que les fards utilisés par les actrices pour jouer sur scène imprègnent leur peau, qui conserve de ce fait l'odeur forte des cosmétiques, même après avoir été nettoyée.

411 CORBIN, Alain, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, Aubier Montaigne, 1982, p. 168.

L'odeur participe dans ce cas de l'incarnation du personnage : elle vient révéler à l'observateur scrupuleux une condition sociale féminine singulière – celle de l'actrice – à laquelle est associée, dans l'imaginaire misogyne de la fin-de-siècle, une disponibilité sexuelle particulière. Victime de l'imprégnation spermatique cette fois, la prostituée se caractérise également par une odeur désagréable, résultant de son exposition à la semence masculine. Comme pour le bas peuple puant, la condition sociale de ces « créatures odorantes[412] », ainsi que les nomme Marthe, est révélée malgré elles par leur parfum, et vient justifier l'opprobre qu'elles suscitent chez les femmes de la bourgeoisie. Au-delà de ces catégories sociales bien précises que sont les « filles » et les actrices, les figures de la cocotte, de la femme fatale ou simplement de la séductrice – bien souvent confondues – se caractérisent également par leurs odeurs fortes, animales, soit que leur vertu douteuse se révèle dans l'air par les jeux de la chimie et des organes sexuels, soit que les parfums choisis signalent volontairement leur disponibilité sexuelle. Quoi qu'il en soit, les odeurs jouent un rôle central dans leur pouvoir d'attraction, comme pour Mme Helgoët, une jeune femme très séduisante mariée tôt à un amiral fort riche et fort âgé, et « dont les parfums violents imprègnent l'air aussitôt[413] » qu'elle pénètre dans une pièce. Incapable de résister à ces effluves, le jeune Félix, neveu du narrateur, est subjugué par la jeune épouse :

> Cette jeune dame très élégante et à la poitrine tumultueuse sous la dentelle de Venise trouble beaucoup le rapin. [...] Pendant que Mme Helgoët déguste ses filets de langouste à la bordelaise, il la caresse longuement du regard ; et ses narines aspirent voluptueusement les parfums musqués[414].

Les parfums violents et l'évocation du musc font appel à un imaginaire social de l'olfaction qui dépasse largement le seul imaginaire littéraire et renvoie au système d'indices, de classification sociale et de reconnaissance propre au XIXe siècle. Outre le fait que les odeurs permettent de deviner la condition sociale des femmes et d'en déduire la qualité de leur vertu, l'imaginaire de l'imprégnation – des fards, du sperme, de la lessive, etc. – induit une approche très genrée de l'olfaction. De même que dans les descriptions, les femmes doivent être des réceptacles vides, capables d'accueillir les rêves et les fantasmes masculins et de permettre au lecteur de placer « comme l'hostie dans

412 *Soi, op. cit.*, p. 160.

413 *Stéphanie, op. cit.*, p. 67.

414 *Ibid.*, p.72.

l'ostensoir[415] », de même cette condition de réceptacle favorise l'imprégnation odorante des femmes. De plus, les odeurs des personnages féminins sont décrites avec une telle force en raison du fait qu'elles jouent un rôle dans la diégèse, étant perçues par d'autres personnages, généralement masculins. Le rapport binaire à l'olfaction, entre des femmes qui exhalent des parfums et des hommes qui les reniflent, les cherchent, les reconnaissent, révèle tout un imaginaire de la séduction hétérocentré dans lequel les personnages féminins font figure de proie face à des personnages masculins apparentés à des prédateurs à l'acuité olfactive plus ou moins développée. Ainsi, les notations sensorielles dans les romans, outre qu'elles participent de l'incarnation des personnages, révèlent également l'imaginaire social et scientifique propre à la fin-de-siècle, dont la littérature s'imprègne autant qu'elle le renforce et le réactualise.

Par ailleurs, ainsi que le souligne Éléonore Reverzy dans son article, les descriptions sensorielles rencontrées dans les romans ne se contentent pas d'étoffer la présence d'un personnage, mais cherchent également à faire éprouver les sensations décrites au lecteur. Il s'agit pour l'auteur d'opérer une rencontre entre le corps du personnage et celui du lecteur, afin de l'amener à une approche sensorielle et empathique du texte. En ce qui nous concerne, nous pouvons étendre cette analyse à ce que nous avancions précédemment concernant le type de savoir spécifique que délivre la littérature. D'une part, en faisant appel à des sensations connues du lecteur, à ses capacités d'empathie, l'auteur exerce une influence indéniable sur les jugements moraux qu'il doit formuler grâce aux variations imaginatives contenues dans le roman. Le savoir propre à l'expérience littéraire est considérablement orienté par les notations sensitives qui mobilisent la « simulation expérientielle[416] » et, par là, l'empathie du lecteur. D'autre part, Paul Adam exprime à plusieurs reprises l'idée d'un accès à la connaissance qui passerait autant par la théorie, par l'intellect pur, que par les sens. Nous en trouvons un exemple dans *Être*, ce roman qui raconte la vie d'une magicienne et femme d'État nommée Mahaud.

415 ADAM, Paul, à propos de l'Ève de RODIN, Auguste, cité dans DUNCAN, J. Ann, *Les romans de Paul Adam, op. cit.*, p. 111. Les images de l'hostie et de l'ostensoir sont également utilisées avec de multiples variantes dans *En décor*.

416 C'est le terme qu'emploie REVERZY, Éléonore dans « Parfums de (petites) femmes : pour une lecture olfactive », *op. cit.*

En mettant en scène tous les rituels auxquels elle se livre pour accéder à la connaissance – connaissance ésotérique, connaissance des forces qui régissent l'univers et connaissance de l'avenir – l'auteur décrit les formules complexes et les théories cabalistiques qui guident l'héroïne, mais aussi son rapport très sensoriel, voire sensuel, aux instruments du rituel, comme dans ce passage :

> Ainsi elle demeure prostrée pour l'attente de quelque signe définitif qui assure le succès de l'œuvre.
> Bientôt l'arôme de l'ambre sublimé à la flamme de l'autel se précise sur les âcres vapeurs de camphre et d'aloès, malignes essences de la lune.
> Enfin les senteurs insignes du sandal blanc priment les autres effluves échappés aux cassolettes ; elles s'allient aux souples volutes de l'ambre pour emboire les tentures, les génies solennels de la lampe, et les trépieds fumants.
> À l'entour des vases, les vapeurs néfastes roulent péniblement sous le triomphe de Mahaud, certaine que la protection de Sin ne lui saurait, à présent, faillir[417].

La prose se fait hallucinatoire grâce à son rythme ample, proche de la poésie, et à son vocabulaire complexe, mobilisant des imaginaires sensoriels et exotiques. Le passage cherche de la sorte à faire entrer le lecteur dans l'état du personnage, une manière de lui faire atteindre une forme de connaissance supérieure qui dépend autant de l'interprétation consciente des signes que de la capacité à sentir, à percevoir les odeurs qui se dégagent, à appréhender l'épaisseur de la fumée, etc. Par la description minutieuse des odeurs et de l'état physique de Mahaud, Paul Adam exprime le fait que la connaissance ne relève pas uniquement de la raison cartésienne et de l'esprit pur. Dans le même temps, il permet au lecteur d'appréhender ce que serait une telle forme de connaissance qui nécessite une approche sensorielle intense, une véritable éducation des sens.

Lettres de Malaisie, à l'inverse, met en scène une société fouriériste ayant abandonné tout sentiment de propriété – qu'il soit matériel, amoureux ou filial. Là, tout est fait pour exalter le progrès scientifique et, surtout, concourir à une uniformisation de la pensée et des sens. La propagande permanente du régime, qui passe par un flot d'informations continues dans des hauts-parleurs, ou par l'uniformité de l'éducation des enfants, aboutit à une standardisation du savoir qui passe par le contrôle absolu des sens, perçus comme une prison pour l'homme, et dont seul le Verbe peut le libérer. Paul Adam intercale dans ce roman épistolaire de longs passages de théories pédagogiques et cabalistiques, qui

417 *Être, op. cit*., p. 78.

régissent l'organisation de l'île, avec des descriptions très sensorielles qui ne sont permises que par le point de vue extérieur qu'offre le narrateur, un diplomate en mission. Si le régime d'Harmonie s'appuie entièrement sur le langage pour créer l'unité de pensée de ses citoyens, l'auteur mobilise quant à lui les sens pour faire comprendre au lecteur toute la portée dystopique de cette société. Celle-ci s'inspire de théories communistes favorablement perçues par Paul Adam, mais elle les pousse trop loin dans l'uniformisation des citoyens, dans l'annihilation de leurs sens et de leur subjectivité. L'auteur, encore une fois, fait appel à la corporéité des personnages pour amener le lecteur à une approche sensorielle du texte et des idées qui dialoguent dans la diégèse.

Celles-ci sont d'ailleurs plus volontiers évoquées qu'exposées, et ce dans une prose sensitive et imagée que Valentine de Saint-Point salue dans la critique qu'elle rédige au sujet du roman *Le Trust*. La femme de lettres, figure de l'avant-garde futuriste, s'exprime en ces termes :

> Les images de M. Paul Adam ne sont pas comme celles de M. Gabriele d'Annunzio développées à l'infini. Elles n'attirent pas par l'insistance, l'attention du lecteur : elles s'imposent avec la sobriété d'un cri ou d'un coup. L'émotion qu'elles suscitent est courte et brutale ; c'est l'émotion qui convient à notre vie moderne[418].

La critique de Valentine de Saint-Point se réfère d'abord au sens visuel, induit par le terme d' « image », avant de décrire la prose adamienne par le recours à des sens plus physiques : l'ouïe et le toucher, sous-entendus par les termes de « cri » et de « coup ». La prose évocatoire provoque l'émotion, l'émotion violente même, chez la lectrice et le lecteur. Cette émotion, jamais gratuite, est toujours mise au service de l'idée. Ce qu'évoque Valentine de Saint-Point n'est pas la portée d'une image esthétique, qui produirait un effet violent chez le lecteur, mais au contraire l'idée mise en image, évoquée avec la force d'un cri, donnant au lecteur une émotion violente résultant non seulement de l'image, mais aussi et surtout de l'idée. Ce que nous retrouvons ici n'est rien d'autre que le concept d'émotion de pensée sur lequel nous nous sommes déjà penchée plus haut, et qui forme l'une des bases fondamentales de l'écriture adamienne.

418 SAINT-POINT, Valentine de, « Le Roman moderne », in *La Nouvelle Revue,* sans date, Archives de la bibliothèque municipale d'Arras, fonds Paul Adam, dossier n° 102.

Celui-ci peut dès lors être considéré sous deux aspects : d'une part comme le refus d'une littérature qui ne susciterait qu'une émotion vulgaire, et d'autre part, comme la nécessité de mobiliser l'émotion pour faire comprendre les idées, quand bien même cette émotion serait une émotion haute, différente en tous points de celle suscitée par les histoires d'adultère. Dans cette perspective, les sensations et l'émotion de pensée du lecteur ne peuvent être provoquées qu'à condition d'introduire les sens et les émotions dans la diégèse, d'étoffer l'identité narrative des personnages par la description de leur vie sensible, dans une volonté d'opérer un rapprochement entre le corps du personnage et celui du lecteur, permettant ainsi une rencontre corporelle indissociable d'une rencontre de la pensée.

Finalement, la description physique, l'évocation des sens et la réapparition des protagonistes d'un roman à un autre forment autant de procédés narratifs qui construisent leur identité et leur corps dans la diégèse. Ces procédés révèlent l'attachement de l'auteur à l'incarnation des idées, qui doit permettre au lecteur de s'émouvoir, d'accéder aux enseignements du roman, et d'acquérir par là une connaissance et une capacité de jugement propres à le faire mouvoir. Toutefois, cette pensée de l'incarnation romanesque s'avère tributaire d'un imaginaire social binaire, ainsi que de théories cabalistiques auxquelles l'écrivain est fortement attaché, et qui renforcent la vision dichotomique entre féminin et masculin. Il en résulte un traitement différencié des personnages, qui aboutit au fait que les protagonistes féminins sont davantage décrits et possèdent des corps plus organiques que leurs homologues masculins. L'imaginaire misogyne de l'époque se révèle dans la pensée d'un féminin réceptacle accueillant les désirs des hommes. Dans cette perspective, les femmes sont dotées d'un corps dans lequel le lecteur peut projeter ses fantasmes, et qui excite sa volonté afin de le pousser au principe d'action qui définit la masculinité. La dichotomie féminin/masculin, issue d'une vision sociale qui essentialise les différences sexuelles, se met ainsi au service d'une conception littéraire qui fait se rencontrer le corps des personnages – féminins notamment – et le corps du lecteur, bien plus que de la lectrice.

Il s'agit dès à présent de nous pencher sur un autre aspect essentiel de la construction des personnages, celui de la voix. Et ce, non seulement en ce qu'il complète ou nuance la construction corporelle des protagonistes, mais aussi en ce qu'il permet d'introduire la notion de pouvoir, au sens de rapport de force s'exprimant entre les personnages, d'une part, entre les personnages et le narrateur, d'autre part, mais aussi entre les symboles et les constructions genrées que ces personnages incarnent.

3. *LA PAROLE DES PERSONNAGES*

Dans un ouvrage intitulé *Théories de la littérature. Système du genre et verdicts sexuels*[419], Didier Éribon reprend les théories narratives développées par Gérard Genette afin de se pencher sur la manière dont la littérature est capable de faire coexister des points de vue concurrents, voire contradictoires, au sein d'un même récit. En partant d'une analyse de l'homosexualité masculine en littérature, de la manière dont celle-ci est représentée et pensée dans son rapport à la norme, au discours et à la voix des personnages, Didier Éribon rappelle que la littérature est le lieu d'expression d' « aperçus existentiels, politiques et théoriques[420] ». Ceux-ci apparaissent dans la diégèse en rencontrant parfois des théories contradictoires, un phénomène qui exige du lecteur qu'il analyse quelle théorie est portée favorablement dans le récit et donc, qui porte les idées – entre le narrateur et le personnage –, comment ces idées s'expriment et quel jugement de valeur est appelé par l'auteur sur ces prises de position concurrentes.

Toutes ces questions constituent le point de départ de notre interrogation sur la parole des personnages. La voix des protagonistes, et la manière dont elle dialogue avec l'instance narrative, permettra tout d'abord d'envisager les liens entre l'auteur, le narrateur et le personnage, ces trois instances ayant pour fonction de porter les idées de l'homme de lettres jusqu'au lecteur. Il s'agira ensuite de reprendre et développer l'idée d'un traitement différentiel des personnages, institué à partir de leur genre et s'exprimant de façon privilégiée par leur voix.

419 ÉRIBON, Didier, *Théories de la littérature. Système du genre et verdicts sexuels,* Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

420 *Ibid.,* p. 5.

Enfin, dans la continuité de ces réflexions, nous aborderons la question des liens entre littérature et politique, des liens que Paul Adam a pensé tout au long de sa carrière et qui l'ont amené à imaginer plusieurs formes de discours possibles, capables d'introduire le politique dans le roman.

A. L'AUTEUR, LE NARRATEUR ET LE PERSONNAGE

L'existence d'un narrateur hétéro-extradiégétique amène le lecteur à confondre le point de vue de l'auteur avec celui du narrateur – bien que cette confusion soit toute relative selon les œuvres –, dans la mesure où la vision du narrateur apparaît comme le point de vue dominant au sein de l'œuvre, et que les paroles des personnages sont rapportées et interprétées par lui. Toutefois, les passages de discours direct – notamment de dialogues –, ainsi que les passages de discours indirect libre, permettent d'introduire des points de vue concurrents et de porter une parole qui reste celle de l'auteur – puisque c'est lui qui écrit –, mais qui est empreinte d'un jugement moral ou éthique faisant de la parole des personnages des voix dissidentes dans le roman. Dès lors, il s'agit pour l'homme de lettres, à travers le jeu des voix et des jugements portés, d'amener le lecteur à une vision du monde qui correspond aux idées qu'il veut inscrire dans le récit. À cet égard, les marques de sympathie ou d'antipathie du narrateur pour tel ou tel personnage orientent le jugement moral que le lecteur est invité à émettre au sujet d'un protagoniste et des valeurs qu'il porte dans la diégèse.

Ce jeu de complicité entre le narrateur et un des personnages s'exprime particulièrement clairement dans *Les Cœurs nouveaux*, qui raconte la création d'un phalanstère conçu sur le modèle fouriériste par Karl de Cavanon. Alors que Paul Adam envisage l'utopie sociale de Charles Fourier comme une perspective politique intéressante et enviable, le narrateur porte toutefois sa sympathie non sur le héros, qui met en place le phalanstère, mais sur Valentine Cassénat, qui lui témoigne un mépris non dissimulé. Le narrateur donne raison à la jeune fille dans les relations conflictuelles qu'elle entretient, avec ses parents d'une part, avec Karl de l'autre.

Cette sympathie de l'instance narrative s'exprime dès les premières pages du roman, dans la manière dont le narrateur extradiégétique mêle sa voix à celle de la protagoniste : en pleine querelle avec ses parents, qui s'offusquent de ce qu'elle refuse de se marier, Valentine se détourne brusquement de la dispute et observe ses chevaux, qui représentent son unique passion et le symbole de sa liberté de mouvement :

> Les quatre chevaux du mail, vêtus alors de couvertures à carreaux, ressaisirent l'intérêt de Valentine. Par les portes ouvertes de l'écurie, on les voyait manger gravement l'avoine avec des airs de jeunes snobs déchiquetant du céleri du bout des incisives.
> — N'est-ce pas, mère ? demanda-t-elle, ravie de sa comparaison[421].

Alors que c'est le narrateur qui semble tout d'abord, à travers les yeux de Valentine, regarder les chevaux et les associer à de jeunes snobs, le passage au discours direct révèle que c'est la jeune fille elle-même qui formule cette comparaison peu amène pour ses prétendants. De la sorte, le narrateur se fait simplement porteur de la voix de la jeune fille, de ses impressions et de son imaginaire. Son parti pris de soutenir Valentine face à ses parents peut être expliqué par les convictions que Paul Adam porte encore à l'époque : celles d'une nécessaire liberté à conquérir pour les jeunes femmes, du refus du mariage, conçu comme institution mise au service de la famille et de la bourgeoisie, qui confine les femmes dans l'intérieur du foyer et dans l'ennui de la vie maternelle. Un peu plus tard, le narrateur continue de se faire le porte-parole de la protagoniste face à Karl de Cavanon, que l'on soupçonnerait pourtant d'attirer la sympathie de l'auteur en tant que créateur du phalanstère. Toutefois, étant doté d'une éloquence peu commune et d'un goût pour la parole plus rare encore, le héros n'a guère besoin de voir son discours soutenu par une instance extérieure. Et ce d'autant plus que Valentine se sait impressionnable et a déjà compris que l'éloquence de Karl pouvait, en certains moments, la subjuguer. Le héros a, par la parole, mené Valentine « jusqu'à frémir, jusqu'à pendant une seconde, ne s'appartenir plus, être une chose tremblante sous un souffle fort[422] », et cela, « elle ne le pardonnait pas[423] ».

421 *Les Cœurs nouveaux, op. cit.*, p. 8.

422 *Ibid.*, p. 52.

423 *Ibid.*

Ses péroraisons, souvent rapportées au discours direct, occupent une place importante dans le texte en ce qu'elles y prennent une place physique conséquente, mais aussi en ce qu'elles font taire les autres personnages, renvoyés au rang de spectateurs ou de décor. Dans cette situation, le narrateur tente d'exprimer sa sympathie pour Valentine, à condition que celle-ci mette en place des moyens loyaux pour battre Cavanon sur son propre terrain. Lorsqu'elle évoque une ancienne maîtresse sulfureuse, chagrin d'amour connu du héros, ses propos sont à l'inverse condamnés par le narrateur comme un moyen bas de discréditer la parole de Cavanon, tandis que les critiques pertinentes que Valentine formule sur les liens entre Karl et ses ouvriers, l'égoïsme et la naïveté de sa démarche, sont jugées favorablement. Ce jugement du narrateur s'exprime par un compte des points entre les deux personnages, une distribution des rapports de force, des petites victoires et défaites de chacun, dans le dialogue qui s'instaure entre Valentine et Karl :

> — Qui a vu jouer Maria Pia, récemment ? demanda soudain la jeune fille. Je l'ai entendue, l'hiver, à Nice, dans *Hamlet*... Pas très étonnante... oh ! non.
> À la pâleur soudaine qui transparut dans la face du jeune homme, Valentine reconnut la douleur réveillée. Aussitôt elle en conçut de l'orgueil. [...]
> Autour de la table, la révélation se transmit avec des clins d'œil, des rictus de joie, des oreilles offertes. [...] lorsque, brusquement, Cavanon couvrit les voix par l'éclat de la sienne. Laissant cours à sa mémoire enthousiaste, il sut fondre en une seule apparence la personnalité de l'interprète et la grandeur de l'art. Des plaisanteries prêtes à éclore moururent. [...] La jeune fille souffrit[424].

Le jeu des dialogues et le jugement que le narrateur porte sur les paroles des personnages expriment les sympathies qui animent l'auteur pour tel ou tel de ses protagonistes et les idées qu'ils portent. Néanmoins, l'emploi du discours indirect libre reste le procédé qui institue le lien le plus étroit entre l'instance narrative et les personnages du roman. Il constitue d'ailleurs l'une des caractéristiques les plus évidentes de l'écriture de Paul Adam, et ce dès son premier roman, *Chair molle*. Dans cette œuvre d'inspiration naturaliste, centrée sur la vie d'une prostituée, il fait le choix de mêler intimement, et tout au long de l'œuvre, la parole du narrateur extradiégétique et celle de Lucie Thirache. De ce procédé résulte la possibilité de formuler une critique sociale qui mêle, tout à la fois, une parole détachée et théorique portant un jugement sur la condition des femmes pauvres dans la société fin-de-siècle, et une parole incarnée, celle

424 *Ibid.,* p. 55-57.

de l'héroïne, qui finit de convaincre le lecteur de la justesse de cette critique en apportant un point de vue pratique, en racontant son vécu et en exprimant ses sentiments.

Dès les premières lignes du roman, les voix du narrateur et du personnage se mêlent afin de faire entendre au lecteur l'injustice sociale qui touche les femmes contraintes à la prostitution. En témoigne ce passage qui montre Lucie, assise face une jeune fille manifestement aisée, dans le fiacre qui l'emmène pour la première fois à la maison close :

> Au fond, elle ne valait pas mieux qu'elle, certainement, mais elle n'avait pas consumé son enfance et sa jeunesse dans les ateliers de couture, courbée en deux, tout le jour, sur les étoffes puant le neuf, torturée par les crampes d'estomac, désirant avec passion, comme le seul plaisir gratuit, les amourettes du soir ; elle n'avait pas connu le rapide entraînement des amourettes aux amours sérieuses, aux collages qui vous donnent le goût des amusements et l'inhabitude du travail ; puis les tromperies, les débauches, la dèche invincible et pour finir le bordel ! Voilà la vie quand on n'a pas le sou[425] !

La fusion entre la voix de Lucie et celle du narrateur fait coïncider, dès le début du roman, les sentiments d'injustice de l'héroïne et une critique plus générale des conditions sociales qui amènent les jeunes ouvrières à se prostituer. Tout au long de l'œuvre, les sentiments de Lucie s'intègrent à la diégèse et permettent d'asseoir le pouvoir de persuasion du narrateur en jouant sur une corde sensible qui n'existe que grâce à l'incarnation des idées. C'est un double mouvement qui s'opère : celui de la montée en généralité du parcours de Lucie, qui devient le parcours de toute une génération de femmes pauvres grâce à l'extériorité du narrateur, et celui de la subjectivation de l'héroïne, c'est-à-dire de son arrachement à une identité sociale, le dépassement de cette dernière, grâce à la parole[426]. Dans l'oscillation constante entre discours indirect et discours indirect libre, la parole de Lucie est rarement rapportée au discours direct, et, lors de ces rares cas, il semble qu'elle le soit pour servir l'effet de réel – notamment en reprenant des mots d'argot – ou pour exciter la pitié du lecteur, ces deux objectifs pouvant se compléter l'un l'autre. Il en va ainsi lorsqu'elle apprend qu'elle est atteinte de la syphilis et que, par conséquent, elle doit quitter la maison close dans laquelle elle exerce. Bouleversée par la nouvelle, elle ne sait comment exprimer son désarroi.

425 *Chair molle, op. cit.*, p. 373.

426 « Toute subjectivation est une désidentification, l'arrachement à la naturalité d'une place, l'ouverture d'un espace de sujet où n'importe qui peut se compter parce qu'il est l'espace d'un compte des incomptés, d'une mise en rapport d'une part et d'une absence de part. », RANCIÈRE, Jacques, *La Mésentente. Politique et philosophie,* Paris, Galilée, 1995, p. 60.

Le narrateur emploie d'abord le discours direct pour faire entendre la voix de la jeune femme, reprenant ses cris qui doivent infléchir la décision de la tenancière et susciter la pitié du lecteur :

> Mon Dieu ! Mon Dieu ! Pauvre fille que je suis ; pourrie à vingt-deux ans, pourrie à vingt-deux ans[427].

Ces exclamations pathétiques, renforcées par l'effet de répétition, laissent vite place au discours indirect, dans lequel le narrateur précise que Lucie lance à la tenancière « des phrases dramatiques qu'elle avait entendues autrefois au théâtre et dont la réminiscence venait s'imposer à elle tout à coup[428] ». Désormais sans voix pour se défendre, rejetée dans le camp de celles qui n'ont plus voix au chapitre parce qu'elles sont malades, Lucie emploie des phrases qui ne proviennent plus d'elle, mais du théâtre. Ces exclamations, qui appuient l'aspect tragique de la situation, ne sont pas reproduites dans le texte mais simplement évoquées par le narrateur. Consciente que cette stratégie d'apitoiement ne fonctionne pas, Lucie lance des injures à la tenancière et aux infirmiers venus la chercher, qui sont reproduites cette fois dans la diégèse. Ce jeu des voix, qui oscille rapidement entre discours direct et indirect, marque la perte de repères de l'héroïne, la dépossession de sa parole et de son corps, confié aux infirmiers. Atteinte de la syphilis – dont l'un des symptômes est l'aphasie – Lucie craint de disparaître tout bonnement, de ne plus voir sa parole entendue dans la diégèse, ni supportée par l'instance narrative qui la fait exister. En réalité, cette confusion des modalités de discours ne clôt pas le roman mais seulement la première partie. Le lecteur continue de suivre Lucie au cours de sa rémission, puis de sa rechute, dans un récit au discours indirect libre qui mêle sa parole à celle du narrateur tout au long du roman. L'interdépendance de ces deux voix atteint d'ailleurs un tel degré que, lorsque l'héroïne meurt de sa maladie au terme de souffrances atroces, le récit cesse soudainement. Les dernières sensations physiques, les dernières personnes vues et les dernières paroles entendues par Lucie sont rapportées et clôturent le roman, qui se termine simplement par la reproduction du billet d'hôpital signalant la date et les raisons de son décès. Une fois disparue, elle ne peut plus mêler sa voix à celle du narrateur, qui de ce fait, se trouve privé d'une parole et d'une pensée qui faisait toute sa consistance et constituait sa raison d'être. Le narrateur disparaît en même temps que Lucie, laissant le

427 *Chair molle, op. cit.*, p. 405.

428 *Ibid.*

lecteur face à la cruauté du fait accompli, du simple billet d'hôpital, dans une ultime tentative de l'auteur pour faire entendre toute l'injustice sociale qui guette les femmes de son époque.

Par ailleurs, la manière dont Paul Adam fait dire à Lucie des « phrases dramatiques qu'elle avait entendues autrefois au théâtre[429] » est un moyen, pour l'auteur, de jouer avec l'identité narrative de son personnage et de rappeler au lecteur qu'il se trouve face à un personnage littéraire. Une situation similaire est présente dans *Soi*, lorsque Karl, encore jeune homme, explique à sa tante Marthe qui lui demande s'il était aimé de Mme Ramières :

> — Le sais-je ? Elle me faisait venir constamment chez elle ; elle pleurait, elle pleurait toujours ; elle me disait des choses que j'avais lues dans la *Dame aux camélias*. Ça a traîné six semaines. [...] Et puis, vlan : l'affaire que tu sais, le mari qui l'emmène à Gisors, où il la martyrise froidement avec des vengeances de cocu rageur...[430]

En démasquant les personnages féminins qui s'inspirent de la littérature et en reprennent les mots, l'auteur met en abyme leur dimension littéraire, et rappelle, dans le même temps, que la nature féminine induit une confusion entre la vie et le roman. De plus, les paroles reprises au théâtre ou au roman d'Alexandre Dumas permettent à Paul Adam d'exprimer une certaine distance avec les épisodes qu'il raconte qui sont montrés comme des topoi de la littérature : la contamination de l'héroïne dans le roman de la prostitution, ou la relation adultère dans la formation du jeune homme. Il instaure de la sorte une certaine complicité avec ses personnages, grâce à la mise en scène du jeu d'influences littéraires, de la description de scènes et de paroles dramatiques, qu'il emprunte, tout comme son personnage, au réservoir des lieux communs littéraires.

La projection de l'activité d'écriture dans les personnages, qui se fait par le biais de la parole empruntée, trouve une autre forme de réalisation dans la figure de l'actrice. Elle apparaît comme le porte-parole de l'auteur, qui, reclus dans l'ombre du texte, écrit les dialogues et tire les ficelles. C'est le cas dans le cadre de l'activité dramatique certes, mais aussi, par extension, dans celui de la représentation romanesque d'un personnage d'actrice.

429 *Ibid.*

430 *Soi, op. cit.*, p. 427.

À cet égard, la parole de Clarisse est particulièrement portée dans le roman éponyme, dans la mesure où elle vient exprimer les idées de Paul Adam, en termes de relations amoureuses et de convictions politiques d'une part, mais aussi en termes littéraires et dramatiques d'autre part. Elle se fait l'instrument critique du théâtre de Molière, que Paul Adam honnit, et qu'elle interprète de manière à faire entendre le texte dans un tout autre sens que celui que lui prêtait le dramaturge. Dans les longues descriptions des décors, des attitudes de Clarisse, des infléchissements de sa voix, l'auteur se fait dramaturge et metteur en scène, et modifie du tout au tout la portée des *Précieuses ridicules* afin de faire dire au texte, non plus les idées de Molière, mais les siennes propres.

Le rapport à la parole – et en particulier à la parole publique – qui caractérise l'actrice la rapproche des femmes médiums de la fin du XIXe siècle. Prêtant leur voix à celle des esprits, les femmes spirites prodiguent une parole qui passe par leur corps, mais qui provient d'ailleurs. Le paradigme de la médiumnité leur permet de justifier leurs velléités littéraires dans la mesure où leurs écrits sont nécessités par le message que l'esprit – généralement masculin – qui parle en elles souhaite délivrer au public[431]. Il ne s'agit pas de confondre deux activités bien distinctes, celle de l'actrice et celle de la spirite, mais de mettre en lumière les similitudes entre ces deux femmes, qui se permettent de porter une parole publique pour la raison qu'elles transmettent un discours issu d'une instance masculine. La conception d'une femme réceptacle, qui se manifestait dans le traitement des descriptions et des sensations, apparaît également ici dans le rapport à la voix des protagonistes féminines, qui apparaissent comme le réceptacle d'une parole masculine qu'elles reçoivent pour la reproduire. Cependant, ce rapport à la parole se retourne rapidement dès lors que les femmes prennent conscience de la visibilité et de la légitimité que ce jeu d'emprunts et de voix autorise. Loin de les cantonner dans un rôle de pantin, la voix masculine ainsi empruntée peut faire l'objet de retournements et devenir un instrument de libération :

> la médiumnité [constitue] un subterfuge et un déguisement nécessaire pour transgresser les interdits faits aux femmes du XIXe siècle. Elle est une étrange manière d'être au monde, un chemin détourné pour trouver son identité[432].

431 En ce qui concerne les femmes spirites, nous nous appuyons sur l'article de BROGNIEZ, Laurence, « Bas-bleus et draps blancs. Femmes et littérature spirite (1865-1914) », in DEL LUNGO, Andréa et LOUICHON, Brigitte (dir.), *La Littérature en bas-bleus, op. cit.,* p. 243-258.

432 EDELMAN, Nicole, *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France, 1789-1914*, citée dans *ibid.,* p. 244.

Comme pour la médiumnité, l'activité dramatique constitue pour Clarisse une stratégie libératrice, qui permet de transgresser les interdits de la société fin-de-siècle : l'actrice, comme la médium, peut faire de son don ou de son art un métier, ouvrant la perspective d'une indépendance financière. La possibilité de gagner sa vie induit celle de se libérer de l'emprise d'un père ou d'un mari, d'affirmer son indépendance face aux jougs maritaux et familiaux, une indépendance dont Clarisse repousse les limites en revendiquant le célibat, l'exercice d'une sexualité libre et guidée par le plaisir, ainsi que le refus de la maternité. Ces interdits faits aux femmes, que transgressent l'actrice et la médium, sont avant tout des interdits qui touchent le discours, qui leur refusent le droit de pénétrer la sphère publique sous une autre forme que celle de la représentation. Si la voix de l'actrice et de la médium sont *a priori* subordonnées à une parole masculine, un retournement s'opère et tend à reléguer le discours masculin derrière ses porte-parole. Le paradigme de la médiumnité, étendu au cas de l'actrice, ouvre la voie à une multiplicité de prises de parole féminines, qui ne doivent plus rien à une quelconque instance masculine. Clarisse se sert des représentations scéniques dans lesquelles elle interprète Molière ou Shakespeare comme autant de tremplins pour affirmer ses propres conceptions du théâtre, mais aussi comme un facteur de légitimité lui permettant d'assumer ses positions politiques ou ses convictions en matière de sexualité dans des cadres plus privés. La voix féminine dépasse rapidement sa subordination au masculin, et ce y compris sur le plan du récit, dans la mesure où elle permet une incarnation supérieure des idées de Paul Adam, qu'elles soient d'ordre littéraire ou politique.

Pour en juger, comparons la critique que portent Clarisse, d'une part, et le narrateur intradiégétique de *Stéphanie,* d'autre part, au sujet du théâtre de Molière. Si la haine de Paul Adam pour le dramaturge n'a pas faibli entre la parution de *L'Année de Clarisse* et celle de *Stéphanie*, l'expression de la critique a pourtant perdu de sa force. Le narrateur intradiégétique se plaint de la caricature que Molière fait des hommes d'âge mûr et condamne la persécution à laquelle Géronte est livré. Il garde pourtant ses critiques pour lui, interprétant sa vie comme s'il était tenu au mauvais rôle d'une comédie, sans pouvoir en changer et sans pouvoir en infléchir l'intrigue. À l'inverse, la critique que porte Clarisse au sujet des *Précieuses ridicules* est à la fois littéraire et politique.

Elle s'exprime en actes, au théâtre, en travaillant directement la pièce de Molière, et s'inscrit dans la vie de l'actrice qui incarne la possibilité d'une existence féminine forte, intelligente et libre. Le fait que ces critiques – qui, certes, restent subordonnées à l'écriture d'un auteur masculin – comportent une force de conviction et des méthodes différentes selon les personnages qui les portent, marque une forme d'indépendance de la parole féminine, qui apparaît bien plus puissante et libératrice que la parole masculine. Dans la médiation que le personnage opère entre l'auteur et le lecteur, la réception infléchit invinciblement la puissance de celui-ci, elle la fait vivre et la réactualise par la lecture. Par conséquent, la réception féminine de *L'Année de Clarisse* ne peut que s'enrichir de la puissance du personnage, et l'augmenter en retour.

Conscientes de la puissance de leur parole, les héroïnes se font désormais créatrices plutôt qu'interprètes. Sur le plan de la diégèse, Mahaud offre le meilleur exemple de ce retournement. La femme d'État, dotée de connaissances occultes et de savoirs en matière de sorcellerie, est bien consciente que, malgré son accession au plus haut poste de gouvernement, sa parole continue de souffrir d'une dévalorisation par le simple fait qu'elle est une femme. Elle décide donc d'ensorceler l'évêque, afin de parler par sa bouche : elle insuffle ses paroles dans le corps de l'homme d'Église, qui n'est plus cette fois un interprète libre d'une parole féminine, mais un simple pantin mis au service du discours de Mahaud :

> [Sa pensée] ressortait par la bouche monacale avec une exactitude merveilleuse, une ampleur nouvelle et une logique irréfutable. Le regard de l'orateur brillait de plaisir à écouter ses périodes vibrant sous les voûtes ainsi que des musiques d'orgue, tantôt douces en manière de paternels reproches, tantôt tonnantes comme la colère divine[433].

Le passage par un corps masculin confère immédiatement à la parole de Mahaud une dimension virile, « paternelle » et divine, que l'héroïne n'aurait pu investir seule, quels que soient ses dons oratoires. La citation montre qu'il est difficile de savoir si le discours est intrinsèquement masculin, ou féminin, selon la personne qui le porte, ou si la réception infléchit le genre de la parole par les projections de l'auditeur.

433 *Être, op. cit.*, p. 175.

Mahaud exprime-t-elle une parole paternelle afin de cacher le subterfuge ? ou profère-t-elle une parole qui est pleinement la sienne, qui ne singe pas la rhétorique de l'homme d'Église et de l'homme tout court, mais que le public interpréterait aussitôt en termes masculins parce qu'elle est prononcée par l'évêque ? Aucune réponse définitive ne peut résoudre cette interrogation. Néanmoins, celle-ci appelle à considérer plus avant le rapport à la parole du point de vue du genre des personnages.

B. LE GENRE DES DISCOURS

La société française fin-de-siècle instaure des rapports très codés à la parole, qui fondent une inégalité d'accès aux discours, notamment selon le genre du locuteur. À cet égard, la littérature, par le lien privilégié qu'elle entretient avec le langage d'une part, et en tant qu'elle exprime et réactualise les clivages sociaux d'autre part, ne déroge pas à ces inégalités de traitement. À l'inverse, elle met en scène de multiples personnages, dont le sexe et le genre commandent des rapports bien distincts à la parole. Ce rapport entre normes sociales et langage s'exprime avec une clarté particulière dans *Soi*, dans la mesure où le roman est centré sur l'intériorité d'une jeune femme de la bourgeoisie, particulièrement attachée aux codes sociaux de sa classe. Marthe déploie tout au long du roman une parole qui s'avère subordonnée à sa classe sociale mais surtout à son genre, et qu'elle subit autant qu'elle la maîtrise.

Alors qu'elle est fraîchement séparée de son mari, Marthe prend conscience qu'il lui faut à nouveau s'entourer d'amis pour ne pas se reclure dans la solitude. Afin de reconquérir ses anciennes connaissances, elle s'applique à dispenser des paroles agréables à ses convives, et « à leur servir en de jolies phrases des intonations légères ou alanguies et des rires francs par récompense[434] ». Cette manière de s'exprimer particulièrement féminine ne provient pas de la jeune femme elle-même, mais est directement inspirée des intonations de son mari, de sa maîtrise de « la musique des mots aux terminaisons féminines, longues[435] ». Luc Polskoff, que Marthe décrit comme un homme efféminé, s'avère doté d'une façon de s'exprimer féminine elle aussi, dont son épouse s'inspire pour s'attirer la sympathie de ses amis.

434 *Soi, op. cit.*, 214.

435 *Ibid.*

Les représentations de genre se troublent dans le roman grâce à la présence de Luc, et rappellent que le sexe, dans son sens biologique, est loin de définir seul l'identité du personnage. Néanmoins, la mention de ces terminaisons longues, censées révéler une parole féminine, témoigne de la vision binaire de Marthe qui semble croire à l'existence de discours spécifiquement masculins ou féminins. La jeune femme abandonne d'ailleurs les hommes « à leur ennuyeuse politique, à leur rabâchage littéraire[436] », pour se consacrer à sa cousine Henriette et Mme Morand, et à « leurs féminines conversations[437] » ainsi résumées :

> Les captivants débats sur l'usage d'une crémeuse mousseline : jupe ou rideau ? Huit jours elles s'en occupèrent[438].

Ici, la répartition de la parole et le choix des thèmes abordés n'apparaissent pas comme des facteurs d'inégalités, mais comme des différences de goût propres aux deux sexes et essentialisées par le narrateur. Dans cette vision, les choix de conversations sont orientés par les préférences des unes et des autres et aucunement contraints. Il en résulte néanmoins la formation d'espaces de parole bien séparés : des espaces composés uniquement de femmes, abordant des questions spécifiquement féminines – leurs souvenirs d'enfance et l'aménagement de la maison –, et des espaces occupés par des hommes, où se déroulent des conversations masculines ayant trait à la politique et à la littérature. Il apparaît bien vite que cette répartition genrée de la parole fonde en réalité des inégalités, que la jeune fille a eu l'occasion de subir plus jeune, alors qu'elle vivait encore avec son oncle. Ce dernier, en effet, semblait se faire un plaisir d'asseoir sa supériorité sur Marthe en lui déniant toute possibilité de parole :

> Marthe écoute Ribéride vilipendant la légèreté française, rappelant la bataille de Fontenoy [...]. D'abord cette érudition intéressa la jeune fille. Même, elle tenta confirmer ces dires par l'émission de théories personnelles. Le procureur, chaque fois, s'interrompait brusquement pour mieux faire valoir le sacrifice de sa parole, et, avec ses hochements approbateurs, il avait la mine d'un pédant que satisfont ses propres doctrines servilement dégorgées par un bon élève[439].

436 *Ibid.,* p. 255.

437 *Ibid.*

438 *Ibid.*, p. 256.

439 *Ibid.*, p. 5.

Marthe est ainsi élevée dans la conscience d'un droit inégal à la parole entre elle et son oncle, une inégalité fondée sur leur différence d'âge, leur rapport familial, la profession de procureur de Ribéride – qui confère à celui-ci une parole publique et d'autorité – mais aussi la différence de sexe des deux personnages. Ce qui s'exprime ici ne relève plus de la simple différence d'intérêt, mais d'une relation de pouvoir fondée sur le droit à la parole, que Pierre Bourdieu analyse longuement dans son essai intitulé *Ce que parler veut dire*. Le sociologue part notamment d'une critique de la linguistique, qui se donne pour objectif d'étudier les faits de langue en soi, pour affirmer que les échanges linguistiques ne sont jamais détachés de la situation sociale dans laquelle ils prennent place[440]. Les romans, en tant qu'ils mettent en scène des personnages définis en partie par leurs caractéristiques sociales, mais aussi en tant qu'ils portent une attention particulière au langage, mettent en lumière ces relations de pouvoir fondées sur la parole, et qui s'expriment parfois avec violence dans les récits.

Les exemples abondent en la matière dans l'œuvre de Paul Adam, et ce dans toutes les périodes littéraires et politiques qu'il traverse. Retenons parmi eux cette scène du *Vice filial*, dans laquelle Arsénius, compositeur de musiques populaires, persuade la nouvelle chanteuse Hauss de se livrer à lui avant la première représentation de leur nouvelle pièce, en lui soutenant qu'elle ne pourra jamais chanter convenablement sans cela. Peu convaincue par l'argument, la chanteuse tente de se défendre et de crier, tandis qu'Arsénius commence à la déshabiller de force, et que ses collègues présents dans la pièce s'éclipsent sur la terrasse afin de ne pas entendre ses supplications. Si Hauss se débat et refuse clairement les propositions sexuelles du maestro, sa parole est tout bonnement ignorée, et par Arsénius qui la force, et par tous les protagonistes de la pièce qui se rangent derrière la volonté du maestro, chacun ayant l'air de considérer la scène comme une bonne farce, à l'exception de la jeune femme. Le rapport de pouvoir qui consiste à prendre en compte ou à ignorer une parole apparaît directement lié au genre des personnages, ainsi qu'à leur disponibilité sexuelle supposée.

440 « Ce modèle simple de la production et de la circulation linguistique comme relation entre les habitus linguistiques et les marchés sur lesquels ils offrent leurs produits [...] permet de comprendre les erreurs et les échecs auxquels se condamne la linguistique lorsque, à partir d'un seul facteur en jeu, la compétence proprement linguistique, définie abstraitement, en dehors de tout ce qu'elle doit à ses conditions sociales de production, elle tente de rendre raison du discours dans sa singularité conjoncturelle. », BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 14.

Arsénius, en tant qu'homme face à une femme, mais aussi en tant que compositeur face à sa chanteuse, considère qu'il a sur le corps de Hauss des droits, que nulle parole de refus ne saurait lui enlever.

Par ailleurs, les inégalités sociales de sexe, qui viennent faire taire la parole des femmes, peuvent aussi, à l'inverse, la forcer. Dans ce cas, il s'agit pour le protagoniste masculin de faire dire à son interlocutrice ce qu'il veut entendre. Il peut s'agir d'un aveu d'amour, à l'instar du narrateur de *Stéphanie* qui interroge la jeune femme et veut la forcer à dire son malheur, maintenant qu'elle est mariée à un autre homme, cherchant ainsi un « un aveu clair, hardi », et désirant « son repentir, son remords, sa honte[441] ». Le personnage tente de forcer la parole féminine afin de détruire toute intimité chez Stéphanie, de briser ses illusions, dans le seul but de flatter son propre *ego*. Ailleurs, c'est Luc qui tente d'obliger Marthe aux aveux, simplement pour lui faire reconnaître ses tendances romantiques et l'humilier par le fait :

> Allons, allons, Marthe, avouez que le mausolée des Scaliger et son architecture vous importent peu ; avouez que vous voulez pleurer sur la tombe de Juliette. Avouez-le voyons[442].

L'insistance de Luc, la reprise du terme « avouez » en des occurrences de plus en plus proches, marquent sa volonté de pousser Marthe dans ses retranchements, de lui dénier toute intimité ou tout secret, d'exposer son caractère pour pouvoir l'humilier davantage. Dans ces deux cas, les tentatives des personnages d'asseoir leur domination masculine grâce à la maîtrise du discours sont présentes de manière épisodique dans les romans. À l'inverse, certaines œuvres comme *En décor* se structurent entièrement autour du rapport du héros à la parole, et de l'autorité qu'elle lui confère.

En effet, pour Manuel, la parole s'apparente à une arme efficace de domination. C'est le cas avec Louise, qui refuse de lui donner rendez-vous pour le rencontrer, mais qu'il suit et assaille de discours incessants. La jeune femme, aimée pour son corps seul, se laisse séduire par cette parole enjôleuse et savante. Manuel la fait plier grâce à ses dons rhétoriques et la convainc de commencer une liaison.

441 *Stéphanie, op. cit.*, p. 276.

442 *Soi, op. cit.,* p. 94.

Le héros associe le langage au pouvoir dans l'ensemble de ses relations amoureuses, comme en témoigne le personnage de Céline Vangoës, décrite comme une « opulente fille, docile écouteuse assise[443] » face à Manuel qui lui « éploie la magnificence des rythmes humains[444] » au cours de leurs rendez-vous galants. La dichotomie entre le masculin, lié à l'esprit et s'exprimant par la parole, et le féminin, ramené à un seul corps, transparaît dans l'évocation des fruits qui « sucrent la bouche virginale[445] » : la bouche masculine, organe de la parole, s'oppose à la bouche féminine, liée au goût, à l'action de manger, mais aussi au baiser qu'appelle l'image des lèvres sucrées par les fruits. Seule Germaine, une autre de maîtresse de Manuel, échappe à cette inégalité des rapports en imposant le silence à son amant au cours de l'acte sexuel. Ramenés tous deux à de purs corps, la parole est évacuée de leur relation comme seule manière d'échapper à la domination du héros.

Précisons que le pouvoir qui s'exerce par la parole est bien un pouvoir masculin, structurel, théorisé comme tel, et non un rapport inégalitaire au discours qui, par hasard, mettrait en jeu des hommes et des femmes. Manuel perçoit la maîtrise de la parole comme un instrument de construction d'une virilité nouvelle, qui ne passerait plus que par l'esprit. Il abandonne ses espoirs d'exploits sportifs et « se hât[e] de feindre pour ces exercices corporels tout le mépris d'une âme sublime[446] ». Délaissant l'éducation du corps, il passe son temps dans les bibliothèques, s'instruit de littérature, afin de se forger « un verbe facilement dominateur[447] », manifestant par là sa conscience du fait que « les discours ne sont pas seulement [...] des signes destinés à être compris, déchiffrés », ce sont aussi « des *signes d'autorité*, destinés à être crus et obéis[448] ». Paul Adam met ainsi en scène une série de personnages masculins qui incarnent les privilèges propres à leur genre grâce à une maîtrise de la parole qui leur confère une certaine forme d'autorité, voire leur permet d'exercer une domination manifeste sur les personnages féminins dans le plan de la diégèse.

443 *En décor, op. cit.*, p. 22.

444 *Ibid.*

445 *Ibid.*

446 *Ibid.*, p. 25.

447 *Ibid.*, p. 24.

448 BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire, op. cit.*, p. 60. Souligné par l'auteur.

Le cas de Manuel, double biographique de l'auteur, révèle la tentation de l'homme de lettres de forger un nouveau modèle de virilité, basé sur l'esprit et la maîtrise du discours, ce qui ne l'empêche pas porter des convictions allant à l'encontre de la domination masculine et de la misogynie ambiante, tout au moins dans la première partie de sa carrière. Les figures féminines indépendantes qui émaillent ses romans démontrent, par l'exemple, qu'une autre condition sociale est possible pour les femmes, et que ce changement commence par une réappropriation de la parole.

Là encore, c'est Clarisse qui incarne le plus visiblement ce retournement des rapports de force dans l'accès à la parole. La libération du discours chez l'actrice est indissociable d'une libération du corps dans la mesure où elle renverse d'abord les rapports de pouvoir avec ses amants. Par exemple, à Paul de Nérisse qui mobilise les lieux communs les plus éculés pour la séduire, elle fait entendre qu'elle ne compte profiter que de son corps à lui, et l'enjoint de se taire pour la raison qu'elle le pense bête et que ses discours lui gâcheraient son plaisir. Plus loin, alors que le procureur de Senci, avec lequel elle se prostitue occasionnellement, lui demande de se taire, elle le contraint lui-même au silence en retournant les rôles, affirmant que le contrat prostitutionnel ne concerne que son corps et ne comporte aucun devoir de mutisme. Ces quelques exemples montrent, au cours de brefs épisodes, le refus des protagonistes féminines de voir leur parole – et par extension leur personne – soumise à la volonté d'un tiers masculin. Ces révoltes permettent de mettre en scène des paroles féminines dans le récit. Il semble toutefois que les modalités d'expression des personnages aient été envisagées de manière bien différente par Paul Adam, selon le genre du locuteur ou de la locutrice.

En effet, les registres de discours, qui changent considérablement selon le genre des protagonistes, laissent supposer une capacité supérieure des personnages masculins à s'exprimer en termes généraux ou théoriques, face à des personnages féminins privilégiant les souvenirs personnels et la forme du récit. L'illustration la plus frappante de ces régimes différenciés de discours se trouve dans *Le Troupeau de Clarisse*, dont la structure narrative s'écarte du modèle habituellement privilégié par Paul Adam – un narrateur hétéro-extradiégétique qui prend en charge le récit –, en plaçant la narration dans les mains d'une instance intradiégétique et masculine.

C'est un vieil ami de Clarisse qui fait le lien entre les chapitres, donne le cadre narratif et introduit les paroles des autres personnages, qui prennent l'allure de récits enchâssés à la manière des *Mille et une nuits*. Clarisse est l'auteur des récits de voyage, des anecdotes piquantes et souvenirs personnels qui constituent la matière du roman. Cependant, d'autres personnages apportent leur contribution en amenant des points de vue plus abstraits ou généraux, invariablement masculins. En témoigne cet extrait qui ouvre le neuvième chapitre du roman :

> Quelqu'un disserta :
> — Les Anglais sont très polis, seulement ils n'aiment point se lier par rencontre, avant de savoir qui leur parle [...] Non, l'Anglais n'est point désagréable, comme gentleman. Il est, comme peuple, accapareur, injuste et dur aux faibles. C'est son défaut de race positive, et capable d'avoir accompli l'œuvre la plus civilisatrice du XIXe siècle[449].

Le locuteur, dont le lecteur ne connaît ni le nom ni l'histoire, poursuit sur le même ton ses théories sur le peuple anglais, comparant ce dernier avec le caractère des races latines et vikings. Lorsqu'il termine, Clarisse prend la parole pour appuyer ses propos ; cependant le ton n'est plus celui de la dissertation, et les commentaires du narrateur intradiégétique se font subitement beaucoup plus prodigues pour amener la parole de l'actrice :

> Clarisse tendit en avant sa frimousse et conta :
> Dans leurs ménages, ils agissent de même. Je me rappellerai toujours une scène qui se passa à Kingston, pendant que je jouai la comédie sur une des premières scènes de Londres. Sir Archibald Leep m'avait séduite par sa beauté hautaine et fine[450] [...]

Le registre n'est plus celui de la dissertation mais se rapproche plutôt du conte afin que Clarisse narre à tous cet épisode. Loin des considérations générales du locuteur précédent sur le peuple anglais, elle s'investit dans son récit en employant la première personne, en faisant référence à sa vie passée et en décrivant précisément les protagonistes de son histoire ainsi que ses sensations. De manière tout à fait traditionnelle, Paul Adam met ici en scène les grandes différences qui régissent les discours des personnages, des différences qui proviendraient de leur genre et qui postuleraient l'impossibilité, pour les femmes, de parler d'autre chose que d'elles-mêmes, contrairement aux hommes, dotés de capacités d'abstraction.

449 *Le Troupeau de Clarisse, op. cit.*, p. 26.

450 *Ibid.*

En témoigne la propension de Manuel à « éployer la magnificence des rythmes humains[451] » et à multiplier les développements philosophiques auprès de ses amantes, ou les incessants discours de Karl de Cavanon qui cherche à convaincre ses interlocuteurs de la nature du peuple et de son caractère. Il en va de même dans *Les Cœurs utiles*, où Paul Adam campe des personnages masculins hautement symboliques, ayant pour fonction d'amener de la matière théorique et abstraite dans le récit, tandis que l'héroïne, Maïa, prend en charge le récit pour raconter sa rencontre amoureuse avec un riche anglais, décrire le rituel de séduction et la perte de virginité.

Le rapport différencié entre les discours féminins et masculins peut être rapporté à une vision binaire plus générale des rapports de genre, appuyant l'idée selon laquelle les hommes sont capables d'abstraction et d'effort théorique tandis que les femmes, ne vivant que par leurs sens, ne peuvent élaborer un discours qui ne proviendrait pas de leur expérience directement personnelle. Dans l'atmosphère misogyne fin-de-siècle, il y a d'ailleurs un intérêt certain pour Paul Adam à faire porter des pans d'idées plus théoriques par des personnages masculins, dotés d'une crédibilité supérieure auprès des lecteurs supposément masculins des romans[452]. À l'inverse, les personnages féminins, par leurs mimiques, les jeux du corps, leur « frimousse », se prêtent davantage au récit plaisant et incarné, à l'anecdote. Loin de nier ces enjeux, qui découlent de l'influence d'un imaginaire social particulièrement misogyne dans la construction des romans, la littérature nous invite pourtant à adopter un autre point de vue, à décaler un peu le regard, pour ne plus considérer le développement théorique et le récit personnel dans une relation de hiérarchie où le premier occuperait fatalement la place haute, mais bien plutôt comme deux possibilités également valables sur le plan de la stratégie discursive. En effet, bien que les personnages investissent des régimes de discours différents selon leur genre, le choix du roman reste celui de l'incarnation, de l'importance de la fiction. Il est un choix stratégique effectué par l'auteur dans le but de faire adopter ses idées et sa vision du monde au lecteur. À cet égard donc, les personnages féminins et le registre de discours qu'ils investissent incarnent le mieux cette ambition.

451 *En décor, op. cit.,* p. 22.

452 Rappelons à cet égard que l'importance que revêt « l'émotion de pensée » dans les œuvres de Paul Adam est censée attirer un lectorat masculin, seul capable de saisir d'atteindre ce sentiment et de comprendre pleinement, par là, les idées contenues dans le récit. Voir à ce sujet : chapitre III, section 1.B., « Faire agir le lecteur ».

Nous retrouvons en quelque sorte les considérations de Walter Benjamin sur les rapports entre le roman et le récit oral, et sur l'importance de l'expérience, que nous avons eu l'occasion de repenser selon un point de vue genré[453].

Les femmes se font soudainement conteuses et ravissent la parole au narrateur masculin – qu'il soit homodiégétique ou hétérodiégétique –, parce qu'elles prennent la mesure de l'importance des expériences vécues. Qu'il s'agisse de Clarisse, qui raconte les divers épisodes de sa vie qui l'ont conduite à faire le tour du monde, ou de Maïa, qui connaît tout le poids que revêt la virginité d'une jeune fille, toutes deux prennent la parole pour raconter leurs expériences, et le font dans une mise en scène de l'oralité particulièrement soignée : Clarisse raconte ses aventures à d'anciens amants, au cœur de longues soirées d'hiver, tandis que Maïa assied ses prétendants et prétendantes autour d'elle, les place, les prépare au récit qu'elle va leur faire, etc. Enfin, soulignons que les histoires racontées, à partir desquelles les héroïnes tirent des enseignements pour elles-mêmes et leur auditoire, sont en quelque sorte spécifiquement féminines, et que c'est même pour cela qu'elles revêtent une portée particulière. De la perte de virginité de la jeune fille, à la succession des amants et des rôles pour l'actrice, chaque récit est intimement lié au genre de la locutrice.

Ainsi, bien que la hiérarchie induite entre une parole théorique et masculine d'une part, et une parole personnelle et féminine d'autre part, ne puisse être totalement niée, il convient de penser cette hiérarchie en termes de majeur et de mineur, dans le sens que leur donne Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur essai sur Franz Kafka. Les conceptions que développent les deux auteurs au sujet de la littérature peuvent s'étendre aux discours que met en scène le roman. Dans cette perspective, les paroles des personnages féminins peuvent ainsi être pensées comme mineures, au sens où elles sont invariablement subordonnées à un narrateur masculin, mais aussi dans la mesure où ces récits personnels souffrent d'une dévalorisation intellectuelle vis-à-vis des discours masculins bien plus théoriques que mettent en scène les romans. Or, ce statut mineur de la parole féminine est précisément ce qui lui donne sa portée politique, en tant qu'elle est la parole d'une minorité – non plus numérique et culturelle comme le sont les Juifs de langue allemande à Prague à l'instar de Franz Kafka, mais sociale et politique.

453 Voir à ce sujet : chapitre III, section 1.A., « Du général au particulier, et vice-versa ».

Les femmes, bien qu'aussi nombreuses que les hommes, peuvent en effet être considérées comme formant une minorité, dans la mesure où elles se situent invariablement dans le pôle inférieur des rapports de hiérarchie qui les opposent aux hommes et que, en outre, les femmes mariées sont considérées comme des mineures sur le plan législatif jusque 1965[454]. La minorité législative rejoint la minorité sociale et politique, puisque, les femmes étant considérées comme des mineures sur le plan légal, tout porte à dévaluer leurs capacités, jusque dans leurs prises de parole. Compris sous le prisme de la minorité, le récit d'une histoire individuelle et le rapport à l'expérience vécue se défont de leur caractère anecdotique pour atteindre une portée politique bien réelle :

> La littérature mineure est tout à fait différente : son espace exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une toute autre histoire s'agite en elle[455].

En opposant les registres de parole masculin et féminin dans les romans, Paul Adam renvoie les femmes à un statut de minorité, qui, en retour, donne à leurs paroles une portée politique indéniable. « L'affaire individuelle[456] » qui caractérise les prises de parole féminine, et qui était d'abord dévalorisée face aux capacités d'abstraction du masculin, devient la marque de leur portée politique puisque, en tant qu'il est produit par une minorité, le discours individuel relie d'emblée l'histoire personnelle de l'énonciatrice à l'histoire collective des femmes qui « s'agite en elle[457] ». Si le romancier n'a sans doute pas considéré tout l'enjeu politique que revêtent les récits d'expérience prêtés à ses héroïnes, une telle relecture de la parole féminine est toutefois pleinement permise en ce que « la littérature est le règne de l'écriture, de la parole qui circule en dehors de toute relation d'adresse déterminée[458] ». Les personnages féminins, dans leurs récits, s'adressent oralement à un auditoire bien précis, mais Paul Adam, en mettant en roman ces paroles, les livre à l'interprétation d'un lecteur dont il ne connaît rien.

---

454 FERRAND, Michèle, « L'émancipation des femmes : repères chronologiques », in FERRAND, Michèle (éd.), *Féminin Masculin,* Paris, La Découverte, 2004, p. 121.

455 DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure, op. cit.*, p. 30.

456 *Ibid.*

457 *Ibid.*

458 RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 21.

Bien que le romancier postule que le lectorat de ses romans est masculin, l'absence « d'adresse déterminée[459] » ouvre la porte à un lectorat féminin et féministe capable de redonner toute leur portée politique aux récits d'expérience de cette minorité que constituent les femmes.

C. DIRE LE POLITIQUE

La parole échangée, le dialogue, la discussion véhémente, sont autant de moments de la diégèse qui permettent d'exprimer de manière privilégiée la pensée politique des personnages, qu'elle soit conforme ou contraire à celle du romancier. Dans *Soi*, par exemple, les personnages masculins se livrent à des joutes verbales, des débats animés et des récriminations incessantes contre la Troisième République et ses représentants, au point qu'il semble que le sujet politique fasse l'objet de toutes leurs conversations. Toutefois, les hommes n'ont pas l'apanage de la discussion politique, et d'autres romans montrent également les désaccords et les débats houleux animant des cercles féminins, à l'instar de ces longs passages de dialogue qui, dans *L'Année de Clarisse*, montrent les désaccords des protagonistes au sujet du féminisme, de la place des femmes dans la société de manière générale, et des moyens d'action qu'elles ont à leur disposition. Deux conceptions s'affrontent : celle de la Ligue pour l'émancipation des femmes, d'une part, qui souhaite combattre par le discours « le préjugé social qui laisse aux femmes le poids des devoirs, en leur refusant les bras des droits pour le soulever[460] », et les bourgeoises en villégiature, d'autre part, qui adoptent un point de vue plus pragmatique en proposant d'offrir de l'argent aux veuves de marins. Extérieure à l'un et l'autre camp, Clarisse prend le parti d'une libération des femmes qui passerait par l'effort individuel. Les jeux de dialogues, qui privilégient le discours direct, permettent à l'auteur de mettre face à face ces différentes conceptions du féminisme et d'en faire s'affronter les arguments :

459 *Ibid.*

460 *L'Année de Clarisse, op. cit.*, p. 111.

> — Voilà. Ne vaudrait-il pas mieux prêcher votre sagesse, convaincre, délivrer les femmes du joug des mœurs ?
> — Qui veut se délivrer, se délivre.
> — Il faut éclairer, instruire, annoncer un sort meilleur.
> — C'est-à-dire susciter des désirs nouveaux, durs à réaliser, accroître la peine du troupeau qui s'arrange, en somme, de sa passivité. Est-ce un bien qu'instruire ? [...] Ne craignez-vous pas que la majorité des femmes préfère vivre sans initiative, irresponsable, flattée qu'on la choisisse pour instrument de plaisir, ou écumeuse de pot-au-feu ? [...]
> — Non, non, répétait mademoiselle Vandal, non et non ! Il faut répandre nos âmes, nos cœurs. Il faut créer des sœurs à nos pensées... Il faut émanciper de la contrainte sociale[461].

L'enjeu ici n'est pas de trancher en faveur d'une position précise, mais plutôt d'entendre les raisons des unes et des autres et de comparer leurs manières de faire. Le sujet politique qui se situe, dans ce cas précis, au cœur du discours, dépasse à d'autres endroits la représentation de ces débats d'idées. D'une part, les positions politiques portées par le roman débordent largement le cadre de ces dialogues pour préférer la représentation de la vie, des situations concrètes, dont tirer des enseignements moraux et politiques. Pour Jacques Rancière, la littérature va en deçà du discours politique afin de mieux appréhender les enjeux politiques de la vie mise en scène :

> C'est bien ce que fait la littérature en laissant le tapage de la scène démocratique aux orateurs pour voyager dans les profondeurs de la société, en inventant cette herméneutique du corps social, cette lecture des lois d'un monde sur le corps des choses banales et des mots sans importance dont l'histoire et la sociologie, la science marxiste et la science freudienne se partageront l'héritage[462].

C'est bien aussi ce que fait Paul Adam, dans son activité littéraire : accéder à ce deçà de l'activité politicienne pour éclairer la portée politique de la vie même. C'est également cette pensée d'un en deçà de la politique qui donne tout son sens à la position défendue par Clarisse dans le dialogue ci-dessus, car seule la représentation en actes et dans la vie quotidienne de l'indépendance et de la solidarité de l'actrice avec les autres femmes peut venir justifier la posture individualiste qu'elle tient dans le discours. Si le rapport de Clarisse au féminisme apparaît problématique dans certains dialogues, notamment avec les membres de la Ligue pour l'émancipation des femmes, ce sont avant tout les intérêts et les méthodes politiciennes de cette organisation qui la rebutent, alors qu'elle-même

461 *Ibid.*, p. 207.

462 RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature, op. cit.,* p. 30.

incarne une figure de femme libre et indépendante, mais aussi généreuse et volontaire. En ce sens, le roman fonctionne comme si l'auteur prévoyait l'échec du discours politicien, sur le plan de la diégèse d'une part, puisque ces discours ne convainquent pas l'héroïne, mais aussi sur le plan extradiégétique d'autre part, puisque la portée politique du roman s'inscrit finalement bien plus dans cet en deçà du politique qu'est la représentation de la vie, que dans les discours des personnages traitant à proprement parler de politique. De ce point de vue, les choix narratifs montrent la volonté de Paul Adam de traiter de politique et révèlent dans le même temps la conception d'une littérature capable de s'attacher à cette question, par des moyens qui lui sont propres, et qui ne peuvent être ceux du journalisme ou de l'essai. Un schéma similaire se retrouve dans les *Lettres de Malaisie*. Dans ce roman épistolaire centré autour de l'organisation d'une société fouriériste, la dimension politique du récit est omniprésente. Toutefois, tout comme dans *L'Année de Clarisse*, les passages de discours direct visant à expliciter les raisons de cette organisation sociale et son bien-fondé ne convainquent guère le narrateur en visite dans l'île ; même, ces discours ont tendance à l'irriter. Au contraire, l'expérience qu'il fait de la vie quotidienne en Malaisie, sa rencontre avec les habitants et le partage de leurs coutumes amènent une compréhension supérieure vis-à-vis de ce mode de vie, et forment l'intérêt du roman en permettant à l'auteur de s'éloigner des discours prosélytes pour montrer avec plus de finesse ce que la société malaise comporte de perspectives émancipatrices et de dérives dictatoriales.

De ce fait, la portée politique du roman dépasse le cadre du discours. De plus, la parole des personnages revêt un intérêt politique fort qui va bien au-delà des dialogues ayant trait directement à la scène démocratique. Jacques Rancière éclaire la portée politique du langage à partir de réflexions qu'il reprend à Aristote. Le philosophe grec affirme que ce qui constitue l'homme en animal politique est précisément la parole logique, ce qu'il appelle le *logos*. Non pas le cri de plaisir ou de déplaisir – dont l'animal est lui aussi capable – mais la parole articulée qui dit le bien et le mal, le juste et l'injuste. Le *logos* est ce qui sépare « l'articulation discursive d'un grief de l'articulation phonique d'un gémissement[463] ».

463 RANCIÈRE, Jacques, *La Mésentente*, *op. cit.*, p. 20.

À partir de cette distinction, Jacques Rancière va plus loin et postule que la politique naît précisément avec le litige consistant à refuser à certains hommes la reconnaissance de leur capacité à exercer le *logos,* un litige qui instaure un tort et crée une classe des sans-parts : ceux qui ne peuvent prendre part au politique car leur est déniée toute capacité de parole logique. Ces sans-parts ce sont, dans *Être*, les femmes et le peuple qui restent confinés dans le silence pendant que les seigneurs s'animent autour de discussions politiques qui, pourtant, concerneront chacun d'entre eux :

> À table s'installent les seigneurs. […] Tout de suite les soucis de la politique unissent les propos. Les barons décrivent l'état de leurs fiefs, les sièges soutenus, les exploits des chevaliers, présument les guerres imminentes et les desseins mystérieux du roi d'Angleterre. Bientôt la discussion rougit les visages[464].

Alors que, dans le même temps,

> les serfs cois ne remuaient et gardaient dans leurs mains les viandes de la distribution. Peureux de cette soudaine colère des maîtres, ils étouffaient le bruit de leurs mâchoires. Une à une, les filles, les femmes soulevaient les portières, s'esquivaient[465].

Le peuple se situe au cœur des réflexions de Jacques Rancière qui voit en lui le nom du tort immémorial « par lequel l'ordre social se symbolise en rejetant la majorité des êtres parlants dans la nuit du silence ou le bruit animal des voix qui expriment agrément ou souffrance[466] ». Paul Adam, considéré tantôt comme un auteur méprisant les masses, puis comme le romancier des foules, investit de manière toute particulière cette idée. Le peuple, représenté dans bien des romans – notamment ceux mettant directement en scène la vie politique, à l'instar de *Être*, d'*Irène et les eunuques* ou des *Cœurs nouveaux* – est longuement décrit, jusqu'à occuper une place essentielle dans la diégèse, mais une place qui lui dénie invariablement toute parole délibérative. Le roman *Les Cœurs nouveaux* offre un bon exemple du silence qui lui est imposé puisque l'intrigue s'articule autour de Karl de Cavanon, qui décide de bâtir et de diriger un phalanstère pensé sur le modèle de Fourier. Certes, l'entreprise est louable et vise à offrir aux ouvriers un emploi respectueux, contre l'assurance d'un logement confortable, d'une nourriture abondante et saine, de vêtements et d'une éducation de qualité. Toutefois, ceux-ci n'ont guère leur mot à dire quant aux activités qui leur sont imposées ou au système de rémunération mis

464 *Être, op. cit.*, p. 66.

465 *Ibid.*, p. 67.

466 RANCIÈRE, Jacques, *La Mésentente, op. cit.,* p. 44.

en place. Alors que Cavanon se proclame haut et fort au service du peuple, celui-ci n'est jamais consulté et même, à bien des égards, méprisé. Notons ce passage qui montre Karl dans son usine, tentant de démontrer à un ouvrier qui paresse que le travail est nécessaire :

> — Vous êtes las ?... Songez à ceux qui travaillèrent de génération en génération et dont l'effort inconnu servit à accumuler entre nos mains l'argent de cette cité. Ne vous sentez-vous pas débiteurs de ceux-là, du peuple et de la race, et ne croyez-vous pas juste de poursuivre leur labeur afin que nous démontrions aux Égoïstes leurs torts, et comment, dès demain, la douleur s'effacerait du monde... aidez-moi à cette preuve...[467]

Accaparant la parole, Karl ne lui permet guère d'exprimer son point de vue et impose de ce fait sa vision, celle d'un homme issu de la grande bourgeoisie, pour qui le travail d'usine n'a jamais été un gagne-pain nécessaire. Par un jeu rhétorique, le héros fait croire ici à une similitude de condition et d'intérêt entre son interlocuteur et lui, niant tout bonnement le rapport de hiérarchie qui les sépare. Tout le roman se construit autour des désaccords d'idées entre Cavanon, sa tante Marthe et la famille Cassénat venue en vacances chez eux, chacun y allant de sa conviction quant à la bêtise plus ou moins grande du peuple, sa propension à la soumission et ses tendances à l'alcoolisme, les ouvriers étant quant à eux relégués dans le mutisme. Le cadre narratif, uniquement centré sur les personnages évoluant autour de Karl, ne donne jamais la parole au peuple qui, d'ailleurs, est vivement invité à proférer des sons conformes aux attentes de Cavanon :

> Écoutez : au lieu de romances ineptes ils chantent ce que je leur apprends, le soir, c'est un sonnet de Baudelaire adapté à un thème de *Parsifal*[468].

Soulignons que les méthodes de Cavanon, sa naïveté et son égoïsme, sont soumises à la critique implicite de l'auteur qui se positionne pourtant en faveur de ce genre d'initiatives et affiche ses sympathies pour la pensée de Charles Fourier. L'issue du roman, qui montre l'échec cuisant du phalanstère, affirme en ce sens l'incompatibilité de vues entre deux mondes, la difficulté de faire s'entendre les convictions des uns et des autres, qui pourraient aller vers un but commun.

467 *Les Cœurs nouveaux*, *op. cit.*, p. 78.

468 *Ibid.*, p. 45.

La faute de cette mésentente est partagée entre les ouvriers manipulables et grossiers, et Marthe et Cavanon, les dirigeants du phalanstère, qui n'auront pas su comprendre et écouter les travailleurs. La parution de *L'Année de Clarisse* l'année suivante, en revenant sur le personnage de Cavanon, insiste davantage sur les erreurs du phalanstérien que sur celles du peuple. Ainsi, la conclusion du roman ne condamne pas de manière univoque la tentative fouriériste mais invite plutôt le lecteur à reconsidérer les erreurs commises afin d'élaborer une stratégie différente. Toutefois, Paul Adam réactualise et renforce le tort fait au peuple en lui refusant toute parole et, *a fortiori*, toute parole logique. Les ouvriers des *Cœurs nouveaux* ne produisent en effet qu'un bruit inarticulé ou le cri d'une révolte incompréhensible :

> La clameur leur vint comme d'outre-terre. La bête n'était plus qu'une sorte de couleuvre sombre, écrasée entre le ciel noirâtre et la plaine de neige[469].

Cette vision est celle de Cavanon, certes, mais elle est aussi celle de l'auteur, qui n'en donne jamais une autre, ni ici, ni dans aucun de ses romans. Romancier des foules, Paul Adam est ce virtuose capable de dépeindre la multitude dans son mouvement, son bruit, son odeur, de rendre sa présence vivante, mais qui ne lui accorde jamais une parole politique, réservée à une élite intellectuelle et sociale. Ce tort immémorial fait au peuple, que décrit Jacques Rancière, se traduit de manière un peu différente lorsqu'il est question des femmes.

Ces dernières, parce qu'elles sont plus individualisées dans les romans – qui se structurent la plupart du temps autour d'une héroïne – semblent plus susceptibles de porter une parole politique, d'investir le *logos*. Cependant, la reconnaissance d'une parole féminine reste timide, elle est donnée puis aussitôt retirée, ou donnée mais circonscrite à un cadre bien précis. C'est le cas dans *Irène et les eunuques*, qui raconte l'accession au pouvoir, les années de règne puis la chute de l'impératrice de Byzance. Ce roman historique se centre sur un personnage féminin qui occupe la fonction politique la plus haute et qui est écouté par le peuple. Or, sa parole n'est jamais entièrement la sienne propre mais est toujours surplombée, en filigrane, par celle de Jean Bythométrès, son maître de philosophie qui lui permit l'accession au trône :

469 *Ibid.*, p. 299.

> Elle laissait des paroles enchantées à ceux qui approchaient les franges de sa robe. On se les répétait de rang en rang, de groupe en groupe. On les apprenait ainsi que des devises propitiatoires. Car Jean les avait rythmées[470].

Tout au long du roman, Jean assure sa supériorité sur sa disciple grâce à sa maîtrise du Verbe et au monopole de la parole qu'il impose à l'impératrice :

> Laisse-moi parler encore. Je ne crains pas la double hache de ton sourd-muet qui me guette, ni toi-même, mon écolière[471].

Il contrôle la parole politique d'Irène, soit en la rythmant lui-même et en lui enseignant le contenu de ce qu'elle doit dire, soit en la soumettant à des tests incessants pour lui démontrer la fragilité de sa pensée et en affirmant de la sorte sa supériorité. La renvoyant sans cesse au rang d'élève, Jean se fait un plaisir de voir Irène « s'embarrasser dans quelques arguments fragiles[472] » et de « les briser avant la fin de leur énonciation[473] ». Bien que Paul Adam prenne comme héroïne une femme qui accède aux plus hautes fonctions du pouvoir politique, sa parole est toutefois fragilisée tout au long de l'œuvre, ce qui remet en doute la capacité féminine à investir pleinement le *logos*.

Dans *L'Année de Clarisse*, la même hésitation se fait voir quant à la possibilité de l'actrice d'investir la parole politique. Elle n'hésite pas à s'exprimer au sujet du féminisme et des perspectives d'émancipation des femmes, mais cette parole ne quitte pas une sphère restreinte et privée, uniquement composée de femmes parlant des femmes. La classe des sans-parts que sont les femmes exprime une parole directement politique, mais celle-ci reste confinée dans un cadre restreint et ne s'intéresse qu'à un cas bien précis : celui de femmes du peuple qui, par leurs identités sexuelle et sociale conjointes, ont encore moins de part à jouer dans la politique que les femmes bourgeoises ou artistes qui s'expriment ici. Clarisse même, dont les choix d'existence concentrent la dimension politique du roman, est régulièrement rejetée par le narrateur dans « la nuit du silence ou le bruit animal des voix qui expriment agrément ou souffrance[474] ». Le premier roman de la trilogie se termine notamment par la description de l'actrice sanglotant seule face à la mer. Ces sanglots expriment son sentiment d'impuissance à se connaître elle-même, à se

470 ADAM, Paul, *Irène et les eunuques,* Paris, Paul Ollendorff, 1907, p. 69.

471 *Ibid.*, p. 82.

472 *Ibid.*, p. 84.

473 *Ibid.*

474 RANCIÈRE, Jacques, *La Mésentente, op. cit.,* p. 44.

saisir en tant qu'individue et non plus uniquement comme l'amante d'Éros et du vent, une figure à laquelle elle se compare tout au long du roman. Plus encore, dans le second volet de la trilogie, elle achève une longue tirade dans laquelle elle déplore la condition de vie de courtisane, qui oblige les femmes à se montrer telles que les hommes les désirent et non telles qu'elles sont, qui les force à mentir et s'abaisser plutôt qu'à faire valoir leur sagacité et leur loyauté. Cependant, le long plaidoyer en faveur de l'émancipation féminine, ainsi que la critique de la domination masculine formulée par Clarisse à son auditoire masculin, sont renvoyés au statut de simple gémissement : non plus le cri articulé exprimant l'injustice, mais la plainte inarticulée exprimant le déplaisir :

> Et tu croyais que la courtisane c'était la bouche de la vérité, le geste de la saine passion, la lueur de l'amour en triomphe… Que non, ma belle !… Il nous faut vivre en mentant, tout comme la vie… Mens donc, si tu veux manger et jouir, ma grande naïve !… N'est-ce pas, Messieurs, il n'y a de salut, de gloire, de fortune, que dans le mensonge et la bêtise ?…
> Évidemment, Clarisse était dans un jour d'amertume. Sans doute, la malfaisance de l'averse qui gâtait notre excursion et la paresse de la tempête qui s'endormait au-dehors, l'avaient de la sorte exaspérée[475].

En renvoyant la colère de Clarisse – pourtant longuement et clairement formulée – à une simple saute d'humeur causée par les intempéries, le narrateur intradiégétique lui dénie toute parole politique, alors même que le grief formulé tient à la non-reconnaissance de la parole des femmes par les hommes. Face au refus masculin d'accorder une valeur politique à la parole féminine, la stratégie de défense de Clarisse réside dans son investissement d'une parole dramatique, théâtrale. Par son jeu de scène, l'actrice va bien au-delà du texte écrit par le dramaturge et exprime, devant un public nombreux, la part des sans-parts, celle des femmes de manière générale, mais aussi plus précisément celle des veuves de marins, celle des sardinières en grève, autant que celle de l'Ophélie d'*Hamlet* qui se destine au suicide :

> Tant elle parut brisée par l'essor de ce destin mortel, si déchirée fut sa voix hurlant soudain :
> « Nous perdons nos cris… »
> Que, cette fois, après le frémissement général d'un murmure, les bravos firent explosion…
> Elle avait touché l'âme de tous, l'âme humaine qui perd ses pauvres cris à pleurer contre la ruine, la misère, la trahison, la faim. […]

475 *Le Troupeau de Clarisse, op. cit.*, p. 30.

> Nérisse en uniforme, un peu pâle, avait perdu, près d'elle, son cri d'orgueil ; et le ménage de Senci applaudissait à la conscience de perdre ses cris d'ambition haineuse[476].

Clarisse ne revendique pas tant une part des sans-parts sur la scène, qu'elle ne développe un jeu dramatique capable de faire taire ceux à qui est donnée et reconnue la parole politique. En leur faisant perdre leur voix, leur cri, l'actrice les défait également de la haine, de l'orgueil ou de l'ambition propres à leur classe, elle les laisse, pour quelques secondes, dans une position analogue à celle des sans-parts qu'elle incarne à ce moment précis. Ainsi, bien que l'actrice ne puisse faire advenir la présence des sans-parts sur scène, le silence qu'elle impose et la nouvelle économie de parole qui se déploie fonctionne comme une mise à égalité – très provisoire – de ceux qui ont une part dans la politique, et de ceux qui n'en ont pas. Loin d'être uniquement symbolique, le geste de Clarisse s'inscrit dans la continuité directe de sa critique des féministes de la Ligue et des bourgeoises qui souhaitent récolter de l'argent pour dédommager les veuves. Alors que les unes et les autres débattent des stratégies à mettre en place, supputent les besoins de ces femmes et prétendent les représenter face aux autres vacanciers, l'actrice porte au contraire la conviction d'une libération individuelle et refuse de s'exprimer à la place de ces veuves et de ces grévistes à qui personne n'a demandé leur avis. En ce sens, elle fait un double geste : elle joue devant elles comme devant ceux qui ont l'argent pour la payer, et fait en sorte que son jeu de scène fasse taire la parole de ceux à qui est toujours reconnue une légitimité pour s'exprimer. Afin d'ouvrir là un espace de silence et, peut-être, un espace où un autre *logos* pourra surgir.

476 *L'Année de Clarisse, op. cit.*, p. 133.

Conclusion

La prédilection de Paul Adam pour le roman a d'abord été conçue comme un choix didactique. Néanmoins, l'analyse de la construction des personnages nous a menée bien au-delà de ces considérations d'ordre pédagogique, pour envisager les conséquences politiques de ce choix générique. Le roman, en effet, apparaît comme une forme privilégiée en ce qu'elle serait la plus à même d'introduire les idées esthétiques et politiques de l'auteur, de représenter sa vision du monde et, ce faisant, de la faire comprendre au lecteur. Les personnages et le récit, porteurs de symboles et d'idées qui dialoguent, comportent plusieurs niveaux de compréhension qui doivent rendre les lecteurs capables de saisir les idées générales représentées. Toutefois, il ne suffit pas que ces idées soient comprises : celles-ci doivent appeler le lecteur à formuler des jugements moraux, à se mouvoir et agir en conséquence dans sa vie propre. Cette pensée de l'action impulsée par la littérature amène une conception virile du roman, centré autour de l'émotion de pensée et s'adressant avant tout à un lecteur masculin. Cette pensée construit dans le même temps des personnages féminins puissants, qui doivent pouvoir incarner un supposé principe volitif propre au féminin, et exciter les volontés d'agir du personnage masculin, sur le plan de la diégèse, mais aussi chez le lecteur. Ces personnages de femmes libres se trouvent pris dans une représentation paradoxale qui renforce la dichotomie existante entre masculin et féminin, mais qui oscille quant à la relation de hiérarchie à introduire entre ces deux termes.

En effet, les protagonistes féminins, centraux dans les romans, sont bien souvent chargés de porter les idées esthétiques de l'auteur dans la diégèse, en s'inscrivant notamment dans la défense du mouvement symboliste. Toutefois, les constructions corporelles des personnages, dans leur rapport à la description physique, à l'organicité et aux sens, révèlent une approche différentielle forte selon le genre des protagonistes. À partir de cette conception genrée du corps, se devine un rapport hiérarchique confinant les personnages féminins dans une existence qui serait d'abord corporelle, et qui réserverait aux personnages masculins le privilège de l'esprit. Cette esquisse d'une hiérarchie de genre se renforce et se confirme dès lors que la question de la voix des protagonistes est abordée. Alors apparaît toute l'inégalité entre les protagonistes

masculins et des personnages féminins-réceptacles, censés se faire les porte-parole d'une voix masculine, et à qui est déniée toute parole politique et toute capacité à émettre un *logos*. En ce sens, Paul Adam s'inscrit pleinement dans le contexte misogyne de la fin-de-siècle, qui, chez les hommes de lettres, prend la forme d'une fascination pour « La Femme », s'exprime dans leur volonté de la représenter partout, tout en déniant un quelconque intérêt à leur parole. Bien qu'il se tienne loin des postures virulentes qu'ont pu défendre ses proches – à l'instar des frères Goncourt – et qu'il ne se soit pas lancé dans une attaque en règle contre les « bas-bleus », par exemple, le contexte misogyne de l'époque offre à Paul Adam une série de conceptions du masculin et du féminin qui s'associent parfaitement aux doctrines cabalistiques qui lui servent de fondement théorique. De cette hésitation quant à la position politique à tenir au sujet des femmes découle des représentations paradoxales – voire contradictoires – du féminin. Les romans se centrent autour de femmes extrêmement fortes et libres mais dont l'existence est surtout corporelle. Les tentatives lancées pour porter une parole féminine dans les romans échouent invariablement. Les possibilités d'émancipation sont offertes puis reprises, et la voix féminine se trouve, finalement, toujours subordonnée.

Il n'en demeure pas moins qu'une lecture féministe et postérieure de l'œuvre de Paul Adam nous conduit à reconsidérer les positions des personnages, et notamment à repenser cette parole féminine subordonnée au prisme du mineur, tel que le définissent Gilles Deleuze et Félix Guattari. De cette approche émerge une relecture politique des romans, qui redonne aux personnages féminins une parole qui est politique parce que mineure. Le fait que l'auteur n'ait pas réellement envisagé la possibilité d'un lectorat féminin, ou même qu'il ait eu tendance à dénier la capacité d'articulation d'un *logos* pour ses personnages de femmes, n'exclut pas la possibilité d'une lecture féministe et d'une lecture politique de ses romans. Bien au contraire, le traitement différencié des personnages et la subordination de la parole féminine dans la structure romanesque et sur le plan de la diégèse nous invitent à explorer plus avant les rapports politiques qui se jouent dans les romans, les rapports de force et de pouvoir entre les protagonistes, en tant qu'ils sont dotés d'un genre bien précis, mais aussi entre l'auteur, ses personnages et le lecteur ou la lectrice.

Chapitre IV
Rapports de genre, rapports de pouvoir

> l'Occident n'a jamais eu d'autre système de représentation, de formulation et d'analyse du pouvoir que celui du droit, le système de la loi. [...] Je crois que c'est de cette conception juridique du pouvoir, de cette conception du pouvoir à partir de la loi et du souverain, à partir de la règle et de la prohibition qu'il faut maintenant se débarrasser.
>
> Michel Foucault, « Les Mailles du pouvoir ».

Dans une conférence intitulée « Les Mailles du pouvoir », Michel Foucault invite ses auditeurs à repenser la notion de pouvoir et à considérer ce dernier non plus uniquement sous l'angle d'une instance prohibitive, mais également productrice ou incitatrice. Pour le philosophe, cette manière de penser à nouveaux frais la question du pouvoir est la condition nécessaire pour « procéder à une analyse non plus de la représentation du pouvoir, mais du fonctionnement réel du pouvoir[477] ». La représentation dont il s'agit ici est d'abord la représentation politique – au sens des représentants du pouvoir d'État. Toutefois, le terme n'est pas sans lien avec son homonyme littéraire. La fiction romanesque, bien qu'elle soit avant tout un lieu de représentations – notamment de rapports de pouvoir – invite à aller au-delà de la seule représentation politique, et ce à plusieurs égards.

477 Foucault, Michel, « Les Mailles du pouvoir », in *Dits et écrits, op. cit.,* p. 1005.

Le premier est que la matière romanesque, dans ses rapports avec l'histoire particulière ou le cas particulier, amène la possibilité d'une lecture circonstanciée et située des rapports de pouvoir qu'elle représente. Elle correspond à la conception du pouvoir de Michel Foucault lorsqu'il le définit au pluriel comme « des formes de domination, des formes de sujétion, qui fonctionnent localement [...] qui ont leur propre mode de fonctionnement, leur procédure et leur technique[478] ».

Il convient pourtant de dépasser le plan de la représentation pour opérer quelques incursions dans le « fonctionnement réel du pouvoir ». Dans cette perspective, le genre se révèle un outil d'analyse fécond dans la mesure où, intrinsèquement lié aux questions de représentations lui aussi, il les dépasse pour informer des conditions sociales et politiques réelles de l'époque. S'intéresser aux rapports de genre dans les romans – en le considérant comme un outil politique – c'est mettre en lumière ce que l'auteur critique ou renforce consciemment comme rapports de domination dans ses romans, la manière dont il a choisi de les mettre en scène, mais cela signifie également aller au-delà des représentations conscientes de l'auteur, et montrer la manière dont les rapports de pouvoir à l'œuvre dans la société fin-de-siècle contaminent les romans, s'expriment en eux, s'entretiennent et se renforcent. Parce que les rapports de genre s'imbriquent avec bien d'autres relations de domination liées à l'âge, la classe sociale ou encore la couleur de peau, nous serons nécessairement amenée à considérer ensemble ces rapports de force et à éclairer la manière dont l'auteur les conçoit et les organise de manière hiérarchique, leur octroyant une place plus ou moins importante au sein de son œuvre. Nous nous attacherons donc à penser ces rapports comme des relations toujours mouvantes, des rapports particuliers de domination, de sujétion, ancrées géographiquement et historiquement. Chaque roman met en scène des relations de pouvoir diverses qui, bien qu'elles puissent relever d'une domination de genre, s'expriment d'une manière particulière et selon des techniques précises. Ce faisant, la diégèse fait émerger des possibilités singulières de renverser ce rapport, ainsi que des formes d'autonomisation qui sont toujours particulières elles aussi. En outre, les rapports de pouvoir ne sont pas circonscrits à l'univers de la fiction, en tant que figurations plus ou moins fidèles et plus ou moins conscientes du réel.

478 *Ibid.*

Au contraire, ils sont à l'œuvre dans les rapports que l'auteur entretient avec ses lecteurs, avec ses personnages, ainsi que dans la relation que l'auteur invite le lecteur à avoir avec les protagonistes.

L'analyse des modalités d'incarnation des personnages se poursuivra ici par une étude des rapports de pouvoir qui les définissent, et qui caractérisent, parallèlement, les liens entre les différentes instances que mettent en jeu la création romanesque et sa réception. Afin de procéder à cette analyse du pouvoir dans l'œuvre de Paul Adam, nous optons pour une approche thématique qui portera sur le regard, la folie et la sexualité, car ces trois entrées cristallisent chacune une reconfiguration des rapports de pouvoir qui ont cours au XIXe siècle. Le regard, d'abord, a été modifié par un certain nombre d'inventions techniques – parmi lesquelles la photographie ou le recours plus systématique aux dispositifs panoptiques – et de reconfigurations politiques et économiques. La sexualité, quant à elle, connaît de nouvelles formes de contraintes et se réorganise tout au long du XIXe siècle. Entre la peur de la contamination des familles bourgeoises par les filles de joie, l'attention nouvelle au contrôle des naissances, et les tabous exceptionnellement forts qui pèsent sur l'activité sexuelle, la fin-de-siècle voit la sexualité se transformer en profondeur. Entre ces deux thématiques, la folie vient s'inscrire comme un point de charnière grâce, notamment, à la naissance de la psychanalyse et à l'intérêt tout particulier des médecins pour l'hystérie. Ce mal spécifiquement féminin, intrinsèquement lié à la sexualité des patientes, devient un motif privilégié dans la représentation médicale comme en témoigne la série photographique prise par Jean-Martin Charcot, qui met en scène ses patientes de la Salpêtrière.

Au-delà de la résonance particulière que revêtent ces trois thématiques à la fin du XIXe siècle, le rapport au corps qu'entretiennent les thèmes du regard, de la folie et de la sexualité justifie également le choix d'une telle approche dans la mesure où le corps du personnage est au principe de nos réflexions. Il s'agit, en suivant Michel Foucault, de considérer que « les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps[479] », partant, de mettre celui-ci au centre de l'analyse des rapports de genre. Nous tenterons ainsi de répondre à l'invitation formulée par Hélène Rouch, Elsa Dorlin et Dominique Fougeyrollas-Schwebel dans l'ouvrage *Le Corps entre sexe et genre*[480], dans lequel elles déplorent l'absence de plus en plus grande du corps dans les réflexions sur le genre.

479 Titre d'un entretien de FOUCAULT, Michel avec FINAS, Lucette, in *Dits et écrits*, *op. cit.*, p. 228-236.

L'approche thématique centrée sur la question du regard, de la folie et de la sexualité, trouve également tout son sens par l'importance que ces thèmes revêtent dans les romans de Paul Adam, montrant par là que le corps est au centre de la création littéraire.

1. *LE REGARD : INSTRUMENT DE POUVOIR ET DISPOSITIF NORMATIF*

Le regard nous offre une première entrée pour aborder la question du pouvoir dans les romans, succédant logiquement à l'analyse de la description des personnages qui a été faite dans le chapitre précédent. Le corps décrit y apparaît comme un corps donné à voir, au lecteur mais aussi aux autres personnages, et les différences de traitement descriptif entre les protagonistes, notamment en fonction de leur genre, induisent, inévitablement, des rapports au regard genrés eux aussi. La première raison pour laquelle le regard apparaît comme un instrument de domination entre les personnages, est qu'il est pensé comme un instrument du pouvoir politique d'État dans nombre de romans. Dans cette perspective, nous considérerons le regard dans ses rapports avec le pouvoir souverain, avant d'introduire la conception foucaldienne de pouvoirs qui passent à l'intérieur des corps.

A. L'ŒIL DU POUVOIR SOUVERAIN

Au XIXe siècle, la société voit la naissance d'une nouvelle conception de la vie privée symbolisée par l'importance récente que prend de l'intérieur bourgeois. Symptomatique de la montée de l'individualisme décrite par Alain Laurent[481], ce nouveau rapport à la sphère privée tend à distinguer les sujets et les activités humaines entre ceux qui relèvent de l'espace public, qui sont donnés à voir, et ceux qui relèvent de l'espace intime nouvellement sacralisé, dans lequel les individus se livrent à leurs activités quotidiennes, seuls ou dans une société restreinte et choisie, à l'abri des regards. C'est cette importance nouvelle du privé et de tout ce qu'il implique qui est questionnée dans les *Lettres de Malaisie,* à travers le tableau d'une société communiste ayant poussé à l'extrême le refus

480 DORLIN, Elsa, FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique, ROUCH, Hélène (dir.), *Le Corps entre sexe et genre*, Paris, L'Harmattan, 2005.

481 LAURENT, Alain, *Histoire de l'individualisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

de la propriété. Alors que tous les citoyens dorment dans des maisons sans cesse différentes, qui ne sont jamais les leurs, et voient toutes leurs activités réglées sur la vie de la société entière, le narrateur, un diplomate en mission d'observation, « soupçonne qu'un espionnage perpétuel[482] » ne guette les habitants de l'île. Bien présente dans le roman, cette surveillance est celle des nefs aériennes qui observent les habitants, mais également celle du narrateur, cet intrus qui, pour la première fois, vient poser un regard occidental sur le régime d'Harmonie. Cachée du monde, recluse dans la jungle malaise, c'est une société toute entière qui se dissimule pour rester invisible à l'œil occidental, mais qui, en son sein, fait peser un regard omniprésent sur ses citoyens. Les effigies de Jérôme le Fondateur, immenses statues dressées dans les villes pour rendre hommage à l'instigateur de l'entreprise, illustrent cet espionnage perpétuel avec « ses arcades sourcilières très creuses, les yeux, petits[483] » qui « visent » ceux qui le contemplent. Le narrateur a pour fonction de déjouer cette surveillance, de retourner le regard, afin de désamorcer la menace que fait planer la communauté malaise sur les sociétés occidentales. Bien que Paul Adam affirme à cette période de sa vie ses sympathies pour les théories de Charles Fourier, le rapport au regard que met en place la société malaise devient le catalyseur des critiques formulées par l'auteur, et fait basculer l'utopie dans la dystopie. Le regard du pouvoir qui surveille les citoyens en Malaisie est désincarné, technicisé – avec les nefs aériennes – et symbolique – avec la statue de Jérôme le Fondateur, autant de caractéristiques qui font de la vue un instrument privilégié du pouvoir souverain, qui s'exerce dans l'île comme dans les sociétés occidentales qui envoient leurs diplomates en mission de surveillance.

Une dizaine d'années plus tard, Paul Adam publie un roman historique intitulé *Irène et les eunuques*, qui a pour objet l'accession au trône de Byzance de l'impératrice Irène, ses années de règne et sa destitution. Dans ce roman qui relate les grands bouleversements politiques qui marquent les dernières années de l'empire byzantin, le regard occupe une place particulièrement importante, et ce pour deux raisons. La première est que la vue – en tant que sens – y est décrite explicitement comme un instrument du pouvoir politique dans la mesure où les ennemis de l'État – et ils sont nombreux – sont aveuglés.

482 *Lettres de Malaisie*, *op. cit.,* p. 51.

483 *Ibid.* pour cette citation et la suivante.

Brûler les yeux des dissidents est une manière de les mettre hors d'état de nuire, ce qui révèle que le regard est inhérent à l'exercice de l'activité politique, au même titre que le langage, dont il s'agissait dans le chapitre précédent. Il n'est d'ailleurs pas rare, dans le roman, que ceux à qui on crève les yeux aient également la langue coupée. L'impératrice Irène réserve ce sort à ses ennemis et à ses concurrents, au premier rang desquels figure son fils Constantin, puisque ce dernier doit logiquement accéder au trône à sa majorité. Ses fidèles et quelques esclaves se chargent d'aveugler le prince et justifient leur acte en affirmant qu' « il importait au destin de l'État que [Constantin] fut privé du pouvoir[484] », et donc de la vue.

Regard et activité politique sont donc inextricablement liés dans la conception du pouvoir illustrée ici, jusqu'à situer le regard à l'origine des discordes politiques qui agitent Byzance tout au long du roman. En effet, alors que les iconoclastes récusent l'importance des images dans les cultes religieux et se mettent à détruire toutes les icônes, la manipulation politique qui place Irène sur le trône de Byzance entend faire réhabiliter les images. Véritable nœud des conflits, ce rapport à la représentation, à l'incarnation physique des principes religieux, mais aussi à la vue, est à la fois intrinsèquement politique et genré. Le roman met notamment en scène les batailles sanglantes entre les iconoclastes, qui sont essentiellement des hommes, et surtout des soldats, et les iconophiles, qui pour la plupart sont des femmes. Celles-ci représentent un rapport incarné à la religion, dans lequel l'image de la divinité, et notamment de la Vierge, tient un rôle particulièrement important. Contre elles, les iconoclastes réfutent le caractère divin de la Vierge et représentent une conception virile et abstraite de l'exercice religieux, virile car abstraite et désincarnée. Le rapport aux images s'apparente en ce sens à un rapport au regard, politique et foncièrement inégalitaire, que les femmes entendent renverser. Alors que les citoyens se résignent et laissent les soldats emporter les images, les femmes ne l'entendent pas ainsi et font preuve d'une résistance déterminée, parfois violente.

484 *Irène et les eunuques, op. cit.*, p. 373.

Le narrateur raconte à cet égard que :

> L'histoire de cette hérésie est toute de rivalité entre les soldats et les femmes : les uns cupides et soucieux de garder ce droit d'accroître le salaire des victoires ; les autres éprises des luxes canoniques, habituées au sourire douloureux du Iésous tordant sa beauté messiaque sur la croix, habituées au regard de la Panagia compatissante et douce, prête à ennoblir, de ses consolations, les plus intimes confidences[485].

Leur tentative de réhabilitation des images divines, et en particulier des images de la Vierge, peut être lue comme une volonté des femmes de pouvoir, à leur tour, regarder, et non plus uniquement être regardées. L'importance des images s'exprime de manière particulièrement genrée dans le roman, non seulement en vertu de l'attraction spécifiquement féminine pour l'iconographie religieuse et le luxe clinquant, mais également en raison de l'inégalité plus générale dans le droit au regard. Les femmes n'ont guère le droit d'exercer leur regard sur autrui puisqu'elles sont interdites d'activité politique et reléguées dans la sphère privée. Par contre, elles sont, en tant que femmes, objets de tous les regards. La réhabilitation des images de la Vierge s'inscrit dans une dimension double : la revendication d'une portée sacrée pour une effigie féminine, et le droit, pour les femmes, d'adorer elles aussi des images, de porter leur regard sur des images, elles qui sont toujours objets du regard d'autrui, et qui sont si souvent ravalées au rang de pure image. L'impératrice Irène, parce qu'elle est impératrice et parce qu'elle est une femme, se fait la défenseure des icônes et vient condenser tout ce que le regard contient d'implications politiques et de relations de genre : elle réhabilite les images en même temps qu'elle aveugle ses ennemis, elle incarne un pouvoir souverain, c'est-à-dire un droit absolu de regard, désormais spécifiquement féminin. En cela, le personnage d'Irène renvoie à la figure de Méduse, que la fin-de-siècle représente sous les traits d'une jeune femme séduisante, mais qui conserve une chevelure de serpent et le regard fixe des toutes premières illustrations du mythe. Le regard de l'impératrice, en effet, est un regard dangereux, capable de pétrifier celui qui l'observe. Sa beauté, alliée au pouvoir politique dont elle est détentrice, provoque, tout comme Méduse, « une fascination, une inséparabilité, une emprise qui fait que le voyeur ne peut plus détacher son regard, est arraché à lui-même, dépossédé de son propre regard, investi et comme envahi par celui de la figure qui lui fait face[486] ». Ici, l'homme est d'autant plus dépossédé de son propre regard qu'il peut lui être retiré, ne laissant plus qu'à la seule Irène le pouvoir de regarder.

485 *Ibid.,* p. 3.

Il est d'ailleurs remarquable que Paul Adam, dans ses grands romans mettant en scène des personnes de pouvoir, choisisse de manière privilégiée des femmes pour occuper ces hautes fonctions. L'histoire d'Irène relève d'un cas historique particulier qui a beaucoup inspiré la littérature et les recherches au XIXe siècle. Le roman *Être* est centré quant à lui autour du personnage de Mahaud, et met en scène l'accession au pouvoir d'une femme, ses années de règne et de destitution, au Moyen Âge cette fois. Le contexte inquisitorial dans lequel prend place le roman empêche que le regard de la reine ne soit le seul souverain. Au contraire, bien que Mahaud soit au pouvoir, sa féminité excite les suspicions et amène un bon nombre de dignitaires, seigneurs et personnes d'Église à opérer une surveillance particulière sur leur reine. Obligée de se cacher pour l'exercice de tous les rites magiques, l'héroïne finit par laisser voir ses aptitudes à la sorcellerie et se fait juger par les hauts responsables de l'Inquisition. La simple surveillance exercée en continu sur Mahaud remet en question sa souveraineté. En outre, l'importance du regard dans les rapports de pouvoir est matérialisée lors de son procès par les juges portant des cagoules avec des trous aux yeux, un dispositif leur permettant de voir sans être vus. Les « prunelles impérieuses[487] » qui se dardent sur l'héroïne, sans qu'elle puisse retourner le regard et observer à son tour ses juges, soulignent à quel point la vue peut être un instrument du pouvoir politique, d'une part, et d'une domination de genre de l'autre. Dans un cas comme dans l'autre, ce qui se joue est bien un rapport de force qu'il convient d'analyser, non pour se demander « qu'est-ce que le pouvoir ? Et d'où vient-il ? Mais comment s'exerce-t-il[488] ? » Empêcher le regard d'autrui, le contraindre, exercer une surveillance continuelle, sont autant de modalités du regard qui caractérisent le pouvoir souverain dans les romans et qui instaurent clairement le regard comme instrument de pouvoir en soi.

Le regard est également celui porté sur autrui, qui lui reconnaît son intégrité et son humanité, qui le considère comme son égal. Là encore, la vue comme instrument de pouvoir s'institue d'abord dans un rapport de genre.

---

486 VERNANT, Jean-Pierre, cité dans LE RUN, Jean-Louis, « D'un millénaire à l'autre, Méduse », in *Enfances & Psy*, vol. n° 26, n° 1, 2005, p. 46.

487 *Être, op. cit.,* p. 258.

488 DELEUZE, Gilles, *Foucault,* Paris, Les Éditions de Minuit, 2004, p. 78.

Le quatrième chapitre du *Troupeau de Clarisse*, roman constitué d'une série d'épisodes de la vie de l'actrice, indépendants les uns des autres, relate la malheureuse aventure de l'héroïne, violée par un Malais qui l'a kidnappée. Elle raconte son sentiment d'être, pour son ravisseur, comme « un objet sans vie, même pas l'animal que l'on flatte[489] », et attribue cette réification au regard que le Malais porte sur elle, lui refusant toute qualité humaine :

> Ses yeux de verre noir m'examinaient ainsi qu'une peinture ne représentant pas d'individu, ni même de paysage, mais plutôt une arabesque différente de toute vie organique. Ce regard était une insulte continue, sans violence, et qui souriait de la lueur bilieuse des sclérotiques, entre les paupières fanées, à l'abri des longs cils durs[490].

Le regard du ravisseur, en déniant à Clarisse toute humanité, la rejette au rang d'objet. Le viol devient la conséquence logique d'un tel regard puisque, en réifiant de la sorte l'héroïne, il en fait un objet sexuel ayant pour unique fonction de satisfaire le désir masculin. Plus encore, la possibilité d'un tel regard semble être une spécificité malaise :

> En Europe, nous ignorons absolument que l'on puisse être traitée de la sorte. Il n'est pas d'infime rustre qui ne lise aux yeux du patron le sentiment fraternel d'une humanité consciente de soi et d'autrui[491].

Les paroles de Clarisse méritent que nous nous y attardions ici pour deux raisons. D'une part, il convient de noter le caractère raciste de ces considérations sur la persistance d'une forme de barbarie à l'encontre des femmes, hors de la société occidentale. D'autre part, l'exemple donné par Clarisse s'avère tendancieux car, à supposer qu'aucun patron ne regarde ses ouvriers comme de purs objets destinés à produire, il est loin d'être évident qu'une telle réification ne s'impose pas aux femmes en Occident. L'existence indéniable du viol en Europe vient même contredire tout à fait cette affirmation si l'on considère, comme cela semble être le cas dans le roman, que ce regard particulier et la possibilité du viol sont deux choses absolument indissociables. Le regard que pose le patron sur son ouvrier, en cela qu'il diffère de celui que pose l'homme sur la femme, indique des spécificités dans les rapports de pouvoir qui se jouent entre ces différents acteurs, ce qu'explique Michel Foucault :

489 *Le Troupeau de Clarisse, op. cit.*, p. 14.

490 *Ibid.*

491 *Ibid.*

> Entre chaque point d'un corps social, entre un homme et une femme, dans une famille, entre un maître et son élève, entre celui qui sait et celui qui ne sait pas, passent des relations de pouvoir qui ne sont pas la projection pure et simple du grand pouvoir souverain sur les individus [...] Pour que l'État fonctionne comme il fonctionne, il faut qu'il y ait de l'homme à la femme ou de l'adulte à l'enfant des rapports de domination bien spécifiques, qui ont leur configuration propre et leur relative autonomie[492].

Le passage par le regard du souverain dans les romans nous a permis de montrer avec évidence que le regard fonctionne comme un instrument de pouvoir en soi. Toutefois, même lorsqu'il s'agit de personnages occupant la plus haute fonction de l'État, le rapport au regard s'infléchit en fonction du genre. Mahaud ou Irène symbolisent le pouvoir d'État, mais un pouvoir exercé de manière spécifiquement féminine, ou tenu à surveillance car exercé par une femme. En cela, la puissance du regard d'un personnage est corrélée à son pouvoir, le premier n'étant que l'instrument ou la part visible du second. Le passage choisi dans *Le Troupeau de Clarisse* montre à cet égard à quel point les différents rapports de domination peuvent s'imbriquer les uns aux autres et complexifier leur analyse en mêlant tout à la fois rapports de genre, de classe sociale, de race et de culture. À partir de l'étude du regard comme instrument de pouvoir, il convient désormais de comprendre la manière dont les rapports de domination s'exercent sur les femmes, c'est-à-dire d'identifier les spécificités de ces rapports de pouvoir ainsi que leur « configuration propre », toujours par le prisme du regard.

B. REGARDER / ÊTRE REGARDÉE

Le précédent chapitre a permis de faire état des différences de traitement dans la description des protagonistes. Les femmes, davantage décrites que les hommes, et dans un registre exaltant avant tout leur beauté, apparaissent comme des êtres dont les qualités esthétiques importent plus que celles de l'esprit. Ce traitement différencié dans la description instaure logiquement un rapport inégalitaire dans le regard, le féminin étant institué en un objet visible et à voir. Dans la mesure où la beauté féminine se doit par ailleurs d'exciter la volonté de l'homme et de le pousser à l'action, la dichotomie féminin/masculin, pensée en termes de passif et d'actif, ou, plus exactement, de volitif et d'actif dans les conceptions cabalistiques, transpose logiquement cette organisation

492 FOUCAULT, Michel, « Les Rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps », *op. cit.*, p. 232.

générale sur le plan plus restreint du regard. En ce sens, le féminin est fait pour être regardé, tandis que le masculin, lui, pose son regard, examine, scrute, contemple, autrement dit, se positionne du côté actif du regard.

De telles oppositions générales appellent toujours la nuance. Néanmoins, les romans de notre corpus illustrent avec force cette approche dichotomique, l'auteur oscillant entre complicité avec ses personnages masculins et critique de leur attitude voyeuriste. Quels que soient les jugements de valeur qui transparaissent au fil des scènes, l'invariant des romans est la conscience féminine d'un droit de regard masculin, ou, tout au moins, d'un regard masculin jugeant, évaluant, posé sur elles en permanence. Cette conscience d'être incessamment exposées à la vue des hommes se révèle de manière flagrante dans *Chair molle*. Consacré à la vie d'une « fille publique » nommée Lucie Thirache, le roman se prête facilement aux tableaux de genre propres à la prostitution en maison, à l'instar de la scène de la toilette, des batailles entre des concurrentes partiellement dénudées, ou encore des scènes de sensualité lesbienne permises par la proximité des corps des courtisanes dans les maisons à numéro. La représentation romanesque de ces topoi de la littérature de la prostitution appelle un regard masculin à se poser sur la scène – celui du lecteur. Mais le roman met également en scène ce regard, soulignant ainsi la conscience des protagonistes féminines de l'omniprésence masculine. Le passage qui suit décrit une sortie des filles à la campagne, leur joie de quitter la ville et de se débarrasser des fards et des corsets pour évoluer librement dans des vêtements qui leur appartiennent :

> Alors, avec de grands éclats de rire, la Donard et Nina se mêlèrent à ce jeu. Il y eut une course folle à travers les arbres, des enjambements maladroits par-dessus les parterres et des embrassades furieuses quand on s'attrapait. Elles redoublaient leurs gambades, levant très haut les jupons ; elles avaient remarqué les œillades que lançait dans leurs dessous un jardinier émondant les saules[493].

Alors que le tableau champêtre décrit la joie libre et naïve des « filles de joie », la mention d'un regard masculin remet en perspective toute la scène et transforme les jeux enfantins en parodie de séduction.

493 *Chair molle*, *op. cit.,* p. 394.

Le fait que ce regard appartienne à un jardinier a son importance puisque, de la même manière qu'il réintroduit de la norme et de la culture dans une nature perçue d'abord comme prolifique et sauvage par les jeunes femmes, c'est ce même homme qui, en posant ses regards sur les filles de maison, les ramène à leur métier de courtisanes, et transforme la spontanéité de leurs jeux en gestes savamment calculés, singeant leurs habituelles techniques de séduction. Par ce tableau de genre, Paul Adam témoigne d'une complicité certaine avec le regard masculin et invite le lecteur à poser lui aussi ses yeux sur les protagonistes. Ce dernier, en suivant d'abord naïvement l'évolution des filles dans la campagne, se retrouve, à l'instar du jardinier, dans une position de voyeur introduisant un caractère sensuel dans une scène qui devait en être dépourvue. Les jeux de regard décrits dans les romans n'instituent donc pas uniquement des rapports de pouvoir entre les personnages, mais instaure également des relations particulières entre l'auteur, le lecteur, et les protagonistes, ces dernières étant, de fait, soumises au regard masculin de celui qui lit. Le roman de la prostitution, qui met en scène des filles qui, dans la vie réelle, existent pour être vues et sont soumises à une surveillance masculine continuelle – de la part des médecins, de la police, des souteneurs et des clients – introduit un rapport particulièrement genré au regard. En outre, notons que *Chair molle*, parce qu'il est un roman naturaliste, et parce qu'il fut condamné pour outrage aux bonnes mœurs, n'a sans doute guère permis à un lectorat féminin de se saisir de cette œuvre, laissant ainsi l'auteur dépeindre cette société de « filles » pour un regard exclusivement masculin, ou presque[494].

L'omniprésence du regard masculin ne prend d'ailleurs pas toujours l'aspect d'œillades discrètes ou dissimulées. Au contraire, les femmes paraissent conscientes de ce qu'un œil masculin est potentiellement toujours posé sur elles parce que les hommes assument pleinement de les observer.

494 Alexandre Zevaes affirme à propos de *Chair molle* que « Évidemment, le livre ne s'adresse pas aux demoiselles de Saint-Denis ou du couvent des Oiseaux et il ne leur est pas dédié. Mais il ne justifie pas le scandale qu'il soulève, la poursuite que réclame à deux reprises Sarcey et qu'intente le parquet. », ZEVAES, Alexandre, *Les Procès littéraires au XIXe siècle*, cité dans GENEST, Isabelle, *Intellectuels et décadence durant la Belle-Époque*, *op. cit.,* p. 125.

Il en va ainsi pour Lucie qui, lorsqu'elle s'apprête à entrer en maison pour la première fois, constate que les autres passagers de la voiture qui l'emmène l'examinent avec attention :

> Le monsieur avait mis un binocle. Partout, il scrutait Lucie, dans une étude insolente de sa toilette et de ses gestes. Sous ce regard, la fille détourna la tête[495].

Loin d'être le lot des seules prostituées, cette attention masculine portée sur le corps féminin est nettement répandue, jusqu'à constituer l'ouverture du roman *Les Cœurs utiles* :

> — Ma fille, on voit tes jambes !
> Et, de fait, on les voyait, trop fines dans le noir des bas tendus jusque la jarretière bleue. Même, sur le trottoir d'en face, un monsieur s'arrêta, mit son parapluie à l'épaule, en auréole, et pris une pose de spectateur.
> L'ayant aperçu, Maïa ouvrit la main. Les plis de la jupe descendirent[496].

Ces hommes inconnus dans la diégèse, personnages de passage, affirment de la sorte leur droit de regard sur les femmes qu'ils rencontrent et les poussent, par leur attitude, à détourner le regard ou à se cacher. La réponse des protagonistes, témoignant de leur sentiment de gêne ou de soumission, renforce encore le lien inextricable entre regard et enjeux de pouvoir. Ce rapport de domination ne se joue pas uniquement entre les personnages, mais implique également l'auteur. Paul Adam semble formuler ici une critique de cette attitude en venant mettre en lumière le sentiment de gêne et de faiblesse que provoquent, chez les héroïnes, les attitudes voyeuristes. Toutefois, ces scènes donnent elles aussi à voir les personnages féminins et affirment, dès l'entrée dans le roman, l'importance que prendront leur corps et leur beauté dans l'économie de l'œuvre. Ce faisant, l'auteur masculin appelle le regard sur le corps de ses personnages féminins, il les montre et les présente au lecteur comme si ce dernier pouvait à son tour juger leur beauté. Cette notion de jugement fait de l'œil masculin le véhicule d'une norme, ou plutôt l'instrument de mesure de la conformation des personnages féminins aux normes de beauté de l'époque. Les images abondantes de la féminité qui circulent à la fin du siècle donnent une idée générale de ces normes esthétiques dont Paul Adam, comme bien d'autres, s'inspire pour imaginer et décrire ses héroïnes. Dans ce contexte, donner à voir les corps consiste autant à les décrire précisément qu'à évoquer leur nudité.

---

495 *Chair molle, op. cit.,* p. 372.

496 *Les Cœurs utiles*, *op. cit.,* p. 1.

En témoigne ce passage des *Cœurs utiles* qui met en scène Maüser, le directeur de cirque, passant en revue ses artistes avant la représentation :

> Maüser continuait son inspection. Son regard scrutait chacune des filles depuis la cime des perruques, or ou jais, jusque les poulaines des souliers rouges. Il vérifiait la justesse des collants et l'échancrure des décolletages sur les petites poitrines pâles passées à la veloutine. « Hein ? Veux-tu te tirer, toi, regarde-moi ces plis sur la cuisse… Et ta peau est-ce qu'elle plisse comme ça ? Tant pis pour Lui alors… Dis donc, la Rousse, là, tu as donc de la pudeur ?… Veux-tu échancrer davantage… encore… allons… S'il saute dehors, tu le rentreras… ça fait toujours plaisir […][497] »

La préparation du spectacle avec le passage en revue des artistes montre avec insistance le caractère normatif du regard masculin qui, en sus d'être celui d'un homme, est celui d'un patron sur ses employées. Au regard professionnel de Maüser, qui scrute et inspecte ses artistes, s'ajoute la déclinaison non équivoque de normes de beauté, visiblement empruntées à celles ayant cours dans les maisons de tolérance : peau pâle et bien tirée, perruques extravagantes et nudité suggestive des poitrines.

Les romans cités jusqu'à présent mettent invariablement en scène des regards masculins posés sur le féminin et jaugeant la féminité. Toutefois, le rapport aux normes matérialisé par le regard s'attache à tous les individus sans distinction. C'est ce que suggère le roman tardif intitulé *Stéphanie*. Le narrateur intradiégétique, encore célibataire et quelque peu vieillissant, évoque à plusieurs reprises le poids des normes esthétiques qu'il sent peser sur lui. Chaque passage devant un miroir lui donne l'occasion d'inspecter son aspect physique et, en fonction de sa satisfaction, d'évaluer ses chances de se marier avec la jeune Stéphanie, sans craindre le ridicule s'abattant sur les hommes de sa condition. Il rapporte à plusieurs reprises les sentiments que lui inspire son reflet et qu'il exprime ainsi :

> Je me vis comme un Géronte de Molière caressant une Agnès pour le rire formidable d'un public assemblé sous le lustre du théâtre[498].

L'évocation du public, loin de se rapporter uniquement au personnage de Molière et au contexte de la représentation, se réfère plutôt au regard extérieur qu'imagine sans cesse le narrateur. L'absence d'un œil réel posé sur lui à ce moment précis n'empêche pas la potentialité d'un regard omniprésent et émettant un jugement négatif à son égard.

497 *Ibid.,* p. 258.

498 *Stéphanie, op. cit.*, p. 156.

Cet œil est celui de la société, porteuse de normes auxquelles le narrateur peine à se conformer totalement. L'attention particulière qu'il porte à ses vêtements, à sa barbe toujours noire, à son ventre qui ne souffre pas encore d'embonpoint, à ses poumons vigoureux et ses yeux vifs, l'examen inquiet de tous ces petits signes du vieillissement, viennent témoigner de la souffrance que les normes esthétiques lui imposent. Il est intéressant de noter que cette souffrance provoquée par la normativité du regard d'autrui n'est jamais si bien analysée et exprimée que dans ce roman, écrit à la première personne par un narrateur intradiégétique masculin. Comme si l'auteur, lui aussi vieillissant au moment de l'écriture, était désormais capable de ressentir et retranscrire ce mal-être, celui de l'homme soumis au regard d'autres hommes. Pourtant, l'analyse des normes sociales et des difficultés engendrées par l'impossibilité de s'y conformer, ou encore de l'aliénation résultant de la conformité escomptée, n'amène guère l'auteur à remettre en question le regard qu'il porte sur les femmes, et sur les contraintes spécifiques à leur genre. Au contraire, la période d'écriture de *Stéphanie* coïncide avec la parution d'un essai intitulé *La Morale de l'amour*, dans lequel Paul Adam, pris d'un élan misogyne remarquable, propose la création d'un musée de la beauté s'apparentant, ni plus ni moins, à un musée de la Femme. Il formule sa proposition en ces termes :

> Dans un édifice approprié, les plus belles femmes de chaque race s'offriraient à l'admiration de nos intelligences. Elles signifieraient les excellences de leurs nations[499].

> Je proposai d'établir ce Temple de la beauté internationale, d'y élire, entre les meilleures apparences corporelles des races, la personne douée de façon suprême, afin de posséder un *étalon* de la forme humaine sur quoi se régleraient les transformations de la loi[500].

Les motivations formulées ci-dessus ne laissent aucunement entrevoir la conscience qu'aurait Paul Adam du caractère extrêmement normatif et réducteur d'une telle entreprise, que Mireille Dottin-Orsini considère comme une préfiguration de notre Miss Monde[501]. Si l'auteur réalise la souffrance qui résulte de la nécessité à se conformer aux normes esthétiques socialement imposées, celle-ci n'est reconnue que lorsqu'elle concerne les hommes, les femmes étant, quant à elles, plus que jamais ramenées au rang

499 *La Morale de l'amour, op. cit.,* 337.

500 *Ibid.*, p. 341. Nous soulignons.

501 « Une "Fête de la beauté", avec élection d'une "déesse", y préfigurerait nos concours de Miss Monde, qui sont dans le droit fil de l'idée. », DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette Femme qu'ils disent fatale, op. cit.,* p. 357.

d'objets à voir. Pour les femmes dotées d'attributs physiques satisfaisants, l'exemple « suprême » de beauté devra servir d'étalon, de modèle, tandis que l'écrasante majorité de celles manquant de charme sera exclue de toute considération physique pour se voir attribuer certaines prérogatives masculines, dans la mesure où le défaut de beauté équivaut à un défaut de féminité. Cette approche à deux vitesses du rapport à la norme et au regard ne se cantonne pas à cet essai particulièrement misogyne et irréaliste, puisqu'il est exprimé également dans *Stéphanie*.

En effet, bien qu'il témoigne avec une acuité particulière du sentiment d'impuissance et de jugement résultant du regard d'autrui, le narrateur n'hésite aucunement à soumettre la timide Stéphanie à l'observation de sa famille, allant jusqu'à l'élever au rang de tableau, dans une volonté très particulière de mise en scène. Le passage qui suit prend place lors d'un dîner rassemblant de nombreux convives. Les lévriers du narrateur, s'étant approchés de la table, se groupent autour de la jeune fille et attirent par le fait tous les regards vers elle, ce qui la gêne fort. Le narrateur, à la supplication muette de sa secrétaire, « souri[t] de sa confusion au lieu de lui répondre », puis l'enjoint de « garder les chiens près d'elle puisque cela déterminait un ensemble fort décoratif[502] ». La formulation du jugement esthétique et la transformation de la jeune fille en tableau de genre provoquent l'attention renouvelée des convives et la soumettent, impuissante, aux regards de tous :

> Mlle Clermont fut l'objet de tous les regards, un moment. Face-à-main et monocles se braquèrent sur cette figure pincée, surmontée du chapeau d'argent à myosotis, flanquée par les masses de sa chevelure noire et fauve[503].

Le narrateur de *Stéphanie*, lucide quant à la dimension aliénante inhérente au regard masculin, n'étend pas son analyse au cas des femmes, considérées comme des êtres à voir et caractérisées par leur beauté. Une nouvelle fois, l'auteur fait preuve d'une complicité certaine avec la facétie du narrateur en détaillant la tenue de Stéphanie, ces éléments s'adressant avant tout au lecteur et n'ayant guère de raison d'être au plan intradiégétique. De ce fait, le passage fonctionne comme si Paul Adam, à son tour, permettait au lecteur de jouir de ce tableau en donnant quelques éléments physiques caractéristiques de la jeune femme, ce que nous montre le registre employé pour décrire

502 *Stéphanie, op. cit.,* p. 161.

503 *Ibid.*, 161-162.

Stéphanie, bien différent du registre descriptif habituel au narrateur. À cet égard, nous avons déjà souligné dans le chapitre précédent[504] à quel point le procédé narratif employé dans cette œuvre instaure une présence constante du regard masculin – celui du narrateur intradiégétique –, invariablement porteur de jugements de valeur, d'ailleurs souvent négatifs, au sujet d'une Stéphanie contrainte, par pauvreté, à partager son quotidien.

La thématique du regard révèle ainsi la présence déterminante dans les romans d'une dynamique binaire : celle d'un regard masculin posé sur le féminin. Les femmes, pensées comme des êtres à voir sur le plan intradiégétique, attirent le regard de protagonistes voyeurs dont l'auteur se fait le relais. Ce dernier, en soulignant l'existence de l'œil masculin, élève à son tour les personnages au rang de tableau en les décrivant comme des êtres vus et à voir, l'instauration du lecteur en voyeur n'étant permise que par l'intervention de l'auteur dans le récit. La thématique du regard, en offrant une analyse de la dichotomie masculin/féminin en jeu dans le roman, permet de penser de manière concomitante l'opposition actif/passif : les hommes regardent et inspectent, tandis que les femmes sont regardées et inspectées sous tous les angles. Cette inégalité soulignée par le regard, si elle est à nuancer comme nous l'avons vu avec le roman *Stéphanie*, est néanmoins l'expression des relations de pouvoir qui unissent les personnages d'une part, et l'auteur et ses personnages de l'autre. Dans le premier cas, nous pouvons reprendre la conception foucaldienne du pouvoir, telle qu'elle est expliquée par Gilles Deleuze, pour résumer les relations de pouvoir passant par l'œil :

> Un exercice de pouvoir apparaît comme un affect, puisque la force se définit elle-même par son pouvoir d'affecter d'autres forces (avec lesquelles elle est en rapport), et d'être affectée par d'autres forces. Inciter, susciter, produire (ou bien tous les termes de listes analogues) constituent des affects actifs, et être incité, être suscité, être déterminé à produire, avoir un effet « utile », des affects réactifs. [...] À la fois c'est chaque force qui a un pouvoir d'affecter (d'autres) et d'être affecté (par d'autres encore), si bien que chaque force implique des rapports de pouvoir[505].

L'idée générale de cette citation est bien celle, développée plus haut, de rapports de pouvoir déterminés, dépendants d'un contexte et, surtout, des parties mises ensemble et se situant à chaque pôle de ces rapports. Il s'avère alors que l'analyse en termes d'actif et de passif, permise par le regard, est en réalité intrinsèque à tout exercice de pouvoir.

504 Voir à ce sujet : chapitre III, section 2.B., « L'identité narrative et le personnage reparaissant ».

505 DELEUZE, Gilles, *Foucault, op. cit.,* p. 78.

Il convient dès lors de voir comment la pensée des rapports de pouvoir matérialisés par le regard peut quitter cette structure binaire et univoque et gagner en complexité grâce à l'intervention de toutes sortes de dispositifs dont le miroir et la photographie constitueront les exemples les plus prolifiques.

C. Les dispositifs romanesques de mise en image

L'interaction directe sous-tendue par la mention d'un regard masculin posé sur le féminin est inévitablement amenée à se complexifier par la présence d'éléments qui ré-orientent ce regard, au premier rang desquels figure le miroir. Pour bien comprendre ce que cet objet met en jeu, *Soi* nous offre sans doute le meilleur exemple de ce que le reflet recèle comme rapports à la norme. Dans ce roman, le lecteur suit Marthe durant une vingtaine d'années au cours desquelles elle se débat avec un ensemble de conventions sociales propres à sa classe bourgeoise, auxquelles elle tente de se conformer au mieux, tout en faisant preuve, malgré tout, d'une certaine capacité de résistance face à ces normes. Le simple fait qu'elle se sépare de son mari et reprenne son nom de jeune fille témoigne de son refus de se plier à l'obligation d'une vie conjugale qui ne lui convient guère. Bien que Marthe fasse preuve d'une force de caractère indéniable, elle n'en demeure pas moins taraudée, préoccupée sans cesse par le regard d'autrui, par la manière dont les autres la voient et la perçoivent. Cette inquiétude s'exprime au premier chef par son obsession pour un miroir qui trône en bonne place dans sa chambre :

> Uniquement en verre coulé, même le cadre. Aux cinq pointes aiguës du couronnement, aux cannelures hanchant vers le jour, la lumière décomposée fait tinter toutes les nuances en gammes. Et le charme de l'œuvre tient à ce contraste : le fouillis des torsades étroites aux vivaces et mobiles reflets cadrant une surface plane, polie, large.
> La jeune fille s'étant reculée pour mieux concevoir l'ensemble, ses regards se fixent aussitôt vers le centre de la glace où elle est reproduite toute entière[506].

L'intérêt que porte la jeune fille pour cet objet de grande valeur se mêle, dès la première description du miroir, à celui qu'elle porte à son reflet et à son apparence physique de manière générale.

506 *Soi, op. cit.,* p. 10.

Le miroir devient, dans le roman, le moteur de nombreuses scènes de description, dans lesquelles le lecteur voit l'héroïne adopter toutes sortes de poses et de tenues, se contorsionner pour s'admirer sous tous les angles, dans un souci permanent de vérifier l'image qu'elle offre d'elle-même aux autres. Au fil des pages, son obsession pour l'objet manifeste de plus en plus son introjection des normes sociales et surtout sa hantise du regard d'autrui. Paradoxalement, elle s'attache à vérifier qu'elle incarne bien « la vivante réalisation de tout rêve viril[507] », une ambition pour le moins étrange dans la mesure où Marthe refuse et craint les regards désirant qui se posent sur elle. Prise dans une contradiction inhérente à sa condition de femme, elle affirme dans le même temps son souci de paraître désirable, comme une obligation sociale qui lui serait faite, alors même que les sentiments de désir et de concupiscence la révulsent, jusqu'à lui faire quitter son mari. En réalité, le rapport de la jeune femme à son miroir n'est pas si paradoxal qu'il y paraisse, puisqu'il lui permet de s'assurer de sa beauté, rendant ainsi inutile toute marque de désir masculin qui viendrait confirmer le caractère désirable de l'héroïne. Le miroir, en ce qu'il offre à Marthe la possibilité de se regarder elle-même, est censé éloigner le regard d'autrui, et donc le regard désirant. De la même manière que le thème du miroir devient un véritable *leitmotiv* dans le roman, la peur du regard masculin est également au principe de quelques épisodes du récit. Notons par exemple la curiosité et le malaise de Marthe face aux yeux d'hommes orientaux rencontrés dans un marché et dont le regard, profond et désirant, lui provoque en retour une sensation de désir qu'elle peine à réprimer :

> Tout entière elle luttait contre l'opiniâtre fantôme de l'oriental, de sa cornée blanche frangée de cils épais, de sa pupille profonde. Obstinément perceptible, cet œil la pénétrait, évoquait ses anciens souvenirs de vierge inassouvie et curieuse[508].

Ici, l'œil qui révèle le désir devient un motif de fantasmes à son tour. La mention de la cornée blanche et des cils épais qu'elle n'ose regarder, mais qui reparaissent dans son imagination, témoigne de son souci aigu du regard d'autrui. Précisons que si Marthe se laisse aller un bref instant à ses fantasmes, ceux-ci ne sont concevables que par l'étrangeté complète de ces hommes, leur appartenance à une classe inférieure interdisant de fait tout contact réel avec la jeune femme.

507 *Ibid.*, p. 52.

508 *Ibid.*, 145.

Si l'obsession pour le regard est empreinte dans ce cas d'une certaine forme d'excitation, les autres épisodes font davantage état des névroses qu'il suscite :

> Dans la journée même, d'inexplicables sensations possédaient la jeune fille. Ainsi, quand elle touchait du piano seule, la conviction d'être vue par un gnome planté derrière elle, conviction terrifiante qui l'empêchait de se mouvoir, de cesser la mélodie par crainte qu'un bruit nouveau ou un silence inattendu contrariât, forçât cette présence démoniaque à s'affirmer au moyen de quelque niche surnaturelle. [...] Ces terreurs s'imposaient fréquentes, très pénibles[509].

Cette peur superstitieuse de jeune fille exprime, plus encore que le désir empreint de culpabilité face à l'œil oriental, le rapport que Marthe entretient avec le regard : un rapport passif et qui la rend complètement impuissante. Bien qu'elles quittent ensuite le registre surnaturel, les évocations du regard masculin dans le roman se font invariablement sur le registre de la peur, de la gêne ou du malaise causés par la sensation d'être observée par un homme, que ce dernier soit un ami, son mari, son beau-frère, ou un inconnu symbolisant l'étrangeté de l'Orient.

Le rapport problématique qu'entretient Marthe avec le regard masculin témoigne, sur le plan intradiégétique, du caractère de l'héroïne et de son rapport plus général aux conventions sociales, aux normes esthétiques bourgeoises et à la sensualité. Mais la thématique du miroir permet également d'effectuer une incursion de l'auteur – et avec lui du lecteur – dans l'intimité de la jeune femme. Il s'opère alors une mise en abyme du regard dans la mesure où Marthe, se livrant à de longues contemplations d'elle-même dans la solitude de sa chambre, s'offre, dans le même temps, à la description minutieuse de l'auteur. Dans le cas de ce roman centré sur une jeune femme pudique et refusant le regard d'autrui, le thème du miroir institue d'emblée le lecteur en voyeur, en l'invitant dans l'intimité de la chambre. Cela est particulièrement le cas pour Marthe, mais la réflexion peut s'étendre à bon nombre d'héroïnes des romans. Clarisse même, aux antipodes de la pudeur de Marthe, se ménage des moments de solitude, devant son reflet :

> Et, de ce piédestal, elle se vit dans la glace, elle s'adora, très gentille elle vanta son peignoir bleu à grosses guipures blanches ; elle se ravit de sa bonne mine, de sa tête ébouriffée un peu, pas trop laide malgré les cheveux roulés autour des bigoudis, sur le front, à la nuque[510].

509 *Ibid.*, p. 28.

510 *L'Année de Clarisse, op. cit.,* p. 137.

Le romancier pénètre dans l'espace privé des jeunes femmes, mais le miroir n'en reste pas moins l'instrument indispensable à leur description. Ces scènes, communes dans les romans, laissent entendre que l'omniscience du narrateur ne peut pas se permettre de braver la pudeur supposée des héroïnes, comme si seul le regard qu'elles portent sur elles-mêmes par le truchement du miroir pouvait autoriser la description de jeunes femmes dénudées, s'observant sous toutes les coutures, prenant des poses, ou simplement en tenue d'intérieur, avec leur peignoir et leurs bigoudis. Le dispositif du miroir permet au narrateur d'entrer doublement dans la sphère privée des héroïnes, non seulement en les décrivant physiquement dans des tenues qui ne sauraient être rendues publiques, mais également en livrant leur pensée la plus intime : le jugement qu'elles se portent à elles-mêmes. Cette sphère d'intimité, que Roland Barthes nomme la « vie privée », est définie par le sémiologue comme « cette zone d'espace, de temps, où je ne suis pas une image, un objet[511] ». Or le roman, en permettant l'incursion dans la vie privée du personnage féminin et en ayant systématiquement recours au dispositif du miroir, fait de ces femmes des images perpétuelles. Le regard du lecteur-voyeur, qui se substitue momentanément au regard des personnages masculins dans ces scènes d'intimité, font de ces jeunes femmes des images destinées à être vues, sans possibilité aucune d'échappatoire. En ce sens encore, l'auteur exprime sa complicité avec le regard masculin intradiégétique, dont il se fait le relais sur le plan extradiégétique.

Tandis que les personnages masculins sont très peu représentés dans ce genre de scènes d'intimité, face à leur reflet, se contemplant eux-mêmes, les femmes, à l'inverse, jouissent d'une panoplie de dispositifs de mise en image. Le miroir, qui fait figure d'instrument de choix, cède la place, par endroits, à la peinture, au croquis, ou encore à la photographie, qui constituent autant de possibilités offertes à la représentation de sujets féminins dans les romans. Autant de possibilités également qui, comme le miroir, permettent de complexifier le rapport au regard en ajoutant un intermédiaire entre l'œil masculin et le corps féminin. Relevons l'instrument pictural qui, dans le cas de Marthe, occupe un rôle important. Alors qu'elle est déjà séparée de son mari et qu'elle mène une vie indépendante, l'héroïne fait faire son portrait par son ami, le peintre Vibrac.

511 BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 32.

Toutefois, la nécessité d'une attention toute particulière du peintre à son égard pour concevoir le tableau met la jeune femme mal à l'aise. Découvrant les nombreux croquis préparatoires de Vibrac, Marthe s'étonne de constater qu'il se livre la journée à une observation minutieuse de ses poses et de ses gestes, pour les reporter le soir, enfin seul, sur le papier. Ayant choisi l'esquisse qui servira de base au portrait, elle s'empare de tous les autres dessins et les jette au feu. Plus qu'un geste de simple provocation, la jeune femme assume pleinement de la sorte sa position face au peintre : celle d'un modèle qui refuse d'être soumise à la concupiscence de l'artiste. Ce faisant, l'héroïne tente de se rendre maîtresse de son image, une entreprise particulièrement ardue dans la mesure où ce sont les hommes qui produisent presque exclusivement les images du féminin. À cet égard, si au XIXe siècle la carrière littéraire n'offrait pas les mêmes chances de succès et de reconnaissance aux femmes qu'aux hommes, la carrière picturale leur était encore bien davantage fermée[512]. Dans ce contexte, la tentative de Marthe de se rendre complètement maîtresse de son image paraît difficile, voire vaine. L'héroïne choisit alors de cacher son portrait au regard d'autrui, en le disposant dans son boudoir. Ce faisant, elle peut admirer son image à son aise, tout comme elle le faisait devant le miroir, dans l'intimité de sa chambre :

> Elle se contemplait ravie. Si quelques secondes son œil quittait le tableau pour la pendule monumentale de Boule, c'était là un simple raffinement ; car, ne la voyant plus, le souvenir délicieux de sa figure la possédait ; et elle laissait croître en elle l'envie de se revoir jusqu'à ce que cette envie devînt irrésistible ; alors elle ruait son regard vers la toile dans une folie d'admiration. Le retard volontaire de ce bonheur en centuplait la jouissance[513].

La grande sensualité, et la compulsivité à l'égard de son portrait, s'apparentent à une forme d'autoérotisme chez l'héroïne. Le rapport sensuel à son image, ainsi que la pudeur de la jeune femme, signifient ensemble que le plaisir de se contempler est inséparable d'une exclusivité du regard, qui la pousse à rejeter l'œil masculin, avec ce qu'il comporte de désir, mais aussi de tentatives d'appropriation et de réification du féminin observé.

512 PERROT, Michelle, « Féminin, singulier universel », conférence tenue dans le cadre de Citéphilo, Lille, 9 novembre 2018.

513 *Soi, op. cit.,* p. 258.

À l'inverse de la multitude de croquis réalisés par Vibrac, sans que Marthe ne s'en rende compte, l'exercice de la pose, nécessaire à la peinture et à la photographie, induit l'immobilité du modèle féminin et tend donc à le figer pour l'amener vers le statut de pure image. Marthe, il est vrai, lutte contre sa propre réification en mettant en garde le peintre contre tout sentiment de désir, et en cachant son portrait afin d'en avoir la jouissance exclusive. Toutefois, ces stratégies sont postérieures à l'acte de représentation et n'évitent pas le moment crucial de la pose, particulièrement signifiant dans le processus de mise en image du sujet. La naissance de la photographie en 1840 offre un nouvel instrument de représentation qui connote avec force la modernité fin-de-siècle et rencontre un engouement important. Néanmoins, la nouvelle possibilité de multiplier les clichés crée également de nouvelles modalités de réification du sujet. Il en va ainsi dans *L'Année de Clarisse* qui met en scène Karl de Cavanon en grand adepte de la photographie, et partageant sa passion avec ses amis Lyrisse et Dessling. Le roman consacre quelques passages au hobby des trois hommes, qui produisent des séries de clichés à partir d'un même modèle, saisi dans diverses poses, afin, selon eux, de saisir l'âme de leur sujet. Nulle surprise si les modèles privilégiés sont des femmes, notamment les quatre sœurs Vogt réputées pour leur beauté et leur ressemblance, et offrant par là des possibilités infinies de mise en scène :

> Quatre, liées par les bras, les poseuses ne remuèrent plus. Elles étaient en robes pâles serrées de ceintures étroites, couleur de feu, d'aube rose, de crépuscule vert, de nacre irisée. Leur svelte force, en s'érigeant pour hausser la lumière des visages vers celle du ciel, donna, tant l'harmonie en était grande, de l'apaisement à tous, dont les membres se détendirent, dont les lèvres s'entr'ouvrirent[514].

Ici la photographie transforme la pose en véritable spectacle, chacun étant davantage préoccupé par les modèles que par le cliché lui-même. L'ambition photographique de Cavanon est de saisir le mouvement pur se dégageant de la mise en série des images, mais la répétition de ces rituels de pose aboutit à transformer les modèles en images également. De fait, tout au long du roman, les quatre sœurs ne seront plus perçues que sous un prisme esthétique, chaque nouvelle situation étant perçue, désormais, comme une pose photographique en puissance :

514 *L'Année de Clarisse, op. cit.,* p. 59.

> Les quatre sœurs de M. Vogt se pressaient vers eux, imitaient l'attitude d'anges psalmodiant dans les tableaux des primitifs italiens, devant un volume de musique.
> Toutes quatre emmêlaient leurs têtes en se tenant les tailles. Muettes, elles s'effrayaient de la mer, et puis se souriaient, et s'effrayaient encore. Lyrisse en complet ardoise, Humphry gris par le costume et les cheveux se reculaient pour mieux connaître le profil de ce groupe contre la rafale, et les volutes des eaux éperdues[515].

En pleine tempête, les quatre femmes sont ravalées au rang de tableau, d'objet esthétique à contempler et, même, d'objet qui se fait lui-même objet. Bien qu'il soit peu probable que les jeunes femmes, en un tel moment, prennent volontairement ces poses chères aux primitifs italiens, la formule employée par le narrateur sous-entend qu'il s'agit là, non de l'interprétation esthétique de l'observateur, mais bien d'une volonté des sœurs elles-mêmes de se faire œuvre d'art. La mise en image par le biais de la photographie, au sein de la diégèse, aboutit finalement à une réification totale des modèles, sur le plan intradiégétique – puisqu'elles sont observées par Lyrisse et Humphry – mais aussi extradiégétique, dans la mesure où le narrateur ne donne aux lecteurs qu'une approche descriptive et esthétique de ces quatre personnages, qui n'en forment réellement plus qu'un. Les femmes de la diégèse sont ainsi invitées à travailler elles-mêmes à leur réification, en adoptant de longues poses, immobiles, en plein soleil, sous le regard d'un public nombreux venant s'ajouter à celui de l'objectif photographique. Pour Roland Barthes, « devenir objet, cela faisait souffrir comme une opération chirurgicale » ; les femmes sont sommées d'endurer vaillamment cette souffrance, afin de revêtir le rôle qui leur est échu, celui de pure image. Miroir, photographie et peinture s'apparentent en ce sens à des instruments mis au service du regard masculin, de manière directe ou indirecte, amenant une réification du sujet regardé, inévitablement féminin. La peinture et la photographie, en tant qu'elles sont des techniques maîtrisées presque exclusivement par des hommes, se mettent logiquement au service d'un regard masculin. Elles renforcent d'autant plus les rapports de pouvoir contenus dans le regard que celui-ci est unilatéral, dans la mesure où le sujet représenté ne peut guère, à son tour, observer le photographe ou le peintre pendant la pose.

515 *Ibid.*, p. 89.

Mais la narration romanesque, en se servant de ces instruments pour amener des descriptions de personnages, pour entrer dans leur sphère intime, et pour les ériger en objets esthétiques, participe également de ces rapports de pouvoir contenus dans le regard. Le miroir, bien que consacrant la solitude de l'héroïne dans l'espace privé de la chambre, fait advenir lui aussi la réification du sujet, comme si la jeune femme, s'observant, se contemplant, se faisait elle-même objet là encore :

> Les soies bruirent, frémirent, tombèrent sur la statuette que Clarisse se voyait être dans le vaste miroir incliné pour la contenir depuis les bouts carrés des chaussures jusque les cimes de son peigne[516].

L'héroïne, en se regardant, devient une statue, une image, par et pour elle-même, comme si le regard masculin impersonnel et omniprésent du narrateur n'avait même plus à participer activement au processus de réification. Comme si les rapports de pouvoir contenus dans le regard masculin avaient fini par être totalement introjectés dans les sujets féminins regardés qui, d'eux-mêmes, devenaient de purs objets. Lorsque Roland Barthes évoque dans *La Chambre claire* l'invention de l'appui-tête, outil permettant aux sujets de garder une pose immobile en les aidant à maintenir leur cou droit, cet instrument invisible à l'œil photographique et qui produit la rigidité du sujet rappelle, à bien des égards, le socle de la statue, le présentoir composé d'une tige métallique qui participe à la consécration de l'objet en œuvre d'art. En figeant le modèle dans une pose contrainte par l'outil, l'appui-tête vient signifier le devenir-statue du modèle qui, se prêtant à l'épreuve photographique, s'expose à devenir lui-même une image.

D. RETOURNER LE REGARD, RENVERSER LE RAPPORT DE FORCE

Face à l'omniprésence de l'œil masculin, il convient de mesurer la capacité de réaction des sujets regardés, qui tendent à retourner le rapport de force, c'est-à-dire à remettre en question les jeux de pouvoir entre un pôle masculin situé du côté actif du regard, et un pôle féminin passif, observé, soumis à la contemplation. Gilles Deleuze souligne cela lorsqu'il explique la théorie des pouvoirs chez Michel Foucault. Pour lui, « inciter, susciter, produire [...] constituent des affects actifs, et être incité, être suscité, être déterminé à produire, avoir un effet "utile", des affects réactifs[517] », et d'ajouter :

516 *Ibid.*, p. 17.

517 DELEUZE, Gilles, *Foucault, op. cit.,* p. 78.

> Ceux-ci ne sont pas simplement le « contrecoup » ou l'« envers passif » de ceux-là, mais plutôt l'« irréductible vis-à-vis », surtout si l'on considère que la force affectée n'est pas sans une certaine capacité de résistance[518].

Cette capacité de résistance peut être celle mise en œuvre par Marthe lorsqu'elle tente de cacher son image aux regards masculins et de se soustraire à toute forme de désir. Mais ces résistances à la domination peuvent s'inscrire également dans des dynamiques plus actives ou plus frontales, lorsque les héroïnes exercent leur droit de regard elles aussi, ou lorsqu'elles décident de ce que les hommes peuvent voir ou non. Sans surprise, ces stratégies s'expriment avant tout dans les quelques romans centrés autour de personnages féminins particuliers qui, soit incarnent la femme fatale, soit, au contraire, instillent le doute quant à leur identité de genre. Prenons pour exemple le cas de Gisèle dans *Le Vice filial*, qui se douche nue dans la salle d'eau de son père sans verrouiller la porte. La jeune fille androgyne, tiraillée par des sentiments incestueux, et méprisant au plus haut point les frasques sexuelles de son géniteur avec toutes sortes de « cocottes » et d'actrices, force le regard du maestro, lui montre le seul corps qu'il ne s'autorise pas à contempler, et déstabilise ainsi un rapport de force fondé sur la différence de genre, d'une part, et sur les liens de filiation, de l'autre. Mais ces stratégies peuvent résider également dans le refus de se laisser voir, plutôt que dans une exposition inattendue et subversive du corps. Il en va ainsi dans *Les Cœurs utiles*, qui montre la jeune Maïa, sûre de son pouvoir de séduction et de l'ascendant qu'il lui donne sur les hommes, enjoindre l'anglais Humphry de détourner le regard lors d'une soirée en tête-à-tête, transformée de fait en un moment passé dos à dos. Cette interdiction faite à un homme visiblement très épris d'elle lui permet d'asseoir son pouvoir et de transformer son prétendant en marionnette. À mesure que le lecteur assiste aux tactiques plus ou moins convaincantes des héroïnes pour déstabiliser le regard masculin et les rapports de pouvoir en résultant, ces dernières tendent en parallèle à renverser le regard en assumant, à leur tour, leur capacité à observer, à scruter l'autre, autrement dit à se placer du côté actif du regard.

518 *Ibid.*

C'est ce que fait Maïa, qui met toute son énergie à provoquer la folie d'Humphry par un simple jeu de coups d'œil :

> Maïa sentant les yeux d'Humphry fixés sur elle se retourna violemment en allure de colère. Elle le regarda au fond des yeux, puis simula un rire de rage avant de se détourner pour reprendre l'attitude première. [...] Au moment de sortir elle darda de nouveau sur Humphry son plus dur regard ; elle parvint même, par la seule force de sa volonté, à faire sourdre de ses paupières deux larmes lugubres pour rouler lentement au long de ses joues[519].

Tandis qu'elle choisit de braquer des yeux emplis de haine sur l'homme qu'elle est censée séduire, Gisèle, à l'inverse, adresse des œillades à l'un de ses prétendants dont elle n'envisage pas une seule seconde de contenter les désirs. Le narrateur raconte à ce sujet qu'elle « s'amusa de le faire blêmir et trembler sous l'insistance de son regard[520] » et, remarquant la présence d'un autre de ses séducteurs, « leur distribua en parts égales la faveur éloquente de ses yeux[521] ». De ce fait, les jeunes femmes opèrent un renversement du rapport de pouvoir qui se joue dans le regard et qui n'est rendu possible qu'à la condition que le regard masculin initialement posé sur elles soit un regard de désir, d'une part, et que le regard retourné par ces femmes soit pris dans un jeu ou une performance plus globale, d'autre part. Un détour par les réflexions de Judith Butler nous éclaire quant à la capacité de retournement du rapport de pouvoir par les femmes :

> J'ai lu Beauvoir qui expliquait qu'être femme dans une culture masculiniste revenait à être une source de mystère et de non-connaissance pour les hommes. Et cela ne m'a pas semblé complètement faux en lisant Sartre, pour qui tout désir – bien entendu, hétérosexuel et masculin, ce qui n'est pas sans poser problème – se définit en termes de trouble. Pour le sujet masculin du désir, le trouble fait scandale quand un « objet » féminin, avec une capacité d'agir inattendue, fait irruption sans crier gare, soutient son regard, regarde à son tour, défiant par là la place et l'autorité du point de vue masculin[522].

Le désir visible dans le regard d'Humphry, de Vogt ou de Caracolos, se trouve de la même façon visiblement troublé par le regard que leur retourne Maïa ou Gisèle, un regard auquel ils ne s'attendent pas, et qui ne fait que renforcer le sentiment de fascination et de mystère que leur inspirent les héroïnes.

519 *Les Cœurs utiles, op. cit.,* p. 201.

520 *Le Vice filial, op. cit.,* p. 170.

521 *Ibid.*, p. 171.

522 BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006, p. 51.

Cette déstabilisation du masculin, défié dans son autorité, amène les protagonistes à commettre toutes sortes de folie, allant d'une simple exposition au ridicule dans *Le Vice filial*, à la provocation d'une guerre civile dans *Les Cœurs utiles*. Mais outre le fait que le désir masculin catalyse le trouble provoqué chez les protagonistes, il faut également souligner que les regards portés par des sujets féminins tirent toute leur force du mensonge muet que ces yeux prononcent. Ce rapport au mensonge ne relève pas de la simple stratégie individuelle adoptée par telle ou telle héroïne, mais s'inscrit dans la représentation communément admise de la manière dont peut s'exercer un contre-pouvoir féminin. Comme le rappelle Michelle Perrot, au XIXe siècle, la pensée selon laquelle les femmes seraient les détentrices du « vrai » pouvoir est très répandue. Bien qu'elles soient dominées dans tous les domaines de la vie sociale, politique et artistique, les hommes les supposent plus que jamais dotées d'un pouvoir particulier, spécifiquement féminin, et caché :

> Mais quelle est donc la nature de ce pouvoir féminin ? Il est occulté, caché, secret, tapi dans l'ombre, dans la nuit, douce ou maléfique, de l'ordre de la ruse qui enveloppe et surprend. La femme, c'est l'eau qui dort, le marécage dans lequel s'engloutit le guerrier, le silence qui dissimule[523].

Il semble que ce soit précisément cette vision d'une puissance féminine mystérieuse qui nourrisse l'imaginaire de Paul Adam et le pousse à envisager les stratégies de contre-pouvoir mises en place par ses personnages féminins sous l'angle du masque, du mensonge, du subterfuge. Les deux héroïnes se lancent en effet dans une véritable performance, qu'il s'agisse de la très sensuelle Maïa, mimant la pudeur outrée face au désir de Humphry, ou de Gisèle, imitant au contraire l'attirance physique pour des hommes qui ne provoquent chez elle qu'indifférence ou mépris. Chacune endosse momentanément le rôle de femme que le protagoniste masculin projette sur elle – celui de la vierge effarouchée ou de la jeune femme en quête d'un mari – pour mieux le refuser ensuite. Le dévoilement, dans la suite du récit, du caractère mensonger de ces regards, rend caduques toutes les projections du masculin, met en évidence le ridicule de ces attentes et permet d'assumer pleinement le refus de remplir des rôles féminins bien trop caricaturaux et restrictifs, pour ces héroïnes hors-normes.

523 PERROT, Michelle, *Les Femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, « Champs histoire », 1998, p. 215.

De plus, le mensonge comme le jeu permettent à ces femmes de maintenir le rapport de force initié, en dardant sur les protagonistes masculins des regards qui les troublent, mais qui ne dévoilent aucunement leurs intentions réelles ni leurs propres sentiments. Les performances dans lesquelles prennent place ces regards leur permettent de protéger leurs intérêts, en obscurcissant encore davantage le mystère qui les entoure. Le regard, ce faisant, ne laisse aucune place au rétablissement du pouvoir masculin, dans la mesure où les hommes se laissent prendre au piège du mensonge, et interprétent comme des sentiments sincères ce qui n'est en réalité qu'une performance, un jeu de rôle, fondé uniquement sur la prédiction de leurs attentes, trop faciles à déchiffrer. La dichotomie actif/passif, qui pouvait résumer jusqu'à présent le schéma des rapports de pouvoir passant par le regard, se trouve donc en partie déjouée dans la mesure où l'œil masculin, toujours posé sur le féminin, lui révèle ses désirs, ses faiblesses, ses attentes, et se prête ainsi à une déstabilisation du rapport de force parfois lourd de conséquences pour peu que le regard féminin ose se retourner sur lui.

Enfin, le fait que la subversion du regard prenne place dans des jeux de rôle savamment orchestrés par les héroïnes montre que le théâtre est conçu comme une activité émancipatrice pour les femmes, leur permettant de renverser à bien des égards les rapports de pouvoir, notamment ceux fondés sur les différences de genre. C'est une nouvelle fois Clarisse qui nous intéresse ici, en tant que comédienne à succès, héroïne d'une trilogie éponyme incarnant à bien des égards la figure de la femme libre dans les romans de Paul Adam. *L'Année de Clarisse*, premier volet de cette trilogie, rend particulièrement compte de la capacité de son personnage à subvertir le regard. Le théâtre y a une place de choix puisqu'il fonctionne comme le catalyseur des regards portés sur Clarisse, au sens où le moment passé sur les planches est un moment choisi d'exposition de soi qui doit, pour la jeune femme, être suivi de moments pour elle seule, durant lesquels elle ne travaille pas et ne souhaite pas attirer l'attention. Bien que l'actrice connaisse un succès certain avec son interprétation des *Précieuses ridicules*, la troupe avec laquelle elle se produit tout un été, dans une ville balnéaire de province fréquentée par la bourgeoisie, ne fait pas d'elle une vedette mise constamment sous les feux de la rampe. Ces passages entre la vie publique au théâtre et la vie privée recèlent une importance particulière dans le roman, puisque, grâce au jeu de scène, Clarisse peut montrer à tous ses talents de comédienne sans pour autant dévoiler sa personne.

La représentation théâtrale induit une confusion qui tend à confondre Clarisse avec les personnages qu'elle incarne sur scène, Hermione ou Ophélie, et constitue autant de masques pour la jeune femme, qui ne souhaite guère révéler sa personnalité à tous ceux qui la sollicitent. De cette manière, l'héroïne est toujours prête à endosser le rôle qui lui convient, afin de cacher sa personne aux regards d'autrui, tout en laissant croire qu'elle est exposée à la vue de tous. Ces passages de confusion entre fiction et réalité se multiplient dans le roman, ainsi qu'en témoigne la visite de Clarisse dans les quartiers populaires de la ville, où elle est accueillie aux cris de « Phélie ! Phélie » par les jeunes filles. Paul Adam met en scène la naïveté d'un peuple peu enclin à fréquenter les théâtres et à distinguer l'actrice du rôle qu'elle joue. Mais la confusion est également amenée plus ou moins à dessein par maints personnages masculins de la diégèse, comme de Karl de Cavanon, amoureux d'Ophélie plus que de Clarisse, et qui a vécu plus jeune une passion torturante avec une autre actrice ayant interprété ce rôle, la célèbre Maria Pia. Le passionné de photographie, qui entend saisir l'âme de ses modèles grâce à ses clichés, entreprend de saisir l'image de Clarisse au fil des poses, mais dans le costume et l'attitude d'Ophélie. Difficile dès lors de savoir de quelle âme le photographe espère s'emparer, s'il s'agit de celle, fictive, d'Ophélie ou de celle, bien réelle, de Clarisse. Alors que l'épreuve photographique transformait instantanément les quatre sœurs de M. Vogt en êtres purement esthétiques, qui n'étaient plus dotés, dans la suite de la diégèse, que de la qualité d'une image, Clarisse échappe à cette réification de soi en revêtant un masque pour l'épreuve photographique :

> Tour à tour, elle fut l'enfant confuse de sa mauvaise science, et celle qui assiste, par hasard, à la honte d'un accouplement, et celle qui s'étonne de l'amour fini du prince, et qui s'en navre, et qui s'affole, et qui chante, et qui sanglote, et qui veut la mort.
> À son masque de fillette toute la vie passa, toute la tragédie de l'adolescence devant qui se révèle la monstruosité véritable des hommes[524].

Tandis que l'invention de la photographie et de la production mécanique d'images révolutionne le rapport à la représentation en entretenant l'illusion d'une vérité nue et objective du réel saisissable par l'objectif[525], Clarisse réussit à se soustraire à cette

524 *L'Année de Clarisse, op. cit.*, p. 152.

525 « l'inhumanité apparente du procédé conféra à l'image photographique une valeur de vérité positive et indiscutable, une transparence parfaite au réel. », CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges (dir.), *Histoire du corps.* Tome II : *De la Révolution à la Grande Guerre*, dirigé par CORBIN, Alain, Paris, Seuil, 2005, p. 108.

objectivation de soi en adoptant, en tant que modèle, la démarche symboliste. Là où le photographe amateur Cavanon cherche la vérité du mouvement et tente de saisir l'âme de son sujet en le réduisant à une posture du corps, l'actrice, en revêtant le costume d'Ophélie et en interprétant les grands moments de l'intrigue d'*Hamlet*, révèle au contraire des sentiments universels, des symboles, et donne à saisir « la tragédie de l'adolescence », grâce à une attitude esthétique se prêtant davantage à la suggestion qu'à la description.

Le théâtre permet ainsi à Clarisse de se dissimuler aux yeux masculins en revêtant des masques. Plus encore, le dispositif scénique l'autorise à poser à son tour son regard. En effet, bien que le jeu dramatique l'expose à la vue de tous – en tant que personnage et en tant qu'actrice –, l'agencement de la salle lui offre la possibilité de regarder son public, et, en posant son regard, d'asseoir un rapport de force conféré par la position surplombante que lui donne la scène. Dominant de la sorte un public passif puisque spectateur, l'actrice peut regarder ceux qui l'observent, en envisageant la globalité du public ou en visant quelques visages particuliers. Assis au fond de leur siège, ces derniers n'ont pas d'autre choix que de subir le trouble induit par ce retournement du regard scrutant leur personne :

> Elle insista du regard vers le lieutenant d'artillerie, dont elle aperçut les narines battre d'émoi et les mains se crisper à la garde du sabre. Une pâleur de joie blanchit encore la figure de l'officier ; cela réjouit fort Clarisse[526].

Les réactions corporelles de Paul de Nérisse trahissent à la fois la joie et le trouble que le regard de Clarisse fait naître en lui. En s'exposant à la vue de tous, en convoquant le regard du public, en le fixant sur sa personne, l'actrice attire une attention toute particulière sur elle, qui lui permet de renverser avec d'autant plus de force le rapport lorsque le regard se retourne. La capacité de la comédienne à observer son public induit en outre un rapport inégal au masque, dans la mesure où le spectateur voit avant tout le personnage de fiction sur scène, Hermione ou Ophélie, tandis que Clarisse, en regardant Paul de Nérisse, le regarde en tant qu'actrice et non en tant que personnage, et le voit lui, dépourvu de tout masque.

526 *Ibid.*, p. 24.

En outre, le fait que l'actrice puisse regarder son public et asseoir sur lui une forme de pouvoir lui donne une assurance certaine et lui permet, hors de la scène, d'examiner les hommes et les femmes qui l'entourent, et, le cas échéant, de manifester son désir par le regard. Cet « objet[527] » de désir qui « fait irruption sans crier gare », selon les termes de Judith Butler, provoque un trouble tout aussi considérable chez le sujet masculin qui n'envisage pas la possibilité d'un tel regard posé sur lui :

> Clarisse toisa l'homme. Sa belle musculature de cavalier parvint à saillir sous le drap léger du costume. [...] Malicieuse, ravie de le décontenancer, elle plongea les yeux dans les siens, en riant...
> — Ah bien oui !... répondit-il... On ne peut ruser avec vous...
> — Alors ? Fit-elle.
> — Alors...
> Il resta interloqué, ne sachant plus si elle voulait ainsi l'écarter de manière définitive, ou si, au contraire, elle allait accueillir son envie[528].

L'objet féminin se transforme par là en sujet de désir, osant retourner le regard sur le masculin, qui devient de ce fait un objet à son tour. Aux jeux de rôle qu'endossent Gisèle et Maïa pour observer leurs prétendants, les éconduire ou les inviter, la performance scénique s'ajoute comme un apprentissage, celui d'un regard actif, libéré, et assumant ses désirs. L'accomplissement de cette libération du regard féminin trouve son apogée dans le second volet de la trilogie de l'actrice, *Le Troupeau de Clarisse*, qui met en scène l'héroïne de l'autre côté de l'appareil photographique, prenant à son tour des clichés, fixant sur l'image un regard féminin qui désormais peut se porter pleinement sur autrui. Contrairement à Cavanon qui cherchait à saisir l'âme de ses modèles féminins, mais dont le regard était empreint d'un imaginaire convenu sur les femmes et transposait ses attentes masculines sur les sujets photographiés, Clarisse saisit les expressions physiques de ses modèles avec franchise et spontanéité :

> Clarisse a fixé des figures de contemporaines plantureuses et décolletées. Elle y a joint des types de vieillards en habit qu'illuminent la vertu des vins et la puissance ressuscitée de la luxure[529].

Non seulement son regard est à même de saisir au vol ces expressions du réel et les caractères des sujets dans toute leur épaisseur, mais son interprétation du métier d'actrice participe également de ce résultat. Loin d'un Cavanon cherchant dans ses

527 BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 51, pour les deux citations.

528 *Ibid.*, p. 33.

529 *Le Troupeau de Clarisse, op. cit.*, p. 9.

modèles des vérités déjà connues ou supposées, Clarisse fixe au contraire ces brefs instants durant lesquels se lisent les sentiments des uns ou des autres afin d'en faire des sujets d'étude pour son art dramatique. Ce faisant, elle part d'autrui pour aller vers sa propre intériorité et non l'inverse. La modernité qu'elle incarne se matérialise en outre dans sa maîtrise de l'appareil photographique. De surcroît, la démarche de Clarisse montre de quelle puissance peut se doter le féminin, qui n'est non plus la puissance occulte, cachée et mystérieuse, résidant dans le masque et le mensonge qu'imaginent les hommes, mais une puissance faite de toute la franchise que comporte un regard qui se pose d'une manière absolument nouvelle sur le monde qui l'entoure.

Les moyens d'exercice du pouvoir entre les personnages trouvent ainsi dans le thème du regard un prisme d'analyse fécond. Alors que les romans centrés autour d'organisations politiques et de femmes d'État ont mis en évidence le fait que la vue fonctionne comme un instrument du pouvoir en soi, les analyses suivantes, davantage tournées vers les rapports de genre entre les personnages, ont illustré la conception foucaldienne de pouvoirs qui recouvrent « des formes de domination, des formes de sujétion, qui fonctionnent localement [...] qui ont leur propre mode de fonctionnement, leur procédure et leur technique[530] ». L'identification des différentes modalités du regard masculin posé sur le féminin, et du possible retournement de celui-ci, a permis d'éclairer les situations de pouvoir en jeu. L'analyse des romans nous a également permis de mettre en lumière la dimension genrée inhérente à cette thématique, notamment en faisant émerger des invariants entre les différentes scènes et situations. À cet égard, l'omniprésence d'un regard masculin porté sur les protagonistes féminins constitue un topos des romans adamiens qui met en évidence, la complicité de l'auteur avec ses personnages. L'œil des protagonistes masculins, agissant comme un instrument normatif posé sur le corps des femmes, fusionne avec l'œil du romancier qui donne à voir ses héroïnes, les ravale par endroits au rang d'images, et place finalement le lecteur lui-même en position de voyeur. Nous l'avons noté, le rapport binaire au regard se complexifie avec l'apparition de toutes sortes de dispositifs de mise en image, tels que le miroir, la photographie ou encore la peinture, qui apparaissent dans cette optique comme des instruments mis au service du regard masculin.

530 FOUCAULT, Michel, « Les Mailles du pouvoir », *op. cit.,* p. 1005-1006.

La multiplication de ces outils vient mettre en évidence l'obsession avec laquelle le XIXe siècle produit des images de femmes, et montre que :

> Aucune littérature, peut-être, plus que celle du XIXe siècle n'a réfléchi au pouvoir des images, à la séduction qu'elles exercent, à la vie propre dont elles sont douées. Les images sont susceptibles de menacer l'intégrité du sujet, à moins qu'elles ne règlent au contraire sa conduite[531].

Contre cette menace que comportent les images, le lecteur assiste aux tentatives opérées par quelques héroïnes pour renverser le regard et, par suite, les rapports de pouvoir. Les stratégies décrites portent en elles une critique certaine de la domination qui résulte du regard masculin. Néanmoins, ces tentatives féminines imaginées par Paul Adam témoignent, dans une certaine mesure, de la misogynie qui anime la fin du XIXe siècle. Entre une Marthe totalement dépossédée de ses moyens face au regard masculin, et Maïa et Gisèle, en avatars de femmes fatales, transformant les hommes en marionnettes grâce à tout le mensonge contenu dans leurs regards, l'imaginaire déployé par l'auteur ne déroge guère aux images stéréotypées de femmes telles que les produit la fin-de-siècle. Face à cette impasse, le passage par la technique photographique remet en perspective les liens entre le regard et la représentation, et interroge en quoi la production mécanique d'images relève d'une reproduction fidèle de la réalité ou, au contraire, ne fait que renforcer la puissance du regard masculin qui, seul, régit la représentation du corps féminin, le guide et l'explore encore plus avant. Ces questions nous amènent à nous pencher sur les séries photographiques de Jean-Martin Charcot consacrées à ses patientes hystériques. Il convient dès lors d'entreprendre l'analyse de notre deuxième entrée thématique, celle de la folie, indéniablement liée à la question du regard d'autrui et du rapport à la norme.

531 MICHAUD, Stéphane, « Idolâtries. Représentations artistiques et littéraires », in FRAISSE, Geneviève et PERROT, Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident*. Tome IV : *Le XIXe siècle*, Paris, Perrin, 2002, p. 148.

2. *LA FOLIE ENTRE* HYBRIS *ET FEMME FATALE*

Au XIXe siècle, le regard porté sur la folie change considérablement et amène la littérature à revoir ses formes d'expression d'un désordre mental auquel les médecins donnent désormais toutes sortes de noms, classent en pathologies, et pour lesquels ils inventent des thérapies. L'attention nouvelle que la médecine porte sur la folie, concomitante avec la naissance de la psychanalyse et l'intérêt porté aux travaux de Sigmund Freud, excite la curiosité de la littérature qui se fait le relais de ces observations cliniques et inspire bon nombre de portraits de la folie dans les romans. À la fin du XIXe siècle, maniaques, névrosés et hystériques peuplent la littérature romanesque et suggèrent un certain nombre de personnages à des romanciers d'horizons divers, puisque la folie inspire autant le naturalisme d'Émile Zola que les écrits fantastiques de Guy de Maupassant comme le *Horla.*

Bien que Paul Adam ne se soit pas particulièrement penché sur les manifestations médicales de la folie, et ne lui consacre à proprement parler aucun roman, celle-ci apparaît pourtant en filigrane dans quasiment tous les romans du corpus. Entre les manifestations pathologiques qui passionnent la médecine, le sentiment d'une crise des valeurs et des croyances qui caractérise la fin-de-siècle – amenant avec elle toutes sortes de désordres – et l'exploration des formes que prend l'*hybris* grecque dans les romans historiques, la folie est partout présente. Déroulant le fil de notre étude, il s'agit de voir ici comment la thématique de la folie telle qu'elle apparaît dans les romans sert une critique sociale formulée par l'auteur, tout en exprimant la croyance misogyne fin-de-siècle selon laquelle le féminin se prête d'une manière particulièrement intense à la folie.

A. LE REFUS DE LA NORME

Nombre de romans de l'auteur mettent en scène des personnages considérés, à un moment ou un autre de la diégèse, comme fous. Qu'il s'agisse du philosophe Huriel dans *Les Cœurs utiles*, qui prend toutes ses décisions en jetant les dés, ou d'Arsénius, héros du *Vice filial*, incapable de réprimer des passions sexuelles qui le rendent malade et lui donnent des visions, chacun de ces personnages n'est jamais réellement fou, mais n'est jamais non plus totalement exempt d'une part de folie.

Celle-ci leur vient de leur vision particulière du monde, c'est-à-dire qu'elle apparaît comme l'expression de formes de vie a-normées et donc anormales, de formes de vie que ces personnages expliquent et défendent dans la diégèse. En ce sens, la folie attribuée aux protagonistes – souvent par d'autres protagonistes plutôt que par le narrateur ou par eux-mêmes – s'apparente à un refus de la norme, à l'expression de modes de vie dissidents, et revêt en cela un sens politique.

Les Cœurs nouveaux apparaît comme un exemple particulièrement pertinent. Les deux personnages principaux de la diégèse – Valentine Cassénat et Karl de Cavanon – sont tous deux qualifiés de fou ou de folle à plusieurs reprises dans le roman pour la raison qu'ils envisagent des vies différentes de ceux qui les entourent. Valentine est une « petite folle » pour sa mère, car elle refuse de se marier et qu'elle a éconduit un prétendant à la veille de la cérémonie, sous prétexte que celui-ci n'était pas suffisamment intelligent et, surtout, qu'il prétendait la diriger. La jeune fille envisage une vie libre durant laquelle elle pourra continuer à mener ses montures et partir chevaucher de longues heures dans la campagne, soit une existence incompréhensible pour ses parents qui n'envisagent pour elle que le parti favorable d'un mari et la vie attendue d'une épouse de la bourgeoisie. Cette folie de jeune fille rencontre celle de Karl de Cavanon, fou lui aussi pour le motif que son projet de phalanstère entend accroître le bonheur du peuple et l'initier à la beauté. Qu'il s'agisse de l'attitude bienveillante et légèrement moqueuse des Cassénat, ou de l'insulte proférée à son encontre par un opposant, le recours au vocabulaire de la démence pour désigner les choix de vie de Karl révèle la volonté des protagonistes de discréditer toute son entreprise. Il en va ainsi de l'aubergiste du village, qui se déclare son ennemi juré en raison du fait que le phalanstérien interdit la consommation d'alcool à ses ouvriers. Représentant l'incompréhension populaire face au projet fouriériste, il nomme Karl « ce fou-là », et le décrit d'une manière particulièrement peu reluisante :

> Ouiche ! Un toqué, un malin !... Il ne paye seulement pas ses ouvriers... Pensez s'il en met dans sa poche, de l'argent... Et puis il attire ici des fainéants, des bons à rien...[532]

532 *Les Cœurs nouveaux, op. cit.,* p. 192.

Plus haut, alors que Karl explique à M. Cassénat que le machinisme tel qu'il est appliqué en Amérique est consacré à « la fortune de quelques-uns et la misère des autres[533] », non à « la bonté », son interlocuteur ne peut s'empêcher de rétorquer « ah ! Le bon fou[534] ! », dans une formule témoignant à la fois de sa surprise face aux théories de Cavanon, et du mépris qu'elles lui inspirent. Invoquer la folie revient dans ce contexte à discréditer la personne concernée, et à ré-affirmer l'importance de normes sociales qui ne correspondent plus seulement à un modèle de vie dominant, mais qui viennent distribuer les formes de vie dans des catégories de sanité ou de pathologie, selon leur conformation aux normes dominantes. En ce sens, les avatars de la folie « possèdent une valeur revendicative et viennent en tant que désordre s'inscrire en faux contre un ordre social aliénant[535] », irrecevable si ce n'est pour la folie elle-même. Car seule la folie semble être à même de comprendre la folie, seule la marge, seule l'invention de nouvelles formes de vie peut s'entretenir avec la marge et avec des formes de vie nouvelles. C'est en cela que Valentine peut seule comprendre l'entreprise de Karl, la folie de la jeune fille étant à même de saisir la folie du phalanstérien :

> Elle comprenait enfin la folie de Karl, cette culture des âmes pauvres dont il assurait la vie matérielle, pour qu'elles pussent croître dans la connaissance de la beauté. [...] Elle ferma les yeux. Un monde nouveau venait de luire en son cœur ; elle se laissa tressaillir[536].

Et plus loin :

> Maintenant, elle comprenait le délire du diseur de chimères et son calvaire auprès de Maria Pia, et la dévotion à l'amour pur, et l'amour social remplaçant la passion basse des apparences corporelles[537].

La compréhension mutuelle des personnages intervient comme une réhabilitation de cette folie particulière, celle de la croyance en d'autres formes de vie possibles et désirables. Ce faisant, le roman porte une critique des normes sociales et de l'aliénation qu'elles comportent, en plaçant ces déments au centre de l'intrigue, et en incitant le lecteur à se projeter dans leurs entreprises.

533 *Ibid.*, p. 97.

534 *Ibid.*

535 DUPUIT, Christine, « Huysmans et Charcot : l'hystérie comme fiction théorique », in *Sciences sociales et santé,* Vol. 6, n° 3-4, 1988, p. 129.

536 *Les Cœurs nouveaux, op. cit.,* 139.

537 *Ibid.*, 140.

Bientôt assimilée au génie, la folie vient décrire l'intelligence supérieure d'hommes, qui ne rencontrent qu'incompréhension de la part du monde commun :

> La folie, c'est la vision des analogies lointaines. Quand un fou se croit Alexandre, il tient le mystère des choses, il sait que les hommes diffèrent par la seule fraude de l'apparence et du temps, mais que la même âme planétaire s'évertue à travers les formes opposées des vies individuelles[538].

C'est Blignières, l'un des comédiens qui joue *Hamlet* avec Clarisse, qui explique à Clarisse sa conception des choses. La folie décrite par l'acteur – cette vision des analogies lointaines – apparaît non seulement comme une forme de connaissance supérieure de l'univers, mais s'apparente également à la connaissance spécifique de l'écrivain symboliste, en particulier lorsque ce dernier est versé dans l'occultisme comme l'est Paul Adam. Sans toutefois s'appesantir sur les détails des théories cabalistiques, rappelons que la Cabale se fonde sur la croyance d'une unité absolue de l'univers, ce dernier étant réparti en trois sphères d'activités que sont la sphère de l'essence ou le monde divin des Causes, la sphère intellectuelle de la pensée, et le monde perceptible des phénomènes[539]. L'apprentissage des adeptes de la Cabale consiste, entre autres choses, à percevoir l'unité et les liens qui régissent les phénomènes ayant cours dans ces différentes sphères et, ainsi, à exercer leur perception de ces « analogies lointaines[540] » évoquées par Blignières. Sans aller aussi loin dans les théories de la Cabale, le *Manifeste du symbolisme* de Jean Moréas fait également de cette connaissance intuitive des analogies le principe de la poésie symboliste :

> La poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures[541].

Cette image de l'artiste incompris et de la collusion entre folie et génie est exploitée à profit par une bonne part des auteurs symbolistes. Ne dérogeant pas à cette tendance, Paul Adam se met en scène sous les traits de Manuel Héricourt, un jeune homme versé dans la philosophie, qui tente de saisir les grandes lois de l'univers et les « analogies

538 *L'Année de Clarisse, op. cit.,* p. 97.

539 En ce qui concerne l'aspect cabalistique de la production de Paul Adam, nous reprenons ici l'essai de DUNCAN, J. Ann, intitulé *Les Romans de Paul Adam, op. cit.*

540 *L'Année de Clarisse, op. cit.,* p. 97.

541 MORÉAS, Jean, « Manifeste du symbolisme », *op. cit.*

lointaines » et qui, face à l'incompréhension de son entourage et au mépris qu'il rencontre, finit sa vie seul, revenu à l'état sauvage, et meurt sous la douche des médecins aliénistes. Cette confusion entre génie et folie est aussi celle de Maurice Léon, dont Paul Adam offrit à l'œuvre unique une préface dithyrambique. Ce jeune homme assoiffé de connaissances, qui cherchait à tout connaître du monde comme il cherchait à tout saisir de son âme, se suicide à vingt ans pour la curiosité de l'expérience et pour manifester l'incompréhension générale face à son esprit, le mépris qui l'anime contre le monde qui l'entoure, l'impossibilité, aussi, de décrire son âme de manière pleinement honnête. Cet acte, qui apparaît comme un geste de folie, est encensé par Paul Adam qui l'inscrit pleinement dans la démarche intellectuelle et artistique du jeune écrivain :

> On leva les couvertures sur le revolver et le cadavre.
> Le problème de la lâcheté avait été résolu ; à la gloire de l'esprit volontaire.
> Ainsi mourut Léon, vers l'âge de vingt ans, sans que rien l'y engageât que le désir d'une expérience. [...]
> Il se tua parce que la sincérité absolue se refusait à la recherche de son intelligence[542].

L'identification de l'auteur à une forme de folie visionnaire, qui s'apparente à la compréhension supérieure du monde, aboutit à la mise en scène, dans les romans, de personnages perçus comme fous par le regard normatif des autres. Ce faisant, la démarche du romancier renvoie à la critique de l'aliénation qui consiste à enfermer les individus dans des catégories pathologiques dès que ceux-ci s'écartent des prescriptions sociales. En associant génie littéraire et folie, puis en mettant en scène des personnages hors-normes, le romancier questionne les rapports que la folie entretient avec les pouvoirs, ceux qui émanent des instances souveraines, du regard d'autrui, des obligations sociales.

La définition de la folie en termes d'analogie et de vision apparaît le plus clairement dans *L'Année de Clarisse*, qui place la démence au cœur de l'existence de ses personnages et décrit les liens entre représentation de la folie et critique sociale. C'est donc logiquement que nous nous attarderons sur cet ouvrage. Car si la folie n'est pas le sujet en soi du roman, elle y revient au fil des pages comme un *leitmotiv* qui témoigne de l'évolution de l'intrigue et de celle du personnage principal.

542 « Préface », in LÉON, Maurice, *Le Livre du petit gendelettre*, *op. cit.,* p. XII-XIII.

L'expression de la folie se manifeste dans ce roman par l'existence, dans la ville balnéaire où Clarisse se produit sur scène, d'un asile d'aliéné dirigé par le médecin Stival. L'établissement, loin d'être reclus en marge de la ville et de ses habitants, fait partie intégrante du quotidien des vacanciers, ne serait-ce que parce que le médecin a en charge spécifiquement le soin des aliénés, des vacanciers et des comédiens en résidence dans la ville. Ce faisant, il devient un point de rencontre privilégié entre les acteurs, la bourgeoisie, et les « internes » du docteur Stival. L'asile est d'ailleurs situé au sein de l'établissement thermal que dirige le médecin, et qui reçoit les vacanciers et les comédiens. Lorsque Clarisse se voit prescrire des douches thérapeutiques pour remédier à la fatigue des spectacles et au stress engendré par son travail, cette proximité avec la folie rebute d'abord l'héroïne, qui imagine que recourir aux mêmes soins que les fous la fera devenir folle elle-même :

> Se jugeant plus lasse, le surlendemain, au réveil, Clarisse vint à la maison des fous.
> Jusqu'alors la douche lui avait répugné. Elle redouta la présence des infirmières en costume maniant contre elle les appareils hydrothérapiques mêmes dont l'usage améliore la démence des furieux. Il lui parut que cela destinerait aussi son existence à une fin de cabanon. Elle approchait le seuil de la folie réelle[543].

Néanmoins, cette peur irraisonnée de la contagion disparaît bien vite avec la volupté que lui offre le jet puissant de l'eau sur son corps, ainsi qu'avec la fréquentation de Mme Lyrisse, faisant partie de la bourgeoisie en villégiature, et qui s'adonne elle aussi régulièrement au plaisir thermal. La satisfaction croissante que lui donne l'eau amène chez Clarisse une adaptation à cet instrument de thérapie qui modifie sa perception des fous. L'acceptation progressive de la folie motive son identification aux « internes » de Stival :

> Des extravagances des fous, du beau jardin, de la douche, [...] elle n'eût pu dire ce qui l'attirait dans cette vaste maison, aux couloirs sonores pleins de fraîcheur, troublés soudain de hurlements ou de rires exagérés. Derrière les treillages, des personnes tristes la saluaient vingt fois par minute, en répétant le geste mécanique d'ôter, de remettre leur feutre. Dans des fauteuils profonds, les hypocondriaques lisaient de très anciens journaux. Ailleurs, au centre de cours divisées par des basses murailles, les furieux fendaient du bois avec rage et lançaient des injures contre la matière ouverte par leur hache[544].

543 *L'Année de Clarisse, op. cit.,* p. 106.

544 *Ibid.*, p. 197.

Parmi les multiples expressions de la folie que Clarisse découvre, côtoie et apprivoise, les hystériques attirent particulièrement son attention. Ces femmes vêtues de gris, qui se déplacent en files en psalmodiant les mêmes phrases, les mêmes chants, et se mettent à tournoyer en rondes inarrêtables aux moments de crise, éveillent sa curiosité. Reconsidérant son point de vue sur la folie, Clarisse s'identifie bientôt à ces personnes internées, considérées comme folles parce qu'elles ne répondent pas aux normes sociales en vigueur. L'héroïne comprend dès lors l'entreprise des féministes, les désirs de vivre libres, hors du joug du père ou du mari, comme autant de manifestations de cette folie constitutive du refus des normes sociales :

> Ne craignez-vous pas que la majorité des femmes préfère vivre sans initiative, irresponsable, flattée qu'on la choisisse pour instrument de plaisir, ou écumeuse de pot-au-feu ? [...] Nous autres sommes les anormales, les folles, les pensionnaires « externes » du docteur Stival, comme il dit[545].

Le choix du terme de « folie » vient exprimer la violence des normes dans une réflexion qui laisse l'interprétation ouverte quant à savoir si celles-ci produisent une folie effective qui touche les femmes désirant être libres, ou si l'emploi seul du terme de folie n'est que l'expression de l'incompréhension et de la peur d'une société aliénée, face à des formes de vie déviantes, qui se traduisent autant dans les pathologies hystériques que dans l'aspiration à des vies différentes pour les femmes. Quoi qu'il en soit, Clarisse porte une critique sociale forte, qui l'amène non seulement à reconsidérer la folie au prisme de l'aliénation sociale, mais qui la pousse aussi à des gestes de solidarité concrète avec celles qui sont considérées comme folles. Ainsi, lorsque Mme Stival, la femme du docteur, se met à tournoyer avec les hystériques et se trouve atteinte de leur mal, Clarisse se met à l'écoute de ses symptômes et offre des pistes d'interprétation de son état au lecteur. Le cri proféré par Mme Stival, d'un prénom masculin, révèle le malheur de cette femme, enfermée dans un mariage de convention qui lui fit perdre son amour de jeunesse. Là encore, c'est l'aliénation sociale qui est remise en cause, et qui est pensée dans ses manifestations spécifiquement féminines. Clarisse associe la folie au désir de liberté des femmes et Mme Stival souffre de son mariage malheureux, tandis que M. Stival considère la situation avec une froideur déconcertante.

545 *Ibid.,* p. 208.

La compréhension d'une condition spécifiquement féminine produit un lien particulier entre les deux femmes et, alors que « le silence et l'idée de la démence glac[ent] l'entrain des voyageurs[546] » qui viennent faire leurs adieux à M. et Mme Stival, Clarisse adopte une attitude toute autre :

> [Mme Stival] resta très droite, silencieuse, dans cette attitude des fous graves, soigneux d'éviter les excitations. Elle se permit seulement de mettre ses mains dans les mains de Clarisse. C'était une affection muette, lentement accrue, de jour en jour, depuis trois mois. Elles se passaient leurs douces chaleurs de femmes, ainsi[547].

La compréhension particulière de Clarisse à l'égard de la folie, ajoutée à ses talents de comédienne, donnent l'idée au médecin d'organiser des représentations devant les hystériques. Partant du principe que ce mal résulte d'abord d'une méconnaissance de soi par le sujet lui-même, d'une perte de la connaissance de soi, Clarisse entreprend par son jeu de ramener ces femmes à leurs existences propres. Le retour à la vie se manifeste sur les visages de ces internes à travers leurs « yeux [qui] se color[ent] vite, perd[ent] [leur] nuance glauque, dev[iennent] franchement bleus, bruns, verts[548] », et l'actrice se félicite de voir qu'elle « leur ren[d] leur personnalité perdue », « leur restitue le sens de leur être ».

C'est tout le paradigme du traitement de la folie qui se retourne ainsi dans l'approche de Clarisse. En effet, la jeune femme s'inspire des poses des hystériques, fixées par l'appareil photographique de Cavanon, afin de mimer la folie de l'Ophélie d'*Hamlet*. La pratique photographique de Karl de Cavanon est visiblement inspirée des travaux de Jean-Martin Charcot, dont les clichés représentant ses patientes hystériques sont encore célèbres aujourd'hui. L'article de Christine Dupuit cité plus haut éclaire la démarche photographique de l'aliéniste :

> La surenchère expérimentale n'a pas pour fonction de guérir l'hystérie mais plutôt de la déplacer pour mieux la saisir. En identifiant la représentation virtuelle d'un symptôme à sa réalité, l'expérience hypnotique développe une image de l'hystérie, bientôt authentifiée par la technique photographique. [...] Définitivement fixée par la photo, pétrifiée, l'hystérique reste prisonnière de son hystérie. Elle devient son propre modèle : elle devient hystérique[549].

546 *Ibid.*, p. 276.

547 *Ibid.*

548 *Ibid.*, p. 277.

549 DUPUIT, Christine, « Huysmans et Charcot : l'hystérie comme fiction théorique », *op. cit.*, p. 129.

Il ne s'agit pas ici de remettre en question les travaux de Charcot à l'aune de la tentative de Clarisse, mais de questionner la sensibilité et la compréhension particulièrement juste que semble avoir l'actrice de cette pathologie. Loin d'adopter la démarche de l'aliéniste, l'héroïne utilise les photographies comme support permettant de faire sortir hors du cadre photographique les attitudes hystériques, de les adapter à la scène, de les imiter. Détourné de son usage initial visant à saisir l'âme du modèle – qui correspond tout autant à la démarche réelle de Charcot qu'à celle, fictive, de Cavanon –, le cliché sert de base à une image bien vivante, mouvante, produite par l'actrice. Les postures hystériques des internes de Stival deviennent le signe d'une folie plus large, représentée sur scène et prise en photo à son tour, une manière de conjurer la pétrification et la pathologisation du modèle par le cliché. La compréhension fine de la folie qui se révèle dans la performance scénique de Clarisse en fait la personne tout indiquée pour tenter de soigner ces femmes. L'actrice met donc son art au service des internes, dans lesquelles elle se reconnaît, et, loin d'opérer une fixation, une saisie de leur âme, à l'instar de Jean-Martin Charcot, ramène au contraire ces folles à leur existence, efface pour un temps leurs symptômes et montre par la même occasion toute l'importance que les normes sociales jouent dans la contraction de ce mal. Ce faisant, *L'Année de Clarisse* invite le lecteur à reconsidérer la folie sous le prisme de l'aliénation sociale qui touche les femmes de manière spécifique.

Cette approche originale du thème de la folie, qui permet à l'auteur de s'identifier à une certaine folie littéraire et qui, dans le même temps, l'invite à formuler une critique des normes sociales et des pouvoirs à partir des images de l'aliénation que déploie la fin du siècle, ne recouvre pourtant pas l'ensemble des représentations qu'offre cette thématique dans l'œuvre de Paul Adam.

*B. L'*HYBRIS *AU FÉMININ*

L'obsession avec laquelle la littérature fin-de-siècle représente la folie convoque des approches multiples de cette dernière, qui ne relèvent pas toutes d'une vision émancipatrice et politique. La représentation de la folie rejoint au contraire la figuration de « La Femme », la collusion entre ces deux thèmes de prédilection aboutissant fatalement à l'expression d'un imaginaire spectaculaire et misogyne.

Les romans historiques de Paul Adam ouvrent la voie à une conception de la folie qui ne prend plus guère la forme d'une critique de l'aliénation produite par les normes, mais réactivent au contraire un imaginaire daté. L'approche de la folie convoquées par le roman historique apparaît spécifiquement littéraire, d'une part, et féminine, de l'autre, et renvoie à la notion grecque de l'*hybris*.

Dans son sens antique, l'*hybris* désigne l'état d'esprit de la personne qui souhaite s'élever au-dessus de sa condition et qui, pour cela, récuse la part de bonheur qui lui est échue à la naissance. Mais alors qu'elle prend la forme, dans les mythes grecs, de velléités humaines à partager le bonheur et les prérogatives des dieux, les romans de Paul Adam présentent une approche de l'*hybris* éminemment genrée en ce sens qu'ils mettent en scène la folie orgueilleuse de femmes qui manifestent le désir de partager le bonheur et les prérogatives échus aux hommes. Deux romans étayent particulièrement notre propos : il s'agit d'*Irène et les eunuques* et de *Être*. L'éloignement temporel de ces deux ouvrages – *Irène et les eunuques* se déroule au moment de la chute de Byzance, et *Être* au Moyen Âge – semble évoquer à Paul Adam un imaginaire reculé l'autorisant à faire appel à des conceptions tout aussi anciennes de la folie, qui se rapprochent de la manifestation de l'*hybris* grecque. *Irène et les eunuques* montre l'accession au trône de l'impératrice de Byzance. Jeune femme célébrée pour sa beauté et son intelligence, elle est choisie comme épouse par l'empereur Léon. Jean Bythométrès, son maître, l'éduque pour qu'elle accède au trône et puisse rétablir le culte des images interdit par l'actuel empereur. Toutefois, Irène se rend compte que son avis n'est jamais pris en compte par son mari dans les affaires politiques, et que son intelligence est totalement désavouée au profit de sa beauté. La jeune femme prend son parti de cette situation, et épuise Léon sous ses caresses. Devenu débile à force de dépenser son énergie dans l'acte sexuel, il meurt rapidement et laisse le trône à son épouse, en attendant que leur fils ait l'âge d'accéder au pouvoir. Irène peut dès lors exercer seule la politique et prend de plus en plus d'assurance et d'autorité sur son peuple, refusant de léguer le pouvoir logiquement échu à son fils Constantin. Mue par un orgueil démesuré, elle abandonne tout sentiment maternel, fait rompre le mariage qui devait faire sacrer Constantin empereur, et finit par lui faire crever les yeux par ses eunuques afin de l'éloigner définitivement de la souveraineté.

Chaque tentative pour reprendre le pouvoir à l'impératrice, ou diminuer son influence sur le peuple, la plonge dans un état physique et psychologique proche de la folie furieuse. Il en va ainsi lorsqu'Irène, qui vient de faire signer un décret selon lequel elle sera impératrice jusqu'à sa mort, découvre que des comploteurs souhaitent la destituer du trône. « Fine et fébrile, osseuse un peu, les yeux foudroyants sous la broussaille de ses cheveux roussâtres[550] », elle se métamorphose, littéralement transformée par la colère et l'orgueil. Plus loin, la compassion que la foule exprime pour Constantin, dont le fils nouveau-né vient de mourir, la met dans une rage similaire :

> Irène était en proie à l'une de ses colères qui la privaient de raison. Elle tenait pour une insulte atroce la réserve de la foule à son égard. Les poings serrés, la bouche ardente, les yeux injectés, elle garda le silence, et n'interdit aucune audace[551].

À mesure qu'elle prend goût au pouvoir, Irène connaît des états de colère toujours plus violents et plus fréquents. Cette rage qui paraît d'abord justifiée dans la diégèse, devient l'expression démesurée d'un orgueil sans limites, qui se fait de moins en moins acceptable à mesure que l'impératrice s'octroie plus visiblement des prérogatives masculines. Seule femme au milieu de ses conseillers eunuques, elle fait valoir ses capacités viriles en matière politique et militaire, émet des avis tranchés et est prise d'accès de rage habituellement attribués à des sujets masculins, notamment lorsqu'elle « voulut saisir dans ses mains les fanons de ce cou flétri, et sentir les veines gonfler, le larynx craquer sous doigts haineux[552] ». L'expression de cette violence et de cette autorité virile s'articule, en outre, au refus de toute forme de masculinité pour ces hommes dépourvus des organes de la génération, ironiquement qualifiés de « chapons qui dénigrent le chant du coq triomphal[553] ». La comparaison animale, en ravalant les eunuques au rang de chapons, c'est-à-dire de coqs castrés, donne à Irène le statut de « coq triomphal », avatar de basse-cour de la virilité.

550 *Irène et les eunuques, op. cit.,* p. 218.

551 *Ibid*., p. 338.

552 *Ibid*., p. 105.

553 *Ibid*., p. 106.

Le roman *Être* met également en scène une femme folle d'orgueil et qui, elle aussi, accède au pouvoir souverain. Bien que Mahaud ne s'identifie pas explicitement à une figure de virilité comme le fait Irène par le truchement de l'image du coq, elle ne manque pas de se doter de prérogatives masculines, à savoir le pouvoir souverain, amenant avec lui son lot de violence et de puissance. Le parallèle entre les trajectoires des deux femmes révèle une conception de la folie similaire dans les deux romans. D'une part, l'accession au pouvoir semble être l'expression autant que le catalyseur de cette folie furieuse. Ici se manifeste le lien profond avec l'*hybris* grecque, au sens où l'exercice du pouvoir d'État, prérogative foncièrement masculine, s'apparente à une récusation de la part de bonheur qui leur est échue par les femmes qui s'emparent de ce pouvoir. Dans les deux romans, c'est l'appropriation du pouvoir souverain par une femme qui vient rompre l'équilibre politique et ouvrir la voie à toutes les démesures. Mahaud, notamment, ordonne la mort de ceux qui lui manifestent de l'irrespect, et analyse cette condamnation comme un acte de puissance incommensurable, capable de transformer l'équilibre de l'univers :

> Mahaud baignait ses regards dans la magnificence des pourpres qui, pour l'extase de ses yeux, embuvaient tout. Les vies à son ordre finissaient. Les formes humaines des rythmes universels se rompaient, et la série des choses qu'elles eussent accomplies. Donc sa seule imagination volontaire transformait la succession des causes, le visage du monde. Au moins elle devenait une forme supérieure de la Force Astrale, une forme supérieure et triomphalement consciente[554].

Mahaud comme Irène font couler le sang de tous ceux qui blessent leur orgueil , et ont la sensation, par ce fait, d'accroître leur puissance. La mise en scène de ces rages folles et de ces actes de mort perpétrés par des femmes marque bientôt le caractère contre-nature de la situation. Les actes de ces femmes qui, comme Irène, tuent leurs maris et torturent leurs fils ou qui, comme Mahaud, ensorcellent leurs amants, mettent fin à leur grossesse et donnent la mort, apparaissent comme des gestes contre-nature au sens où ils défieraient les lois de celle-ci. L'expression d'une violence politique qui, parce qu'elle est spécifiquement féminine, s'apparente dans les romans à la mise en déséquilibre des lois de l'univers, vient, en creux instiller l'idée selon laquelle le fait que les hommes détiennent le pouvoir relève d'un ordre naturel. De la même manière que l'*hybris* grecque met en regard la condition humaine et la condition divine, dont les inégalités résultent d'une différence intemporelle et intrinsèque entre les hommes et les

554 *Être, op. cit.*, p. 42.

dieux, le traitement de la violence politique sous le prisme de la folie apparaît, dans les romans, comme la manifestation du déséquilibre d'un ordre naturel et immémorial qui attribue aux hommes l'exercice du pouvoir et le refuse aux femmes. Dans cette perspective, les échecs politiques d'Irène sont immédiatement mis sur le compte de son appartenance au genre féminin, comme lorsque Damianos accuse les eunuques d'avoir voulu obéir à une femme et d'avoir de ce fait dégradé l'État, exprimant de la sorte une relation d'exacte corrélation entre ces deux propositions.

L'idée de la mise en péril d'un ordre naturel par Irène et Mahaud est encore renforcée par la figure de la sorcière qui, en ce qu'elle pactise avec le diable et déroge aux lois humaines, rompt en quelque sorte l'ordre naturel régnant parmi les hommes. Sorcellerie et folie fusionnent dans les deux romans en une seule image, celle de l'*hybris*. La folie orgueilleuse de la femme de pouvoir rejoint la puissance de la sorcière, qui tente de s'affranchir des lois naturelles. Toutes deux concourent au renversement d'un monde fondé sur un ordre masculin, et ce par l'assujettissement de ses éléments virils :

> À se savoir maîtresse et dominatrice en cette ville, sur ces âmes, Mahaud s'exalte orgueilleusement. Le philtre d'amour qu'elle insuffla aux lèvres de Jacques l'a conduite du moins jusque cet apogée de libre puissance[555].

Bien qu'Irène ne soit pas une magicienne comme Mahaud, qui se livre à toutes sortes de rituels, concocte des potions et dialogue avec le diable, la connaissance supérieure de l'impératrice, rompue à la lecture des rythmes universels, autorise la comparaison. Lorsque la situation politique se retourne et qu'Irène est en passe d'être déchue, ses anciens proches relisent l'Histoire et réinterprètent les événements au prisme de la sorcellerie. Marie, l'ancienne épouse de Constantin, accuse ainsi l'impératrice d'avoir préparé le supplice de son fils, lorsqu'elle « passai[t] les jours à composer des thériaques, à trier des herbes, à [se] baigner dans des eaux mêlées d'essence[556] », et Damianos d'enchérir, affirmant que Léon, son mari, « [elle] le fi[t] mourir aussi par le poison que [s]a magie incrusta dans la couronne dont furent brûlées ses tempes[557] ». Dans les romans, la forme de folie et de démesure qu'est l'*hybris* coïncide ainsi, concrètement ou symboliquement, avec l'exercice de la sorcellerie.

555 *Ibid.*, p. 34.

556 *Irène et les eunuques, op. cit.,* p. 389.

557 *Ibid.*, p. 390.

Enfin, de la même manière que l'*hybris* est suivie, dans les mythes grecs, de la *némésis*, c'est-à-dire du châtiment par les dieux, la folie d'orgueil de ces femmes de pouvoir entraîne une punition de la part des hommes qui entendent rétablir l'ordre initial et retrancher les héroïnes derrière les limites qu'elles ont franchies. Irène est destituée du trône et exilée dans une île avec ses eunuques et Jean. Obligée de filer la laine en échange de sa subsistance, elle donne à ses comparses « l'exemple de la soumission aux cruautés du destin[558] ». Tandis qu' « un chiffon de pourpre contenait ses cheveux gris[559] » et qu' « une robe de laine noire à franges violettes ondulait le long de son corps étique[560] », l'impératrice déchue, dépourvue de sa beauté initiale et de ses majestueux atours, voit Nicéphore, le nouveau chef d'État, venir lui rendre visite. Ce dernier, désormais détenteur du pouvoir souverain, incarne le rétablissement de l'ordre masculin par la virilité outrancière de son accoutrement :

> Sa cuirasse de buffleterie, par-dessus sa tunique bleue, reproduisait les exactes apparences en relief d'une nudité virile et herculéenne, les muscles des mamelles, les plis du ventre, le trou du nombril[561].

Mahaud, quant à elle, voit son exercice du pouvoir et de la magie puni par l'Inquisition. Au moment de son jugement, « elle ne peut se résoudre à être devant l'abbé et les chanoines la pécheresse soumise, l'agnelle égarée revenant au bercail sur l'épaule du Sauveur[562] ». Incapable de se rallier à l'ordre masculin, elle est brûlée vive sur la place publique. La nature du châtiment la ramène au rang de sorcière, en lui déniant les égards incombant au souverain.

Ainsi la démesure est-elle vue comme une forme de folie proprement féminine, menaçant un ordre naturel fondé sur la domination masculine, dans la mesure où elle manifeste la volonté des héroïnes de s'approprier des prérogatives masculines, en l'occurrence l'exercice politique. Ces récits historiquement datés permettaient à la folie de prendre la forme spectaculaire de l'*hybris* grecque. Les romans se situant dans l'époque contemporaine de l'auteur inscrivent quant à eux la folie dans des esthétiques bien plus familières, relevant davantage de la crise hystérique et du ridicule.

558 *Ibid.,* p. 460.

559 *Ibid.*, p. 461.

560 *Ibid.*

561 *Ibid.*

562 *Être, op. cit.,* p. 259.

La vision que le narrateur des *Lettres de Malaisie* donne de l'oligarque s'exprime dans ce registre. Le diplomate semble avoir accepté le traitement égalitaire qui régit les rapports entre les personnes des deux sexes dans cette société – donnant aux femmes une éducation et un accès au travail et aux loisirs égaux aux hommes. Toutefois, la possibilité que la fonction de chef d'État soit occupée par une femme continue de heurter son esprit. La femme devenue oligarque n'inspire, pour cette raison, que du dédain au narrateur. La description qu'il offre de la détentrice du pouvoir s'emploie à décrédibiliser toutes ses paroles, en présentant au lecteur un personnage ridicule, excité et fou :

> Je laissai le sourire animer ma lèvre. La folle s'exaspérait, de plus en plus semblable à une autruche de muséum qu'un dindon frustra de sa provende. [...]
> — La force prime le droit ! Énonçai-je à propos. [...]
> L'autruche battit comiquement des ailes devant moi. De la salive sautait de son bec avec les mots...[563]

La qualification de folie donnée par le narrateur à l'aspect furieux et incohérent de l'oligarque révèle son refus de s'entretenir d'égal à égal, en tant que diplomate, avec une femme. Les propos de la protagoniste sont systématiquement ridiculisés par le narrateur grâce aux éléments descriptifs insérés entre les répliques et relevant, là encore, du vocabulaire de la basse-cour. La description particulièrement dédaigneuse livrée par le diplomate laisse entrevoir le mépris de l'homme occidental envers un système politique plaçant à sa tête, indifféremment, des hommes ou des femmes. Si le recours au lexique de la folie témoigne, invariablement, du refus des hommes de voir les femmes s'emparer du pouvoir politique, la diversité des genres romanesques infléchit toutefois les modes de représentation d'une démence qui apparaît toujours spécifiquement féminine.

Évoquons en dernier lieu une autre figure chère à l'imaginaire romanesque fin-de-siècle, celle de la femme fatale, qui s'inscrit elle aussi dans une logique de démesure et se rapproche, en bien des aspects, du personnage de la sorcière. Bien que les avatars de cette femme dite fatale abondent à la fin du siècle, jusqu'à fournir le sujet d'une étude menée par Mireille Dottin-Orsini[564], nous illustrerons notre propos et les particularités de cette figure à l'aune d'un seul roman de Paul Adam, et ce par souci de concision. Notre choix s'est porté sur *Les Cœurs utiles,* qui met en scène un personnage féminin qui peut être pensé comme une incarnation singulière de la femme fatale.

563 *Lettres de Malaisie, op. cit.,* p. 129.

564 DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette Femme qu'ils disent fatale, op. cit.*

Le terme en lui-même signifie tout et rien à la fois. Plutôt que de désigner une espèce particulière de femme, il traduit l'état d'esprit d'une époque, un imaginaire qui hante la littérature et qui « dit clairement que la femme fait peur, qu'elle est cruelle, qu'elle peut tuer[565] ». Recouvrant toutes sortes de réalités, ces femmes fatales ont pourtant pour point commun d'être des femmes « fatale-à-l'homme[566] ». À cet égard, le fait que Maïa ait abandonné son prénom de naissance – Marguerite –, pour prendre celui d'une déesse orientale représentant « le monde illusoire de l'Amour et de la Certitude où se laissent si facilement engluer les imaginations des hommes[567] », marque ses velléités violentes et misandres. Certes, Maïa diffère radicalement de personnages comme ont pu les mettre en scène Rachilde ou Octave Mirbeau[568], qui incarnent avec une force particulière la dangerosité du féminin. Néanmoins, elle s'identifie à sa manière à la figure de la femme fatale telle qu'elle fut imaginée par les symbolistes, une femme qui « assassine d'un sourire, traîne sa robe dans le sang, a des yeux impassibles de pierre précieuse[569] ».

Le rapprochement ne paraît pourtant pas évident au premier abord, tant l'héroïne adamienne fait preuve de bonté et d'une volonté d'être utile à la société, notamment en aidant les plus pauvres. Toutefois, son analyse de la société est galvaudée à de multiples endroits, jusqu'à provoquer chez le lecteur un effet de malaise. Toute l'intrigue du roman consiste à se demander si le « gros coup » imaginé par Maïa pour gagner énormément d'argent, afin de le redistribuer aux plus pauvres, va fonctionner. Pour résumer sommairement la supercherie, il s'agit pour Sonia, sa complice, d'ailleurs éperdument amoureuse d'elle, de se faire offrir une somme considérable par son prétendant Caracolos, dont l'oncle est le dictateur d'un État fictif d'Amérique latine. Pour ce faire, Caracolos doit d'abord gagner beaucoup d'argent. La source de revenu la plus favorable semble être le commerce des armes dans lequel il est impliqué. Cependant, pour que ce commerce fleurisse, la menace d'une guerre est nécessaire. L'héroïne pourvoit à cet aspect du problème en séduisant un industriel anglais, nommé Humphry, dont l'influence économique est capable de provoquer un tel conflit à l'autre bout de la planète.

565 *Ibid.*, p. 16.

566 *Ibid.*, p. 17.

567 *Les Cœurs utiles*, *op. cit.,* p. 127.

568 Nous songeons en particulier aux héroïnes mises en scène par RACHILDE dans *La Marquise de Sade* ou *L'Animale,* ou encore à Clara, dans *Le Jardin des Supplices* de MIRBEAU, Octave.

569 DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette Femme qu'ils disent fatale, op. cit.,* p. 17.

Le raisonnement engagé par Maïa, qui mène toute l'affaire, provoque chez le lecteur un sentiment de gêne qui augmente à mesure qu'elle s'enfonce dans cette logique meurtrière. Finalement, le stratagème qu'elle met en place afin de convaincre le placide Humphry de déclencher une guerre la range définitivement parmi les femmes fatales de la fin-de-siècle. Maïa, qui ne recule devant rien, propose à l'anglais d'échanger sa virginité contre un acte de folie :

> Voulant par-dessus tout valoir à celui qui me les inspirerait des sentiments pareils, je prétendrais m'assurer d'abord de sa folie en lui proposant quelque acte insensé, non de l'héroïsme (cela pourrait lui plaire) ni de l'abnégation (ce que sa faiblesse pourrait concéder sans peine), mais un acte de vrai délire, quelque chose d'énorme et de bête, de monstrueux, je ne sais quoi...[570]

La démesure des femmes contribue à provoquer la folie des hommes, en en faisant des marionnettes entre leurs mains, aptitude reconnue de la femme fatale. L'enjeu est autant d'intervenir dans la sphère du pouvoir par le biais d'un homme, que de livrer l'homme de pouvoir à la folie. Cette ambition féminine est satisfaite par l'intéressé, puisque la femme fatale a déjà su rendre l'homme fou, de son corps, de sa beauté, en proie à une attractivité magnétique. Ce motif romanesque n'est bien sûr pas inédit dans la littérature fin-de-siècle : il est exactement celui employé par Pierre Louÿs dans l'un de ses romans à succès, *Aphrodite. Mœurs antiques*.

Ce penchant de la femme fatale pour la démesure et pour l'acte de folie pure paraît directement lié à une puissance surnaturelle qui émanerait d'elle et qui la rapprocherait de la figure de la sorcière. Il n'est d'ailleurs pas un hasard si Maïa, dans le rôle qu'elle joue au cirque, est chargée d'incarner successivement « les prêtresses chaldéennes de Belus, les magiciennes de Thessalie, les sorcières du Moyen Âge[571] ». Loin d'être résumée à une simple performance artistique, cette figuration de l'héroïne en sorcière est confirmée ensuite par un télégramme de Félix Fénéon, dans lequel il affirme ne pas vouloir la voir à l'œuvre lors de sa prouesse avec Humphry, parce qu'il craint « de [se] découvrir amoureux de [la] sorcière à l'heure même où elle aura le succès du sabbat[572] ». Le pouvoir d'attraction de la femme fatale et celui de la sorcière se confondent jusqu'à fusionner dans l'imaginaire déployé par Paul Adam.

570 *Les Cœurs utiles, op. cit.,* p. 211.

571 *Ibid*., p. 25.

572 *Ibid*., p. 213.

Par suite, la femme fatale devient un avatar contemporain de la sorcière, les philtres d'amour et les herbes ayant simplement été remplacés par la science des regards, des postures, et par un apprentissage minutieux de l'envoûtement provoqué par le corps. En outre, si la fusion entre ces deux figures s'opère, ce n'est pas seulement parce que la femme fatale est dangereuse et puissante comme l'était la sorcière, mais également parce que la sorcière revisitée par l'imaginaire fin-de-siècle se dote de tous les attributs de la femme fatale. Mahaud et Irène sont toutes deux dotées d'un pouvoir d'attraction hors du commun qui les mène sur le trône et leur confère leur puissance. Elles joignent à un esprit redoutable une beauté incommensurable, instrument principal d'asservissement des hommes. L'attirance morbide du XIXe siècle pour ces figures de sorcières et de femmes fatales, pour ces femmes folles de puissance, semble témoigner d'un sentiment de perte de pouvoir chez les hommes de la fin-de-siècle. Ces derniers voient d'un œil inquiet les nouvelles revendications sociales ou familiales des femmes, cette crainte se manifestant par l'expression du fantasme d'un pouvoir réel et supérieur spécifiquement féminin. Ce pouvoir, que Michelle Perrot décrivait comme occulté, tapi dans l'ombre, semblable au pouvoir de « l'eau qui dort[573] » et du « marécage qui engloutit », amène les personnages masculins à projeter des figures de femmes dotées d'une puissance démesurée, hors-norme, en un sens magique. Paradoxalement, c'est la démesure même qui devient le levier permettant de renverser cette puissance. De la même manière que les dieux punissaient l'*hybris* des hommes par des châtiments sévères les renvoyant dans les limites de leur condition humaine, la démesure et la violence qui caractérisent le pouvoir de ces femmes donnent toute légitimité au masculin pour le renverser, le punir d'une *némésis* semblable à celle des dieux, capable de renvoyer les héroïnes à leur condition féminine.

C. Folie féminine, folie sexuelle

L'*hybris* fin-de-siècle, qui renvoie au désir des femmes de s'emparer des prérogatives masculines, apparaît ainsi comme une forme de démence spécifiquement féminine dans les romans de Paul Adam. Le caractère genré de la folie ne se réduit pourtant pas à une lutte de pouvoir entre hommes et femmes, mais ancre celle-ci dans le sexe des

573 Perrot, Michelle, *Les Femmes ou les silences de l'histoire*, *op. cit.*, p. 215.

personnages, dans la vision qu'ils en ont, dans leur activité sexuelle, autrement dit dans leur sexe au sens le plus physiologique du terme. L'organe ne sert plus uniquement la différenciation avec le masculin mais devient la cause et l'instrument même de la folie des femmes. À cet égard, Mahaud et Irène sont toutes deux caractérisées par leur sexualité active, débridée, hors-normes :

> Ils s'aimèrent avec de fouettantes griffures et des morsures amères, aux combats terribles de leurs corps érotiques, de leurs âmes forcenées. Ces cruelles délices les abattaient débiles dans le lacis de leurs membres étranglés[574].

Dans ce passage, Mahaud et son amant Jacques de Horps se livrent à une sexualité animale, violente, si opposée à la raison qu'elle les détourne de l'exercice du pouvoir et leur fait perdre pour un moment leur autorité sur le peuple. Bien qu'elle soit consentie par les deux époux, la sexualité initiée par Mahaud laisse entendre le caractère dangereux, inquiétant, de cette passion des corps entièrement tournée vers le désir des femmes, impulsée par elles, et qui vide les hommes de leur substance vitale. C'est ce que suggère Staurakios, l'un des proches d'Irène, lorsqu'il l'accuse d'avoir tué son mari, l'Empereur Léon, par ses caresses inépuisables. Cette fois, c'est à la figure de l'araignée que Staurakios se réfère pour désigner Irène, en la comparant « à une araignée magnifique, à une araignée d'or, à une araignée d'escarboucles », mais surtout « à une araignée qui sut épuiser l'Autocrator Léon en lui suçant sinon le sang, du moins ce qui équivaut au sang...[575] ». Dès lors, la sexualité féminine s'avère particulièrement dangereuse en ce qu'elle a partie liée avec la folie ; et non seulement car elle recouvre une forme de folie purement sexuelle, de sexualité débridée, passionnelle, animale, qui guide les corps de ces femmes, mais aussi parce que, selon de vieux préjugés, le rapport à ces corps passionnels provoque la folie des hommes et les mène à leur perte. Irène, comme Mahaud, sont accusées d'avoir manipulé et tué leurs époux par le biais de leurs caresses.

Si la sexualité n'a pas toujours partie liée avec la folie, la folie semble quant à elle avoir toujours – ou presque – partie liée avec la sexualité. Cette dernière sera abordée plus spécifiquement dans la troisième étape de notre cheminement thématique.

574 *Être, op. cit.,* p. 61.

575 *Irène et les eunuques, op. cit.*, p. 105.

Il apparaît néanmoins nécessaire de faire ici une incursion dans le domaine sexuel afin de démêler dans quelle mesure l'aspect spécifiquement féminin de la folie comporte une dimension sexuelle centrale. Aux côtés d'Irène et Mahaud qui, en tant qu'avatars plus ou moins explicites de la sorcière, ont une sexualité active, dangereuse, voire déviante, d'autres héroïnes des intrigues contemporaines incarnent elles aussi, dans une certaine mesure, la figure de « la fille folle de son corps[576] ». Une même folie, soit un même élan vers l'acte sexuel, fonde en effet l'intrigue de *Chair molle* et montre la déchéance fatale d'une héroïne uniquement guidée par ses sens. Le rapport à la sexualité des personnages féminins dans *Lettres de Malaisie* est décrit également sous le prisme de la folie, de l'avidité incontrôlée de la chair, de la crise hystérique. Il est remarquable à ce titre que le narrateur, en mission d'observation, semble ne s'intéresser qu'à la sexualité féminine – dont il profite grandement – non sans une pointe d'inquiétude, cependant, face à l'expression d'une sexualité féminine active et assumant ses désirs. Enfin, nous songeons à la folie sexuelle de Clarisse, « dont la seule imminence de l'élan charnel l'hallucinait[577] », et qui « aurait franchi un péril de mort, pour se livrer, aveugle, folle, brute, et jouissant de se comprendre telle[578] ».

La récurrence de ces figures de femmes folles de leur corps dans les romans finit par apparenter folie et féminité. À la fin du XIXe siècle, la folie devient en quelque sorte un terme définitoire du féminin dans la mesure où la femme se trouve toute entière réduite à son sexe, et que ce sexe devient l'organe qui provoque et explique les dérèglements du féminin. La récurrence de ces images produites par des instances masculines – ici littéraires, ailleurs médicales – ne révèle pas tant une propension spécifiquement féminine à la démence que l'impossibilité masculine de penser une sexualité féminine active autrement que sous le prisme de la pathologie et de la menace. Certes, certaines mises en scène de la folie peuvent aboutir, comme nous l'avons vu, à une critique des normes sociales. En ces cas-là, la folie revêt une dimension symbolique afin de signifier non plus l'aliénation individuelle, mais bien l'aliénation sociale et collective illustrée par un individu. L'auteur montre par là que les différents pouvoirs à l'œuvre dans la société passent par les corps des sujets, les travaillent et les transforment.

576 *Être, op. cit.,* p. 3.

577 *L'Année de Clarisse, op. cit.,* p. 35.

578 *Ibid.*

À cet égard, les « internes » de Stival n'apparaissent plus comme des personnes déviantes, mais plutôt comme des individus dont l'inadaptation sociale s'apparente à un refus pathologique autant que politique d'une soumission à des normes sociales aliénantes. Toutefois, cet éclairage critique tend à disparaître dès qu'il s'agit de se pencher plus spécifiquement sur le féminin. C'est alors une toute autre image de la folie qui se dégage, inquiétante, redoutable et dangereuse, parce qu'elle émane des femmes, de leur sexe, et qu'elle s'attaque aux hommes. La critique sociale est dès lors dépassée et remplacée par l'expression des craintes masculines fin-de-siècle, qui se manifestent par l'élaboration d'images d'une folie spécifiquement féminine et intrinsèquement liée à l'activité sexuelle.

Cette représentation fantasmée et imagée de la folie féminine n'est pas le propre du champ littéraire puisqu'on la retrouve de manière presque identique dans l'univers médical. En témoigne le grand attachement à l'image, caractéristique du traitement de l'hystérie à la Salpêtrière. Analysée comme une tension entre le désir insatisfait et la contrainte sociale, la crise hystérique est retenue dans les romans de Paul Adam avant tout dans sa dimension imagée, photographique, produite notamment par le professeur Charcot. Ce dernier « renouvelle l'approche de la maladie et fait de l'hystérie la figure moderne de la folie[579] », une figure moderne par ses implications sociales, certes, mais également par les moyens modernes de mise en image que convoque le médecin. En ce sens, le caractère spécifiquement féminin de l'hystérie ne tient peut-être pas tant à l'étymologie du nom de cette pathologie, qui renvoie à l'utérus, qu'à son rapport à l'image, au spectacle et à la représentation des corps qui sont spécifiquement féminins eux aussi. À la lecture des descriptions d'Henriette, la cousine de Marthe, nul doute ne subsiste quant à l'inspiration qu'ont pu fournir à l'auteur les images médicales des hystériques :

> Elle délira et on la dut mettre au lit. Marthe la soigna. La malheureuse folle trépignait et lacérait sa longue chemise blanche. Toute maigre, les cheveux dénoués, elle se dressait debout, elle appelait son mari[580].

Dans ce passage Henriette, inquiète du sort de son époux parti à la guerre, est prise d'un accès de folie qui prend la forme d'une crise hystérique.

579 DUPUIT, Christine, « Huysmans et Charcot : l'hystérie comme fiction théorique », *op. cit.,* p. 116.

580 *Soi, op. cit.,* p. 285.

Plus loin, lorsque Félix meurt effectivement, la protagoniste replonge dans des états similaires, comportant d'autres symptômes, tout aussi inspirés des images de la Salpêtrière :

> Dans cette terrifiante infirmité de l'esprit, Marthe Grellou devina le châtiment de la passion meurtrière. Et une pitié la conquit pour sa cousine qui, d'ailleurs, fort regrettante de son mari, restait là, assise toujours, les yeux gros, fixes. Des spasmes subits tordaient parfois la veuve, et, en leurs contractions nerveuses, elle serrait les jambes, elle se dégrafait follement le corsage, comme étreinte par une angoisse insoutenable[581].

À ce propos, Alain Corbin rappelle dans son *Histoire du corps* que la littérature s'inspire des avancées et des images issues du monde médical, mais les réinterprète pour n'en garder que le sens qu'elle veut leur donner. De ce fait, si la médecine tend de plus en plus à la fin du XIXe siècle à innocenter les jeunes filles et les femmes hystériques, « la littérature de fiction, notamment entre 1857 et 1880, associe, plus que jamais, ce mal aux détraquements du sexe[582] ». L'exemple est flagrant ici : Paul Adam s'inspire visiblement des photographies de Charcot pour décrire les accès hystériques d'Henriette tout en postulant un lien inextricable entre la démence du personnage et son attachement à la sexualité. La souffrance que connaît Henriette à la perte de son mari devient, pour Marthe, le juste châtiment de « la passion meurtrière ». Les manifestations physiques de la folie rappellent la dimension proprement sexuelle de son mal, lorsqu'elle serre les jambes et se dénude. Cette démence sexuelle et féminine emprunte aux conceptions antiques du sexe qui persistent dans l'imaginaire, malgré les avancées médicales de l'époque qui ont fait évoluer le paradigme de la sexualité. Ces conceptions antiques sont notamment celles qui donnent l'utérus comme un organe autonome, animal, guidant le corps des femmes :

> Chez les femmes, ce qu'on appelle matrice ou utérus est [...] un animal au dedans d'elles qui a l'appétit de faire des enfants ; et lorsque malgré l'âge propice, il reste un long temps sans fruits, il s'impatiente et supporte mal cet état ; il erre partout dans le corps, obstrue le passage du souffle, interdit la respiration, jette en des angoisses extrêmes et provoque d'autres maladies de toutes sortes[583].

581 *Ibid.*, p. 390.

582 CORBIN, Alain (dir.), *Histoire du corps, op. cit.*, p. 184.

583 PLATON, *Timée*, cité dans WAJEMAN, Gérard, « Psyché de la femme : note sur l'hystérique au XIXe siècle » in *Romantisme*, 1976, n° 13-14, « Mythes et représentations de la femme », p. 59.

Cette image d'un animal présent dans le corps des femmes et réclamant l'enfantement semble peu crédible au XIXe siècle. Il n'en demeure pas moins que l'imaginaire de l'époque continue à penser l'utérus comme un organe doté d'une grande influence sur l'organisation entière du corps féminin. Ce n'est plus toutefois au désir impérieux d'enfants que la décadence attribue les dérèglements de l'utérus, mais au désir tout court, un désir féminin incommensurable et stérile. En effet, bien qu'Henriette ait un fils, elle ne lui accorde que très peu d'attention et laisse Marthe l'élever, afin de se consacrer toute entière à sa passion pour Félix. Désormais, c'est une aspiration démesurée au plaisir, un désir inextinguible, qui guident cet animal enclos dans le corps des femmes et les déterminent à la folie. Ce changement de paradigme dans la conception du sexe est elle aussi largement influencée par les avancées médicales dans la mesure où c'est Félix Archimède Pouchet qui, en 1847, prouve le mécanisme de l'ovulation spontanée[584]. Loin de se cantonner à la sphère médicale, une telle découverte a profondément renversé les perspectives qui dominaient alors et qui postulaient notamment la nécessité absolue du plaisir féminin dans le mécanisme de génération. Devenue inutile, la jouissance féminine apparaît même antagoniste à la maternité. Il en va ainsi d'Henriette, qui délaisse son enfant pour mieux jouir de son mari, mais également de Mahaud, qui met fin à sa grossesse car elle refuse que ses ébats avec son amant Jacques de Horps la forcent à cette infirmité qu'est la maternité. Le corps masculin de Jacques est accepté comme instrument de plaisir momentané, mais ne peut pas forcer la magicienne à porter le poids de son enfant. Ces héroïnes folles de leurs corps apparaissent guidées par un utérus avide de plaisir plus que de maternité, ces deux fonctions de la sexualité étant jugées incompatibles. Lucie Thirache, comme Clarisse Gabry ou encore Maïa, ont une sexualité active qui se caractérise par la recherche du plaisir et qui n'est jamais entravée par aucune grossesse. Désormais inutile voire néfaste à la procréation, la jouissance féminine devient source d'inquiétude pour les hommes. Comme le souligne Alain Corbin, « les manifestations épileptiques de l'orgasme féminin, leur proximité avec l'hystérie, [...] suggèrent le risque d'une libération de forces telluriques[585] ».

584 Nous nous appuyons pour ce paragraphe sur le chapitre intitulé « La Rencontre des corps » dans CORBIN, Alain (dir.), *Histoire du corps, op. cit.*

585 *Ibid.*, p. 156.

La description que Paul Adam livre du plaisir de Lucie dans *Chair molle* atteste de cette conception pathologique et inquiétante du plaisir féminin, qu'il désigne lui-même par les termes de « crises hystériques[586] » :

> Ses yeux s'allumaient, une chaleur lui montait aux seins, avec des chatouillements. Soudain, elle était obligée à cesser ses gambades ; elle s'asseyait en croisant les jambes, en se penchant pour échauffer le froid insupportable qu'elle sentait au ventre[587].

Le désir impérieux, signifiant déjà la folie de l'héroïne, fait place à une réalisation sexuelle non moins hystérique :

> Du corsage déboutonné en hâte, les seins jaillissaient. Et toujours l'étreinte devenait plus pressante jusque le moment où la fille s'affaissait, la bouche ouverte, les yeux noyés, proférant une plainte rauque. [...] se dépouillant de ses derniers vêtements, de sa chemise qu'elle lançait à travers la chambre dans une rage muette, elle se ruait sur l'officier, l'égratignait, le mordait, irritée par ses aveux d'impuissance[588].

La persistance avec laquelle le romancier aborde la sexualité féminine sous le prisme de la folie et de la maladie invite à renverser la perspective, à ne plus voir le plaisir féminin comme quelque chose d'inquiétant en ce qu'il serait pathologique, mais plutôt à analyser ces descriptions pathologisantes de la sexualité féminine comme des indices de l'inquiétude masculine face au désir féminin. Mettre en scène des femmes folles de leurs corps, d'une folie qui se manifesterait à cause du sexe et par le sexe, montre non seulement la peur masculine face à un désir qui leur échappe et leur paraît dangereux – en vertu de ses liens avec les forces telluriques –, mais aussi la volonté des hommes de contrecarrer ce danger et de renforcer leur pouvoir, en affirmant la nécessité de traiter la sexualité féminine, de la réguler, de la soigner, grâce à une médecine et des savoirs médicaux foncièrement masculins. Il s'agit de conjurer la peur inspirée par ces araignées qui menacent les hommes en leur « suçant sinon le sang, du moins ce qui équivaut au sang », en instaurant le masculin comme remède à la folie féminine, comme principe de régulation des désordres sexuels féminins. Nulle surprise si la description des crises hystériques d'Henriette est suivie de cette sentence : « Les médecins parlèrent de la remarier[589] ».

586 *Chair molle, op. cit.*, p. 428.

587 *Ibid.*, p. 428.

588 *Ibid.*, p. 429.

589 *Soi, op. cit.*, p. 390.

L'absence de toute explication supplémentaire montre à quel point le masculin apparaît comme le seul remède logique à la folie féminine, aux dérèglements du sexe. La littérature se nourrit ainsi de la science médicale, des images et de la prose qu'elle produit, afin d'alimenter son imaginaire de la sexualité féminine. En retour, les romans offrent des cas d'étude susceptibles de corroborer les hypothèses médicales. Il s'avère que le remariage d'Henriette avec le peintre Vibrac met effectivement fin à ses crises hystériques : ici, la conclusion romanesque vient appuyer et donner du crédit aux conceptions médicales, autant qu'elle en tire son inspiration.

L'influence réciproque entre médecine et littérature, qui a été attestée par maints travaux d'analystes du XIXe siècle, appelle avant tout à considérer ces deux domaines par le biais de leur rapport aux images. Christine Dupuit, dans l'article qu'elle consacre à l'hystérie comme fiction théorique, souligne le fait que « l'intérêt porté à la folie tient moins à son caractère scientifique qu'à sa dimension spectaculaire[590] ». Or le spectacle, la mise en scène du corps et sa représentation s'attache bien davantage au corps féminin qu'au corps masculin, en littérature comme en médecine. L'hystérie consacre de la sorte la rencontre entre roman et science médicale, le premier s'inspirant des images – au croisement entre les domaines scientifiques et artistiques – produites par la seconde. À cet égard, il est notable que la folie des héroïnes, décrite avec insistance, ne s'attache pas tellement, voire pas du tout, à leur état mental. Les symptômes de la folie ne sont que corporels, le plus souvent fortement lié au sexe et visiblement inspirés des photographies des hystériques prises par Charcot. Toutefois, loin de se contenter de compiler les images photographiques prises par un médecin amateur d'art et de spectacle, la Salpêtrière tente d'expliquer l'irruption des symptômes hystériques en faisant le lien entre le désir des patientes et la contrainte sociale auxquelles elles sont soumises[591]. Le roman reprend à son compte cette analyse, puisque Paul Adam livre, par endroits, une critique sociale qui fait de l'hystérie et de la folie les signes d'un refus actif des normes, et des fous et des hystériques des victimes d'une aliénation sociale que le romancier condamne.

590 DUPUIT, Christine, « Huysmans et Charcot : l'hystérie comme fiction théorique », *op. cit.*, p. 129.
591 CORBIN, Alain (dir.), *Histoire du corps, op. cit.*, p. 184.

Néanmoins, une telle critique se lit avant tout dans des représentations mesurées et symboliques de la folie, qu'il s'agisse de Cavanon qualifié de « fou » par les autres personnages, à cause de ses rêves de communisme et d'égalité sociale, ou des internes de Stival, confinés dans un espace médicalisé, et apprivoisés peu à peu par Clarisse.

Mais la folie revêt également un caractère spectaculaire, qui produit des images peuplant la littérature fin-de-siècle. Cette folie, plus littéraire, emprunte à l'*hybris* antique autant qu'à l'hystérie contemporaine, et met en scène le lien indéfectible entre féminité et démesure. Ici, la critique sociale s'efface pour laisser la place aux obsessions et aux craintes masculines, face à des femmes animées par un désir impérieux, un désir sexuel autant qu'un désir de pouvoir. La prolifération d'images féminines prenant la forme de sorcières, de femmes fatales, d'araignées, d'hystériques, mais aussi, ailleurs, de mantes religieuses, de vampires, etc., signale à quel point le masculin lie féminité, sexualité et folie, cette confusion exprimant les peurs irrationnelles des hommes face à un désir féminin devenu désormais « inutile », et aux revendications montantes des féminismes qui menacent leurs privilèges. La sexualité féminine prise sous le prisme de la folie et de la pathologie permet aux romanciers – autant qu'aux médecins – de faire du masculin le seul remède à cette folie et le garant nécessaire de l'ordre social et sexuel :

> On a souvent remarqué que cette profusion de discours sur l'hystérie était masculine et que, par ce biais, tout en exprimant leur angoisse face aux manifestations du désir et du plaisir féminins, les hommes avaient œuvré en vue d'assigner la femme à la maternité, à la génitalité, tout en prétendant se faire les véritables détenteurs du savoir sur sa sexualité[592].

Dans ce contexte, la sexualité apparaît comme l'instrument privilégié de l'exercice des rapports de pouvoir entre les protagonistes masculins et féminins dans les romans.

592 *Ibid.*

3. *LA SEXUALITÉ : PIERRE DE TOUCHE DES RAPPORTS DE POUVOIR*

Qu'il s'agisse du pouvoir que les héroïnes exercent sur les hommes grâce à leur sexe, à leurs capacités de séduction, à leurs caresses trop insistantes et qui s'avèrent fatales, ou, au contraire, du rétablissement de l'ordre social et sexuel que les hommes doivent produire, en tant que médecin, époux ou amants, la sexualité se situe au cœur des relations de pouvoir entre les personnages. Loin de ne s'attacher qu'à des rapports de genre ayant cours au sein du couple, le sexe devient un levier de pouvoir mobilisé en toutes sortes de circonstances, comme en témoigne l'exemple de l'impératrice Irène qui permet et excite la débauche de son fils afin de l'éloigner du pouvoir :

> Peut-être aussi n'ignorait-elle pas qu'on avilit les hommes en les mettant sous le joug souhaité de honteuses passions. Pleine de douceurs et d'indulgence, elle prodigua l'argent utile aux dépenses de son fils, à ses folies érotiques, cependant qu'elle-même apparemment chaste et dédaigneuse, [...] excusait les vices qui, pour son avantage, abaissaient le jeune souverain devant l'élite de leur peuple[593].

Le sexe apparaît comme un instrument de pouvoir à double titre : d'une part car il est l'outil de la manipulation qu'Irène exerce sur son fils, d'autre part car le comportement sexuel du souverain est jugé par le peuple et détermine sa légitimité politique. Omniprésent dans toutes les relations de pouvoir, le sexe est utilisé dans les romans non plus seulement comme l'instrument privilégié des rapports de force, mais aussi comme un outil de compréhension du monde et des influences qui le régissent. Le symbolisme de Paul Adam, qui caractérise les œuvres de sa première période, produit avec une insistance particulière l'image d'un sexe métaphorique, symbolique, qui dirige le monde. Celle-ci apparaît notamment au travers des hallucinations répétées d'Arsénius dans *Le Vice filial*, qui prennent l'aspect d'un énorme serpent, enserrant peu à peu la Terre et étouffant les hommes sous la débauche et le crime. Dans *Les Cœurs utiles* le sexe, synonyme du vice qui dirige l'univers, fait l'objet d'une scène centrale du roman. Le lecteur y voit les trois personnages féminins principaux – Maïa, Sonia et Kate –, incarnant chacune un type de beauté, poser nues sur une table disposée au centre de la piste de cirque, pleine de

593 *Irène et les eunuques, op. cit.,* p. 269.

victuailles, puis s'élancer à la poursuite des quelques hommes présents, incarnant chacun une forme de pouvoir spécifique :

> Et c'était un triple miracle de beauté ; la fine gamine moscovite, le robuste baby mamelu et l'idéal rêve d'art se démenant parmi l'éclat des vaisselles, sous l'avalanche de fleurs dont les accablaient les hommes. Bientôt elles sautèrent de la table [...] elles chassèrent les quilles d'ébène autour de la piste. Ils se prêtèrent au jeu. Ils couraient en gloussant comme un attelage d'échassiers noirs poursuivis par des gardiennes. Et ce fut une course délirante autour du cirque, sous le lustre aux cent feux, devant le mystère des gradins vides ; ces trois filles nues galopant dans la sciure, avec des cris barbares et fustigeant les princes de la terre, ceux qui déterminaient les batailles des peuples, la victoire et la mort[594].

Cette longue scène, qui fait appel à un symbolisme insistant et à des images peu subtiles, montre à quel point le pouvoir conféré par le sexe est attribué toujours et uniquement au féminin. Dans ce roman, ce sont les hommes qui accèdent aux postes de pouvoir, mais leur puissance est dépendante de la présence d'une femme à leurs côtés, capable de jouer de son sexe pour appuyer ou contrecarrer l'influence masculine. Ces images, caractéristiques de la misogynie fin-de-siècle, résultent d'un présupposé qu'il s'agira de questionner plus avant ici : celui d'une différence constitutive entre le masculin et le féminin, et d'une différence qui se fonde sur le sexe.

A. Différences de genre et complémentarité des sexes

La prédominance des auteurs masculins à la fin du XIXe siècle explique tout à la fois le fait que les femmes soient, à cette époque, un objet d'étude privilégié servant de matière à la prose masculine et que, par ailleurs, cette littérature véhicule, voire renforce, une approche dichotomique du masculin et du féminin. La répartition d'un certain nombre de caractères et de qualités en deux pôles, l'un masculin et l'autre féminin, bâtit un imaginaire, presque une mythologie, qui tend à définir et à naturaliser ces catégories. Françoise Héritier[595] a montré les mécanismes de production de cette « valence différentielle des sexes », qui ne fonde pas uniquement une différence intrinsèque entre masculin et féminin, mais qui induit également un rapport hiérarchique, implicite et naturalisé, entre les deux pôles.

---

594 *Les Cœurs utiles, op. cit.*, 271.

595 HÉRITIER, Françoise, *Masculin/Féminin I. La Pensée de la différence*, *op.cit.*

L'anthropologue décrit la répartition des éléments naturels dans des catégories genrées : l'eau est associée au féminin quand le feu est supposément masculin, la lune est féminine, tandis que le soleil est masculin, etc. Il est particulièrement intéressant de considérer la manière dont cette vision binaire du monde se transpose au plus loin du terrain anthropologique, au cœur du texte romanesque, chez un auteur masculin, occidental, du siècle dernier.

La littérature fin-de-siècle accorde une place importante à la distinction bien nette entre les sexes, et renforce d'autant plus cette croyance qu'elle produit des fictions n'ayant d'autre effet que de vérifier et prouver la différence constitutive qui sépare les hommes des femmes. Mireille Dottin-Orsini – entre autres – a mis en avant la pensée selon laquelle les femmes se situeraient du côté du corps, un corps épuré et souvent ramené en son centre : le sexe. Corroborant cette idée, la littérature offre une abondance d'exemples qui montrent des femmes définies et dirigées par leur sexe seul, c'est-à-dire des personnages dont la fonction au sein de la diégèse n'est autre qu'être femme, qu'être dotée d'un sexe, offert, menaçant, avide ou pris de force, selon l'humeur du romancier. L'expression qui a court au XIXe siècle et qui consiste à désigner les femmes comme des « personnes du sexe » dit assez la réduction de l'individu féminin à son identité de genre et aux organes de la génération. Le féminin, assimilé au corps et par réduction au sexe, s'oppose au masculin, associé à l'esprit et à l'immatérialité de l'intellect. Les exemples littéraires illustrant cette dichotomie abondent : les femmes offrent leur corps à la diégèse, elles sont davantage décrites, elles donnent leur consistance au roman. Sur elles repose la puissance d'incarnation des idées. À l'inverse les hommes, reclus dans les tréfonds de leur esprit et de leur imagination, en prise avec les éléments du langage, produisent la matière textuelle et se situent du côté de l'auteur.

Non seulement Paul Adam s'est largement mis en scène comme un être d'esprit[596] souhaitant se défaire de toutes les tentations du corps afin de produire une œuvre littéraire supérieure, mais il illustre également dans bon nombre de ses romans cette conception binaire des genres. Loin de ne se fonder que sur une intuition misogyne propre à la fin-de-siècle, et qui répartirait les êtres en catégories hermétiques, la binarité des genres est longuement expliquée et justifiée par les théories cabalistiques qui constituent l'une des principales inspirations théoriques et spirituelles de son œuvre.

596 Voir à ce sujet : chapitre II, section 3.B., « L'écrivain-artisan ».

La gématrie – pratique d'analyse numérique dont découle la plupart des théories de la Cabale – formule l'idée que Dieu, encore appelé « Création », associé à l'univers, se compose d'un principe mâle, créateur actif et lié au bien, et d'un principe femelle, producteur passif qui comporte en lui une potentialité du mal. Toute action, selon la Cabale, découle de la fusion de ces deux principes, mâle et femelle. Par exemple, l'analyse gématrique des noms Adam et Ève indique que l'homme représente le potentiel de l'intellect tandis que la femme représente la volonté, nécessaire à l'homme pour réaliser ses ambitions et ses idées. La fusion nécessaire des deux principes implique une importance égale et une interdépendance entre les pôles masculin et féminin. Toutefois, les notions de passif/actif produisent une hiérarchie entre ces deux pôles, le masculin étant invariablement valorisé. Par ailleurs, les réductions de langage et l'incarnation de ces principes, ou de ces pôles, par des personnages de la diégèse, aboutissent à une confusion de taille : celle du principe féminin avec une femme réelle, et du principe masculin avec un homme réel. Les romans mettent en scène des femmes qui, bien que fictives, répondent aux exigences de la vraisemblance romanesque, que l'œuvre entreprend de concilier avec les principes cabalistiques et la différenciation binaire des genres. Cette association s'appuie sur les conceptions misogynes du siècle, dont elle s'inspire et qu'elle renforce. Pour ces raisons les hommes de la diégèse, incarnant l'esprit, sont confrontés à des femmes qui doivent exciter leur volonté, soit parce que leur beauté et leur corps constituent la récompense de l'action masculine, – c'est le cas dans *Les Cœurs utiles* – soit que le désir masculin pour le corps féminin serve tout simplement à galvaniser l'énergie du héros et l'incite à l'action. Dans un cas comme dans l'autre, non seulement la transposition romanesque des principes cabalistiques tend à confondre le principe féminin – conceptuel, présent en chacun des êtres vivants, humains et non-humains – avec les femmes, mais cette confusion induit en outre une réduction du principe volitif féminin au corps, au sexe, à la beauté.

Illustrant ce propos, *Irène et les eunuques* est un roman dont l'intrigue repose sur la dualité entre corps et esprit, et sur la manière dont ces deux entités s'opposent et se complètent. Irène, en effet, est choisie pour épouser l'Empereur car elle est « la fille la plus belle et la plus spirituelle d'entre les Grecques[597] ».

597 *Irène et les eunuques, op. cit.,* p. 14.

Il semble toutefois que seule sa beauté lui appartienne en propre, tandis que son intelligence lui provient de l'éducation apportée par Jean Bythométrès, son maître de philosophie. Bien qu'elle soit dotée de capacités intellectuelles supérieures, le duo formé par Irène et Jean montre bien l'approche dichotomique du roman, attribuant le corps à la première et l'esprit au second. Jean est le détenteur du savoir, le maître, tandis qu'Irène, malgré ses efforts, reste son élève et sa disciple et doit continuellement fournir les preuves de ses capacités intellectuelles et de sa connaissance de l'univers. Elle est d'abord choisie par l'Empereur pour sa beauté, qui lui confère au début de son mariage la seule possibilité d'intervenir dans le champ du pouvoir ; ce faisant, son corps est mis au centre de l'intrigue et de l'attention de l'Empereur qui refuse d'entendre sa voix. Notons également que pendant les années de jeunesse d'Irène, Jean décide de se castrer afin que leur désir mutuel naissant n'entrave pas leurs ambitions d'accession au pouvoir, affirmant ainsi le refus de toute faiblesse du corps au profit de l'esprit seul. Quelques scènes reposent en outre sur la méfiance et le courroux de Jean face à son élève qui, selon lui, a oublié les grandes lois de la Science pour n'exercer son pouvoir que par la luxure :

> Et moi, disciple de ces grands esprits, qu'ai-je souhaité, Irène, Maîtresse des Romains, sinon créer le Pontife de l'Univers en ton corps. Et voilà. Il en est ainsi. Tu sièges sur le trône de l'Univers déjà. Il t'appartient d'être philosophe pour en devenir la Pontife. Mais tu as oublié la doctrine pendant que tu gagnais la couronne en sacrifiant Léon sur l'autel païen de ta couche. [...] Laisse-moi parler encore. Je ne crains pas la douce hache de ton sourd-muet qui me guette, ni toi-même, mon écolière ! Maîtresse des Romains, tu demeures, en effet, mon écolière[598] !

En la ramenant à son corps, à son sexe, Jean s'identifie lui-même à l'esprit pur, et formule par là l'idée d'une concurrence entre ces deux principes, plus que d'une complémentarité féconde. Il appartient à l'impératrice de renoncer à l'indépendance et à la démesure trouvée dans la luxure avec Léon, et d'intégrer les principes philosophiques dictés par son maître. Puisque Jean incarne l'esprit et Irène le corps, il leur faut, et c'est l'objet du roman, trouver une forme de fusion et de complémentarité qui leur permette d'asseoir leur pouvoir et leur Science sur le peuple.

598 *Ibid.*, p. 81.

Bien que la castration de Jean impose la nécessité d'une union autre que sexuelle entre les deux héros, la fusion nécessaire entre principe féminin et principe masculin, telle qu'elle est amenée dans d'autres romans, génère une vision de la sexualité selon laquelle le rapport sexuel devrait permettre aux femmes d'accéder à l'esprit de leur partenaire, de leur faire entrevoir les grandes idées qui guident leurs actions et qui régissent les lois de l'univers. Les femmes, dont le corps est fécondé réellement ou symboliquement par les hommes durant l'acte sexuel, réclament également une fécondation de leur esprit, une fusion avec l'autre pour atteindre l'alliance parfaite entre le corps et l'esprit. C'est en ces termes que la plupart des héroïnes de Paul Adam pensent leurs rapports hétérosexuels, et c'est également à l'échec de cette tentative que toutes se trouvent confrontées. Mahaud, par exemple, regrette son union avec Jacques de Horps car « elle n'a point connu l'hermétique secret qu'elle sait vivre en lui[599] », « le don de son corps n'a suffi à soustraire de l'âme virile le talisman d'entière science qu'elle renferme[600] ». Cette impossibilité de saisir l'esprit masculin est récurrente dans les romans, et caractérise notamment entre liaison de Clarisse et Karl de Cavanon :

> Rien de ce qu'elle espérait en lui ne l'avait prise. Entre leurs âmes, aucun contact ne s'était défini. Aussi banale que n'importe laquelle de ses liaisons, celle-ci l'avait déçue, après une si belle attente. Mais elle imagina bien que Cavanon renfermait des choses prestigieuses dans l'écrin de son esprit. Elle n'avait pas su ouvrir l'écrin. Cette vie mentale lui demeurerait close[601].

Guaita, grand disciple de la Cabale et ami de Paul Adam, donne les raisons qui présideraient à cette impossibilité. À fin d'éclaircissement biologique, il explique que chez les hommes, le sexe est actif et le cerveau passif, tandis qu'à l'inverse les femmes auraient un sexe passif et une cervelle active[602]. Toute saugrenue que cette idée puisse paraître, les implications qu'en tire Guaita rejoignent les conceptions cabalistiques développées par Paul Adam : les hommes féconderaient les femmes physiquement tandis que celles-ci auraient pour vocation de semer dans l'esprit des hommes le germe des idées fécondes. Le but ultime de la sexualité étant la fusion des principes masculin et féminin, pour permettre le retour à la Création, à Dieu, à l'Androgyne primitif, la distinction entre les

599 *Être, op. cit.*, p. 3.

600 *Ibid.*

601 *L'Année de Clarisse, op. cit.,* p. 180.

602 DUNCAN, J. Ann, *Les Romans de Paul Adam, op. cit.*, p. 101.

principes mâle et femelle se doit d'être franche. Par conséquent, la tentative de ces femmes de nourrir leur esprit en donnant leur corps se révèle impossible et est invariablement déçue. Plus simplement, cette déception permet dans les romans de rappeler l'incompatibilité de fait entre le masculin et le féminin, entre le corps et l'esprit, chacun étant renvoyé aux caractéristiques du genre auquel il appartient. La répétition obsessionnelle de la binarité des genres, l'impossibilité pour les personnages de sortir des prérogatives auxquelles ils sont rattachés, tend à conforter cette binarité et sa naturalisation dans la pensée de l'écrivain.

En témoigne la tentative de Mahaud, l'héroïne de *Être*, pour sortir de l'état de pur corps afin d'accéder à une connaissance supérieure du monde. La jeune fille fait preuve d'un savoir hors du commun et d'une aptitude à la compréhension des forces qui régissent le monde, qu'elle tient de sa pratique de la sorcellerie. Néanmoins, elle prend rapidement conscience que le stade ultime de sa formation ne pourra être atteint sans une contrition sévère du corps. En effet, son union sexuelle avec Jacques de Horps ne lui ayant pas permis de se nourrir de son esprit, il semble à la jeune fille que l'effacement de son propre corps constitue le seul moyen qui puisse amener le développement de son esprit, corps et esprit paraissant fonctionner en vases communicants. Mahaud pratique les jeûnes réguliers, prend des bains d'eau froide, se revêt d'habits en toile râpeuse, autant de pratiques issues de la chrétienté qui visent à supprimer les sensations agréables du corps, pour le priver de toute sensualité. Néanmoins, ces efforts restés vains rappellent à Mahaud le caractère impérieux du monde physique, et donc l'impossibilité, pour la jeune femme, de se défaire d'un corps et d'un sexe qui l'éloignent de l'esprit :

> Qu'elle voulût se purifier, et l'eau lui roulait au corps avec des enveloppements doux, des caresses lubriques où elle s'oubliait pour l'attente honteuse d'une plus sérieuse étreinte. Qu'elle exposât sur la plus haute tour contre les rudes assauts du vent ses chairs sans défense, [...] il jouait à étendre son épaisse chevelure, à souffloter sur son derme frissonnant. Qu'elle s'enfermât dans le sanctuaire et préparât les cérémonies, les fleurs mystiques béaient de désir, les guirlandes secouaient à ses lèvres ardentes leurs fraîches perles de rosée ; et les feuilles disaient les bois, les bêtes folâtres, l'universel hymen du renouveau pimpant[603].

Ce réveil du corps qui s'exprime contre la volonté de l'esprit intervient au début du printemps, dans un contexte de réveil général de la nature et de sensualisme.

603 *Être, op. cit.,* p. 198.

L'image, attendue, permet de renvoyer Mahaud à la nature et de rendre compte de la nécessité absolue de son attachement au corps et au sexe. Ce que Paul Adam affirme ici n'est rien d'autre que l'impossibilité de l'héroïne d'accéder au monde de l'esprit, qui lui est logiquement défendu puisque la nature a offert aux femmes le seul monde du corps et des sens.

Ce passage rejoint finalement la conception du féminin qu'Otto Weininger développait à la fin du siècle, et que Mirelle Dottin-Orsini reprend dans son essai sur les images de la femme fatale. Il affirme que la spécificité féminine tient dans son sexe, non pas dans son rôle dans la procréation comme le postulera bien plus tard Françoise Héritier, mais dans le « panérotisme », l'attraction permanente de la femme pour la sensation sexuelle, une femme qu'Otto Weininger suppose être en coït permanent. Fondée sur un pessimisme caractéristique de la période, cette conception fait de la femme un corps et de l'homme un esprit, « tragiquement asservi par le désir sexuel[604] ». Car si les romans montrent l'échec inévitable des tentatives féminines pour accéder à l'esprit masculin, les rejetant par là dans le pôle purement physique, les femmes ont à l'inverse la capacité d'attirer les hommes vers elles, vers le principe féminin qui n'est autre que le corps pur. Loin de constituer une fusion féconde, c'est une déchéance tragique du masculin qui résulte de ce partage, et qui montre à quel point la hiérarchie entre corps et esprit et entre féminin et masculin est bien présente, malgré la supposée nécessité d'une fusion ou d'une complémentarité à trouver entre ces entités.

Pris entre la nécessité d'une fusion et la conscience de l'inégalité qui régit ces deux termes, les rapports entre les principes féminin et masculin se complexifient et se chargent de contradictions dans l'œuvre de Paul Adam. En effet, l'union des corps comme acte présidant à la fusion des esprits semble vouée à l'échec si elle se cantonne à la seule dimension sexuelle. Il y a bien, pour l'auteur, une complémentarité nécessaire et enviable entre les genres, mais cette complémentarité ne s'avère productrice que si elle dépasse le seul instinct sexuel et aboutit à un projet commun, le plus souvent matérialisé par la maternité, soit la création d'un être. Or, cet attachement à l'enfantement est loin d'être une évidence pour Paul Adam, qui privilégie, tout au moins dans la première partie de sa

604 WEININGER, Otto, *Sexe et caractère*, cité dans DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette Femme qu'ils disent fatale, op. cit.,* p. 169.

carrière, des figures de femmes indépendantes qui souhaitent participer à l'effort créateur masculin par un biais autre que maternel. L'accomplissement escompté est avant tout artistique, littéraire ou social : *Le Vice filial* met en scène Arsénius, compositeur de renom souhaitant produire un chef-d'œuvre, aidé dans cette entreprise par sa fille Gisèle très douée elle-même pour la musique. *Soi* raconte la vie de Marthe, qui se marie à un écrivain dans le but de jouir de sa gloire littéraire et d'être l'inspiratrice de ses œuvres. Plus tard, *Les Cœurs nouveaux* retrace les velléités phalanstériennes de Karl de Cavanon, qui inspirent à la jeune Valentine le désir de concourir à cette aventure en se mariant avec le fouriériste. Cette idée d'une collaboration entre les époux, d'une fusion entre le masculin et le féminin aboutissant à un Grand Œuvre – au sens alchimique du terme, comme au sens artistique qui en dérive – n'est pas seulement récurrente dans les romans, mais est également au principe de la production littéraire de Paul Adam. En effet, son mariage avec Marthe Meyer ne leur donnera jamais d'enfants – que vraisemblablement ils ne désiraient pas –, mais amorcera une collaboration durable entre les deux époux, comme le montre le rôle volitif, d'incitatrice, de soutien et d'inspiratrice de Marthe qui est mis en avant dans les rares témoignages que nous avons eu l'occasion d'évoquer. L'exploration du fonds d'archive consacré à Paul Adam révèle notamment cet élément anecdotique et pourtant éloquent, à savoir la présence répétitive, obsessive presque, de rapides croquis faits par l'homme de lettres dans les marges de ses manuscrits de romans ou d'articles, et qui pour la plupart représentent son épouse[605]. La présence obsédante du corps féminin au cœur même du processus d'écriture illustre parfaitement la nécessaire fusion de ces deux principes : celui du masculin, créateur et défini par l'esprit, et celui du féminin, source de volonté et d'inspiration, entièrement enclos dans le corps.

Toutefois, et alors même que la collaboration avec Marthe Meyer semble coïncider avec la renommée croissante de l'auteur, les romans cités ci-dessus, qui mettent en scène la coopération du féminin et du masculin pour la production d'une œuvre majeure, aboutissent tous à la défaite cuisante des protagonistes. Les ouvriers de Karl finissent par se révolter contre leur maître, obligé de revendre le phalanstère pour une bouchée de pain ; Luc Polskoff, le mari de Marthe, ne lui donne jamais la gloire littéraire tant attendue, et Arsénius continue à mener une vie de débauche plutôt que d'adopter la rigueur nécessaire à la création musicale.

605 Voir : Annexes, p. 667 et 668.

Ces échecs sont tout à la fois ceux d'un projet artistique et social et ceux de l'union sexuelle des protagonistes, au sens le plus physique du terme. Certes, la complémentarité des principes masculin et féminin doit dépasser la seule sexualité pour aboutir à des ambitions autrement supérieures. Néanmoins, Paul Adam souligne l'importance qu'il y a à trouver du plaisir mutuel et une certaine forme d'accomplissement dans l'acte sexuel, dans la mesure où ce dernier est un prélude à une communion des esprits. C'est dans cette optique que ces romans de ratages accordent une place particulièrement importante à la sexualité des protagonistes. En ce sens, *Le Vice filial* n'est pas uniquement l'histoire de l'échec musical d'Arsénius, c'est aussi celle des sentiments incestueux que Gisèle nourrit pour son père. La jeune fille refuse le mariage, qu'elle considère comme un joug pour les femmes, juge mal ses contemporains et refuse le jeu de séduction. Seul Arsénius attise son désir, non parce qu'il est particulièrement désirable, mais parce que sa fille voit en lui la potentialité du génie, la possibilité de réaliser un chef-d'œuvre qui naîtrait de leur collaboration. Comprenant à demi les sentiments de sa fille, Arsénius s'en éloigne et délaisse leurs moments de création musicale pour se livrer avec une ardeur renouvelée à la débauche. Le spectacle de ce père qui se refuse à ses désirs sensuels et de création artistique détermine Gisèle au suicide. Dans un registre moins dramatique, *Soi* relate la déception que Marthe éprouve à l'encontre de son mari, une déception qui est due tout autant à la paresse de ce dernier pour écrire son roman, qu'à leur incompatibilité sexuelle. L'héroïne, très prude, ne ressent en effet aucun plaisir avec son époux et se refuse rapidement à ses ardeurs qu'elle juge très malsaines :

> Pour cet amour désastreux, il fallait se feindre aimable ! Et, tandis que le mari chantait victorieusement dans le cabinet de toilette, les paupières de la jeune femme se gonflaient de grosses larmes. Rien ne lui appartenait plus, ni son corps, ni son bien. [...] Oh ! Combien grand le dégoût de l'homme se démenant et ahanant parmi les tiédeurs gluantes[606].

Un cercle vicieux s'installe puisque c'est le dégoût de Marthe pour les choses du sexe et, bientôt, pour tout ce qui touche à Luc, qui semble générer la paresse de ce dernier à écrire, augmentant à mesure le dégoût de Marthe pour un mari qu'elle entretient et qui ne lui donne aucune des satisfactions intellectuelles attendues. L'incompatibilité des deux époux se lit autant dans leur incompréhension sexuelle que dans leurs goûts littéraires qui, de toute évidence, influencent leur conception de la sexualité.

606 *Soi, op. cit.,* p. 80.

Aux prédilections de Marthe pour les romans sentimentaux, pour les histoires d'amour heureuses et chastes, puis pour la poésie symboliste, s'opposent les velléités de Luc d'écrire un roman naturaliste, bien ancré dans le réel, et capable d'en décrire les moindres détails physiologiques. Enfin, *Les Cœurs nouveaux* met en scène l'échec d'un autre mariage, celui de Valentine et de Karl de Cavanon. Ce dernier, qui s'est lancé dans la voie phalanstérienne pour guérir d'un chagrin amoureux reste hanté par son ancienne maîtresse, la célèbre actrice Maria Pia. La fin du roman, qui laisse planer le doute quant au mariage à venir de Valentine et Karl, trouve son prolongement dans *L'Année de Clarisse*, qui montre le couple marié depuis quelques années et visiblement malheureux. Les deux protagonistes n'ont pas retenté ensemble l'aventure du phalanstère et mènent une vie mondaine ennuyeuse. Valentine apparaît très effacée derrière son mari. La reprise du rôle de l'Ophélie d'*Hamlet* par Clarisse, alors que le personnage shakespearien avait été joué par Maria Pia pendant leur liaison, achève de détruire l'harmonie du couple en ravivant la mémoire de Karl. Ce dernier, subjugué par la performance de Clarisse, s'aperçoit que plus que de Maria Pia, c'était d'Ophélie elle-même dont il était amoureux. Réapparaît alors le fantôme de la maîtresse à un moment où Valentine a abandonné tous ses rêves de jeunesse, d'indépendance et de participation à une entreprise commune et grandiose.

La structure de ces romans montre que si la pensée d'une complémentarité des sexes s'est beaucoup nourrie des conceptions cabalistiques, le romancier n'a toutefois pas fait totalement abstraction des réalités matérielles, culturelles et sociales de son époque, en particulier en ce qui concerne la sexualité. Les trois romans intègrent au contraire pleinement les interdits et les tabous qui frappent le sexe à la fin du XIXe siècle, ces derniers faisant de la sexualité un enjeu particulièrement périlleux pour les femmes. Dans un ouvrage consacré au symbolisme dans l'œuvre de Paul Adam, J. Ann Duncan souligne la force de caractère des personnages féminins, leur lucidité, leur intelligence, ainsi que leur sensualité fougueuse et maîtrisée. Pour la critique, les héroïnes adamiennes diffèrent des autres protagonistes féminines de l'époque, généralement victimes des restrictions sociales, alors que, chez Paul Adam, les femmes seraient soumises aux lois universelles et immuables plutôt qu'aux normes imposées par la société qui, de ce fait, n'auraient que peu de poids sur leur trajectoire romanesque. Cette lecture est cependant discutable.

Certaines héroïnes, à l'instar de Clarisse et de Maïa, offrent il est vrai une illustration assez fidèle de cette théorie. Toutefois, quelques réserves nous paraissent nécessaires, notamment au sujet des trois romans qui nous occupent ici. En effet, il est indéniable que Valentine incarne, au début des *Cœurs nouveaux*, la modernité, l'impétuosité et la fougue de la jeunesse, ainsi que la volonté inextinguible d'indépendance. Gisèle refuse elle aussi les conventions sociales, pratique la musique avec talent et en toute liberté, et semble se soustraire à toute obligation due à son genre ou à sa classe. Marthe elle-même, bien que naïve, prude, et très soucieuse des convenances, décide de se séparer de son mari pour mener une vie libre et indépendante.

Néanmoins, le poids des conventions sociales et des normes pèsent sur ces femmes, en particulier sur leur vie sexuelle. Les désirs de liberté et l'attachement aux lois de l'univers plutôt qu'à celles de la société sont entravés à maintes reprises par les normes et obligations sociales, qui agissent sur le sexe de ces protagonistes, au sens de leur sexualité et de ce qui les définit physiquement comme des femmes. Il en va ainsi pour Gisèle, élevée dans un pensionnat religieux, connotant dans l'imaginaire fin-de-siècle un endroit très strict n'offrant aucune clé de compréhension de la sexualité et provoquant dans le même temps des désirs considérés comme contre-nature – à l'instar de la sexualité lesbienne entre pensionnaires soupçonnée par Arsénius, ou encore de l'auto-érotisme. Valentine, quant à elle, est poussée au mariage par des parents égoïstes qui souhaitent la voir quitter le domicile familial. La jeune fille est tiraillée entre ses désirs d'indépendance, son admiration pour Karl, et le spectre de Maria Pia qui plane au-dessus de leur éventuelle union. Le fantôme de la maîtresse, du premier amour, met en lumière à quel point ces fonctions littéraires féminines[607] conditionnent l'imaginaire romanesque autant que l'imaginaire féminin, et cantonnent les héroïnes dans des rôles enfermants. À cet égard, le fait que Valentine, ayant abandonné toute velléité d'indépendance, trouve dans la maternité le seul accomplissement possible, montre bien comment l'intervention de figures sociales caricaturales – telle que celle de la maîtresse mystérieuse, femme forte entraînant la passion et le chagrin du mari – appelle, à son tour, d'autres figures caricaturales, comme celles de l'épouse et de la mère.

607 À ce sujet, nous renvoyons à l'ouvrage de HEINICH, Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, sur lequel nous reviendrons dans la troisième partie de la thèse.

Marthe également souffre, peut-être même plus que les autres, des injonctions et des tabous qui pèsent sur le sexe et la sexualité des femmes. Ignorante de son corps, de son plaisir, de ses désirs mêmes, elle n'a pour guides dans l'existence qu'un vieil oncle maladroit qui l'élève, et une rigueur religieuse qui n'admet la sexualité que dans un but reproductif.

Ce faisant, Paul Adam décrit la misère sexuelle de son temps et met en lumière l'ignorance et les tabous qui régissent la sexualité de ses contemporains, afin de critiquer l'hypocrisie sociale et l'influence néfaste du romantisme.

B. LA CRITIQUE DU SENTIMENTALISME

Depuis le procès en cour d'assises que lui vaut son premier roman, et jusqu'à la publication des essais qui marquent la fin de sa carrière, Paul Adam n'a jamais abandonné son mépris profond pour le romantisme littéraire qui n'amènerait que l'hypocrisie, l'ignorance et le drame dans la vie sociale :

> Classiques et romantiques, écrivains de l'école sensible, disciples de George Sand et de Lamartine, tous répétèrent à notre jeunesse que le but essentiel de l'effort devait être l'asservissement d'une âme à nos désirs de propriétés. Se promener à deux au clair de lune, par le chemin du bois, en se répétant des niaiseries banales et sempiternelles, se jurer des mensonges emphatiques et vains, [...] échanger des promesses fausses et des hypocrisies lyriques, [...] se trahir, se venger, s'injurier, s'abandonner brutalement, parfois se haïr au point d'employer le vitriol, le revolver et le couteau : voilà ce qui consomme, hélas, le meilleur de notre jeunesse française[608].

L'auteur reconnaît l'influence de la littérature sur l'imagination et, par conséquent, sur la vie sociale – George Sand et Lamartine devenant ainsi les grands responsables de l'affaiblissement de la jeunesse française –, et prend acte de ce lien étroit dans la création de ses propres œuvres. Il n'a de cesse de critiquer et de démontrer, dans ses romans, l'influence néfaste de la littérature sentimentale. À cet égard, George Sand est citée à plusieurs reprises dans les récits, tantôt, d'ailleurs, pour reconnaître la « saine morale[609] » de ses livres, tantôt pour marquer le refus de lire les œuvres d'une femme « sans conduite[610] ».

608 *La Morale de l'amour, op. cit.*, p. 5.

609 *Soi, op. cit.*, p. 50

610 *Ibid.*, p. 114.

Octave Feuillet subit également les moqueries du romancier sous prétexte qu'il est le représentant le plus contemporain de cette littérature lyrique, niaise, et qui affaiblit la jeunesse. Conscient que les lettres peuvent agir sur le réel et que, par conséquent, le romancier est chargé d'un devoir intellectuel et moral, Paul Adam se donne pour mission de contrebalancer et discréditer la vision de l'amour largement véhiculée par la littérature française, et responsable d'une partie des maux de la société. Ses romans ne mettent guère en scène de grande aventure amoureuse. Aucun meurtre passionnel, comme ceux qu'il déplore dans *La Morale de l'amour*, ne pimentent ses récits. Les provocations en duel ont un tout autre motif, ou sont minimisées comme un incident ridicule, un vestige inconvenant de ce sentimentalisme. L'adultère, le mensonge ou la jalousie qui rongent les couples ne forment guère de ressorts diégétiques, et sont plutôt abordés en tant que faits sociaux à analyser ou à déplorer. L'auteur ne se satisfait pas du refus de ces ressources narratives propres au romantisme, et rejette de surcroît la vision du monde qui émane de cette littérature décriée.

En effet, nombre de romans de Paul Adam prétendent démontrer l'affaiblissement produit par le sentimentalisme et dénoncé dans ses essais. Loin de se concentrer sur les épisodes spectaculaires et malheureux des meurtres passionnels, il semble que l'aspect sexuel soit celui qui intéresse l'écrivain au premier chef. La conception d'une sexualité dépendante de l'amour, l'importance accordée à la fidélité sexuelle, et, par conséquent, à l'adultère, la vision d'une vie sexuelle qui se contenterait d'un partenaire unique, l'impossibilité de désirer d'autres personnes, l'importance de la virginité féminine, tout ce qui, en somme, relèverait d'un héritage classique ou romantique et qui, transposé dans la réalité sociale, ne ferait qu'affaiblir et provoquer le malheur de « la jeunesse », est vivement critiqué dans les romans. Formulée quelques fois dans les termes les plus crus par l'un ou l'autre des personnages, la critique peut prendre la forme, dans certaines œuvres, d'une démonstration par l'exemple. Dans ce cas, l'auteur met en scène des personnages empreints de sentimentalisme et montre dans quelle mesure leur vision du monde participe de leur malheur. Relevons au passage la confusion qui émerge de ce rejet, qui concerne tout autant le romantisme en tant que mouvement littéraire faible et dépassé – position caractéristique de l'avant-gardisme –, que le sentimentalisme en tant que fait social provoqué par cette littérature, auxquels s'ajoutent, pêle-mêle, les romans

contemporains considérés de bas-étage qui, s'ils n'appartiennent pas au mouvement romantique, s'appuient sur le sentimentalisme pour fonder leur intrigue. George Sand, une nouvelle fois, est citée en tant que représentante de cette littérature contemporaine, qui « tend presque entière à prescrire la sensualité sous le masque du sentiment[611] », et ne cherche à produire, chez le lecteur – ou plutôt chez la lectrice – qu'un « perpétuel apitoiement sur les dames en peine de preneur[612] ».

La condamnation de l'amour romantique, en tant que fait social et littéraire, va souvent de pair avec une critique de la religion, autre cheval de bataille de Paul Adam., Loin de rejeter toute forme de spiritualité ou de s'inscrire dans un anti-cléricalisme grossier, l'auteur dénonce la rigidité de l'Église en matière sexuelle, une position qu'il juge tout aussi hypocrite et éloignée de la vie réelle que celle du romantisme littéraire. L'enseignement religieux qui touche avant tout les jeunes filles les laisse dans un état d'ignorance des choses sexuelles, qui entraîne leur malheur. En ce sens, le romantisme et la religion sont complémentaires : le catholicisme, qui sacre le mariage fondé sur la fidélité, justifie le fait que la littérature considère l'adultère comme un véritable drame romanesque. L'une et l'autre véhiculent des visions erronées et enfermantes de l'amour et participent à une ignorance en matière sexuelle qui touche avant tout les femmes.

Soi est le roman qui illustre avec le plus de force et de justesse les conséquences que la littérature et la religion peuvent avoir sur l'apprentissage et l'accomplissement sexuel des individus. Jeune femme très religieuse, prude et tout à fait ignorante de ce qui touche à la sexualité, Marthe incarne puissamment la critique de Paul Adam dans la mesure où elle ne se caractérise pas uniquement par sa pruderie et sa naïveté, mais aussi par sa force de caractère et sa détermination à vivre une existence qui lui semble bonne, et dont elle élimine peu à peu tout sentiment sexuel. Le sérieux avec lequel elle s'attache à ignorer les choses du sexe avant son mariage prend la religion à son propre jeu et montre la capacité d'ironie de l'auteur qui donne sa puissance au roman. En effet, bien qu'elle soit très religieuse, l'héroïne n'adresse ses prières qu'à la Vierge et souhaite rester éloignée du Christ, « repoussant [ce dernier], malgré sa gloire sainte, par cela qu'il était l'homme, l'énigme défendue[613] ».

611 « Préface », in *Le Mystère des foules, op. cit.,* p. XI.

612 *Ibid.*

613 *Soi, op. cit.,* p. 30.

Entretenue par la religion dans l'idée que le désir est un péché, et que la proximité avec une personne du sexe opposé peut créer ce désir condamné, Marthe s'éloigne du Christ lui-même pour se tenir aussi loin que possible du masculin :

> S'étreindre, s'embrasser. Elle ne pensa point que cela eut quelque rapport direct avec la génération. Puis elle se reprocha ces réflexions biscornues. Le confesseur encore la condamnera gravement. Quel serait-il ce mois-ci ?... Elle l'ignore. Pour chaque pénitence elle change d'église car il lui faudrait subir une honte pénible si un prêtre, sachant ses fautes habituelles, la reconnaissait incorrigible. *Et aussi une crainte vague la hante de ce colloque intime dans le confessionnal avec un homme...*[614]

L'éducation religieuse de la jeune fille fait si grand cas de la différence sexuelle que Marthe ne perçoit d'abord les individus que par leur genre. Le Christ ou le prêtre, malgré leur caractère sacré et asexuel, deviennent eux-mêmes source de méfiance. Les représentants de l'Église sont pris à leur propre jeu au sens où la sévérité qui transparaît dans leurs jugements, face à la curiosité bien naturelle de Marthe, les transforme en objet de suspicion. La menace sexuelle qui plane gagne ainsi le confessionnal.

Cette éducation sexuelle déléguée aux seuls prêtres, et au vieil oncle qui l'élève, a des conséquences pour le moins désastreuses. L'héroïne est totalement ignorante du plaisir, de ses propres désirs, et des mécanismes physiologiques les plus simples : elle n'a aucune idée de ce en quoi consiste « la besogne mystérieuse de l'enfantement[615] », qu'elle imagine comme une « opération quasi chirurgicale ». Cela la conduit à ne jamais considérer la sexualité autrement que comme un péché, une souffrance, et une obligation pour qui veut être mère. Mais comment eût-il pu en être autrement ? Son éducation religieuse l'enferme dans la croyance que tout savoir sur la sexualité est suspect et qu'il lui faut, pour rester pure, demeurer dans l'ignorance la plus totale, une ignorance que Marthe met beaucoup d'énergie à conserver. Quand Marthe en vient à s'interroger sur les réalités physiologiques de la grossesse, lors de la visite de sa cousine Henriette avec son jeune mari et leur nouveau-né, elle se contraint bien vite à ne plus se poser de questions, car « ce n'était pas raisonnable de vouloir comprendre ce qu'elle ne devait connaître[616] ».

614 *Ibid.,* p. 44. Nous soulignons.

615 *Ibid*., p. 14. Pour cette citation et la suivante.

616 *Ibid.*

La jeune fille, même, souhaite demeurer ignorante de son propre corps, au point que, en sortant du bain, « elle se levait, les yeux clos par une réprobation de sa nudité[617] ». Tout concourt à ce que cette ignorance provoque son malheur. La tendresse et la sensualité qui la liaient à sa cousine deviennent désormais impossibles dès lors qu'Henriette est mariée. Les caresses de Marthe, qui lui apparaissaient jusqu'ici comme une simple marque d'affection familiale, deviennent suspectes et sont repoussées par sa cousine. Celle-ci, désormais détentrice des secrets de la sexualité, du mariage et de l'enfantement, ne peut plus accueillir les interrogations naïves de Marthe, par le seul fait de l'inégalité du savoir sexuel qui sépare les deux jeunes femmes. L'héroïne demeure complètement seule avec ses questionnements, et déplore vivement le mariage d'Henriette avec Félix de Cavanon :

> Et surtout elle le maudissait pour lui avoir pris son unique confidente, pour avoir différencié d'elle son amie, en lui dévoilant cette science qu'une jeune fille comme Marthe ne pouvait apprendre. Maintenant, plus isolée encore qu'autrefois, le dépit d'ignorance la harcelait seule ; elle ne pourrait plus partager l'intime de ses désespoirs avec personne, sans faire paraître une curiosité malséante[618].

La seule solution envisageable est son propre mariage, unique possibilité de rétablir la balance des savoirs entre les deux protagonistes et d'éloigner toute suspicion quant à la tendresse physique qui les lie. C'est Henriette, la première, qui suggère cette issue à sa cousine. Dans cette logique, l'époux devient le seul enseignant possible aux jeunes filles. Cette idée est confirmée plus tard par l'oncle Ribéride qui se contente, en matière d'éducation sexuelle de sa nièce, de lui confier une lettre à son départ en voyage de noces. En voici les termes :

> À Luc Polskoff il appartient de vous faire connaître la nature et ses mystérieux décrets ; recevez ses affectueux enseignements avec soumission quelques étranges qu'ils puissent paraître à votre inexpérience ; [...] et soyez persuadée que de la soumission de la femme, en ces premiers instants, dépend quelquefois le bonheur futur du ménage[619].

Tout est fait pour que l'homme soit le réel détenteur du savoir sur la sexualité et sur le corps, masculin comme féminin. Luc n'arrive jamais, toutefois, à donner à Marthe une connaissance réelle de son corps, encore moins de son plaisir. La sexualité reste pour elle une pollution, une souffrance à endurer pour pouvoir être mère.

617 *Ibid.*, p. 32.

618 *Ibid.*, p. 18.

619 *Ibid.*, p. 72.

Sa fierté réside dans l'ignorance et la chasteté sauvegardée, dans sa conscience d'être restée la même, malgré son mariage :

> Ses anciennes pudeurs lui restaient et ses juvéniles scrupules, et ses pieuses réprobations. [...] Combien faciles à s'assimiler les répugnances de la chair justement maudites par l'Église[620].

Marthe défend âprement son ignorance de la sexualité et du plaisir tout au long du roman. D'abord involontaire, cette méconnaissance devient peu à peu la revendication d'une vie libre, indépendante, et surtout dénuée de toute obligation sexuelle. Face à l'oppressante certitude que, d'une part, seuls les hommes possèdent la science du sexe et peuvent la transmettre aux femmes, et que, d'autre part, ces derniers sont facilement en proie à la concupiscence et au péché, Marthe préfère abandonner toute possibilité de savoir et de plaisir sexuel afin de se défaire de la domination masculine. Elle fait donc en sorte de continuer à s'ignorer elle-même, à ignorer ses désirs et ses plaisirs. Surtout, elle refuse aux hommes de son entourage d'accéder à cette connaissance sur elle. Marthe se sépare de son mari, brûle les croquis du peintre Vibrac, qui témoignaient d'une observation minutieuse de sa personne et de ses poses. Les changements d'église à chaque confession peuvent même être perçus comme une stratégie de la jeune femme pour ne pas laisser le prêtre la cerner, avoir une connaissance d'elle qui serait autre qu'anecdotique, temporaire et circonstanciée. De la sorte, l'ignorance subie de Marthe en matière sexuelle devient progressivement un refus actif de connaître sa sexualité tout autant qu'un refus que les autres la connaissent en tant qu'être sexué. Chaque curiosité est réprimée, chaque sensation est tue, et l'idée qu'elle se construit de la sexualité devient non plus l'expression de ses sentiments personnels, mais la réitération ininterrompue des discours ecclésiastiques.

Ce qui est mis en scène ici par Paul Adam est ce qu'Éric Chauvier nomme, aujourd'hui, une « fiction théorique », c'est-à-dire « un modèle conceptuel surplombant plaqué sur le vécu de chacun au point de rendre celui-ci inexprimable[621] ». L'idée de fiction théorique répond, dans une certaine mesure, aux réflexions de Michel Foucault concernant les modalités de connaissance et d'expression de la sexualité. Dans le premier tome de son *Histoire de la sexualité,* le philosophe analyse en effet le XIXe siècle comme une

620 *Ibid.*, p. 81.

621 CHAUVIER, Éric, *Les Mots sans les choses*, Paris, Allia, 2014, p. 25.

période de tabous concernant la sexualité, certes, mais aussi et surtout comme un moment caractérisé par un « phénomène de sur-savoir »,

> de savoir démultiplié, de savoir à la fois intensif et extensif de la sexualité, non pas sur le plan individuel, mais sur le plan culturel, sur le plan social, dans des formes théoriques ou simplifiées[622].

Or, le XIXe siècle est aussi une période qui voit le développement de l'hystérie, cette pathologie née de la « méconnaissance par le sujet de son propre désir[623] », de l'ignorance par le sujet de sa sexualité. Les discours de l'Église sur la sexualité, remplacés ou complétés, selon les cas, par le vif intérêt de la médecine pour cette question, produisent en quelque sorte une fiction théorique sur la sexualité, à savoir un ensemble de concepts qui doivent amener un savoir social et culturel sur le sexe, mais qui, calqués sur la vie individuelle, ne permet pas une connaissance par le bas, une compréhension et une appropriation de ses désirs par l'individu. La disjonction entre ces discours proliférants et théoriques d'une part, et l'impossibilité de parler de sa propre expérience d'autre part, aboutit notamment à cette pathologie si spectaculaire qu'est l'hystérie. Nulle surprise, donc, si les femmes y sont davantage sujettes que les hommes – au point que l'hystérie fut considérée longtemps comme une pathologie exclusivement féminine – puisque celles-ci sont les plus soumises au silence en matière sexuelle et que seuls les hommes, quelques hommes, prêtres ou médecins, psychanalystes ou romanciers, sont amenés à produire ce savoir spécifique et abstrait sur la sexualité. Non seulement la connaissance en matière sexuelle est désincarnée et inapte à décrire l'expérience individuelle, mais elle émane en outre d'instances de savoir uniquement masculines.

Les expressions de la sexualité qui émanent des romans témoignent de l'impossibilité de décrire l'expérience des personnages en véhiculant des discours normés et culpabilisants sur la sexualité. Autre conséquence, le désintérêt que manifestent les instances de savoir au sujet de la question du plaisir[624] contribuent à absenter ce dernier des discours et pratiques des personnages, au point même que le manque de plaisir devienne la preuve d'une sexualité acceptable.

---

622 FOUCAULT, Michel, « Sexualité et pouvoir », in *Dits et écrits, op. cit.*, p. 554.

623 *Ibid.*

624 « En revanche, on a, ou on essaie d'avoir, une science sexuelle – *scientia sexualis* – sur la sexualité des gens et non pas sur leur plaisir, quelque chose qui ne sera pas comment faire pour que le plaisir soit le plus intense possible, mais quelle est la vérité de cette chose qu'est, dans l'individu, son sexe ou sa sexualité : vérité du sexe et non pas intensité du plaisir. », *ibid.*, p. 556.

La similitude des réflexions de la très prude Marthe et de la courtisane Lucie Thirache, est, à ce titre, éloquente. La seconde se rassure quant à son activité prostitutionnelle en se persuadant que « comme elle n'éprouvait aucun plaisir à satisfaire les hommes, elle ne croyait pas se débaucher[625] », et ne s'estime pas plus coupable que les « fillettes qui câlinent des parents très laids et très vieux pour en obtenir quelque cadeau ». La première, au sein de son mariage avec Luc, se félicite de la même façon de son absence de plaisir :

> Bientôt, malgré ses ennuis, une joie fière la pénétra. La luxure, qui l'avait conquise durant les premiers jours du mariage, était aujourd'hui vaincue. Plus elle ne ressentait ces chaleurs torpides et affolantes qui ne laissaient ni force ni volonté dans les embrassements. Marthe jouissait d'une victoire sur les plaisirs de passion[626].

La jouissance sexuelle, synonyme de péché dans les conceptions catholiques des deux femmes, n'est perçue que sous un prisme négatif, et n'est plus exprimable que sous le signe de l'absence. La justification de la sexualité féminine par l'ignorance du plaisir exprime l'adhésion des héroïnes à des discours religieux dépassés, repris à son compte par la médecine qui, au XIXe siècle, déplace l'interdit sexuel du domaine initial du péché vers celui de la pathologie. La science postule donc à son tour la dangerosité du plaisir féminin, et la nécessité, pour les hommes, de le modérer. Ici, toutefois, c'est l'indifférence des clients de Lucie ou du mari de Marthe au plaisir de leur partenaire qui provoque leur dégoût de la sexualité et qui leur offre l'occasion de retourner la situation, en se pensant elles-mêmes comme les modératrices de leur plaisir et les garantes de leur vertu morale.

Notons également que les fictions théoriques touchant la sexualité ne concernent pas uniquement les femmes de la diégèse, tant le rapport à la jouissance apparaît problématique et normé pour tous les personnages. Ici encore, le rapprochement entre deux protagonistes et deux romans différents – *En décor* et *Soi* – met en lumière le caractère figé et normatif de ces considérations sur la sexualité. En effet, le plaisir n'apparaît guère davantage dans les réflexions masculines sur le sexe. L'acte sexuel y est vu comme la réponse à un besoin physiologique, animal, qui génère la répugnance mais dont il est impossible de se soustraire. Les partenaires féminines sont perçues comme des instruments de plaisir, et jugées avec dédain.

625 *Chair molle, op. cit*., p. 386 pour cette citation et la suivante.

626 *Soi, op. cit.*, p. 81.

En outre, c'est le rôle social qu'occupe le sexe qui est ici critiqué, dans la mesure où Manuel et Karl s'adonnent à l'activité sexuelle autant par le fait d'une pulsion physique incontrôlable que par le sentiment d'une obligation sociale contraignant les hommes de leur condition :

> Manuel, dans le dégoût de soi-même, puisait un formidable rut de brute qui broyait la malheureuse, surprise, éperdue du miracle amoureux.
> Lui-même, ivre et moulu, les os en éclat, retrouvait la honte de ses amis attablée aux encoignures du concert. Et, sans se rien dire, en une hébétude de déroute, ils jonchaient les tables[627].

La répulsion qu'éprouve Manuel et qui le lie à ses amis est celle d'un homme de bonne famille éduqué, ambitieux, qui découvre les turpitudes du désir animal, c'est-à-dire l'aspect le plus brutal et le moins satisfaisant de la sexualité. La condition sociale et la jeunesse similaires de Karl de Cavanon provoquent les mêmes sentiments :

> J'ai mis mon nez et mes lèvres sur bien des plâtres, sur des figures sales et sur d'autres propres. La première fois j'ai cru que je m'y étais mal pris, tant le plaisir avait été négatif. J'ai recommencé, recommencé encore. Rien. Des sensations malpropres qui donnent chaud, et puis la cuvette. C'est drôle : toutes mes amours me reviennent à l'esprit avec leurs cuvettes terminales [...]. En ai-je vus, sans plaisir, par fanfaronnade, pour dire à mes amis : « Oh ! mon cher, j'ai été avec une femme chic. » Il me semblait vaguement que c'était un devoir, le devoir du mâle[628].

Contrairement aux héroïnes qui théorisaient *a posteriori* leur absence de plaisir en concluant sur leur absence de péché, les personnages masculins paraissent plus aptes à parler de leur expérience sexuelle et de leurs sensations, bien que celles-ci soient négatives. Cependant, la similitude des sentiments et des conclusions des différents personnages mène toujours aux discours attendus et normés sur la sexualité. Les résurgences religieuses et la menace que fait planer le corps médical s'ajoutent à la misogynie particulière des hommes de lettres, à leur rejet du corps, qui touche de manière indifférenciée le sexe et les femmes. Ces images de filles de brasserie opulentes s'offrant dans des bouges, de prostituées peu nettes, figures repoussantes mais finalement si peu différentes des grandes bourgeoises mariées en quête d'amants, hantent une bonne partie de la littérature fin-de-siècle et nourrissent les romans d'images bien connues.

627 *En décor, op. cit.,* p. 41.

628 *Soi, op. cit.,* p. 426.

Si une part de réalité se dégage de ces descriptions – qui ne sont pas uniquement le fait de l'imaginaire masculin des romanciers –, l'attachement pour ces figures de « filles », ainsi que le dégoût et l'impuissance des personnages, témoignent du malaise relatif à la sexualité, vécue à la fois comme une obligation sociale et une expression animale, qui n'amène ni le plaisir ni l'accomplissement de soi. Les sentiments identiques et le constat d'impuissance qui se dégage de ces narrations apparaissent comme la conséquence inéluctable de ces fictions théoriques sur la sexualité. Les discours récurrents sur le caractère malsain et sale du sexe, la honte, l'insatisfaction et l'impossibilité de tout plaisir s'apparentent à « ces références massives [qui] figent les personnes dans des postures si lourdes, si mécaniques et si identiques les unes aux autres, qu'elles obligent à faire un constat d'aliénation généralisée[629] ». À ce propos, Paul Adam ne se contente pas de critiquer l'aliénation qui enferme les personnages et provoque leur malheur, mais appelle également à sortir de l'ignorance, à prendre la sexualité comme objet d'étude, afin de faire de la connaissance une porte de sortie de ce regrettable état de fait :

> Il est aussi honorable d'être pornographe que d'être géographe ou paléographe. La pornographie est une science qui relève de la psychologie. [...] L'émotion sexuelle [...] dirige les actes principaux des foules latines, même des élites, pendant les deux tiers de leur âge. Il faut se résigner à cela et ne pas voiler d'une inutile hypocrisie le réel des caractères. À nous connaître mieux, nous deviendrons plus sages ou plus francs[630].

Selon sa volonté de quitter « l'inutile hypocrisie » et d'accéder à une connaissance complète et juste de la « pornographie », l'auteur livre, dans la suite de sa carrière, des œuvres qui tentent de proposer d'autres modèles sociaux autant que sexuels et de produire d'autres discours et d'autres savoirs sur la sexualité.

C. La recherche d'un nouveau modèle sexuel

Les romans, comme les articles et les essais que Paul Adam publie à cette époque, témoignent du fait que le romancier inscrit sa critique de l'aliénation sexuelle dans une analyse sociale plus globale. Il ne s'agit plus seulement de mettre en lumière l'absence de plaisir dans les relations sexuelles, mais de montrer également les dynamiques de pouvoir

629 Chauvier, Éric, *Les Mots sans les choses, op. cit.*, p. 25.

630 Adam, Paul, « Préface pour *La Chimère* de Louis Dumont », in *La Plume*, 1901, reproductions Genève, Slatkine, 1969, p. 894.

et de hiérarchie à l'œuvre. Celles-ci se comprennent à différents niveaux, comme un rapport entre les partenaires d'une part, et comme une aliénation sociale qui touche les individus d'autre part. Les passages de texte cités l'illustrent suffisamment : l'oncle Ribéride recommande à Marthe de se soumettre à son mari pour le bien du ménage tandis que Manuel « puis[e] un formidable rut de brute qui bro[ie][631] » les malheureuses filles de brasserie et ne lui procure que de la honte. Karl de Cavanon n'est pas moins honteux et voit en l'acte sexuel « le devoir du mâle[632] ». En prenant en compte les rapports de force qui se jouent dans la sexualité, Paul Adam affirme en quelque sorte que celle-ci fait partie d'un champ politique plus large sur lequel il est nécessaire d'agir pour agir sur la sexualité :

> S'il est vrai que l'ensemble des rapports de force dans une société donnée constitue le domaine de la politique, et qu'une politique, c'est une stratégie plus ou moins globale qui essaie de coordonner et de finaliser ces rapports de force, [...] la politique n'est pas ce qui détermine en dernière instance (ou ce qui surdétermine) des relations élémentaires et par nature neutres. Tout rapport de force implique à chaque moment une relation de pouvoir (qui en est en quelque sorte la coupe instantanée), et chaque relation de pouvoir renvoie, comme à son effet mais aussi comme à sa condition de possibilité, à un champ politique dont elle fait partie[633].

Il semble que ce soit bien cette définition du pouvoir offerte *a posteriori* par Michel Foucault qui guide la démarche de Paul Adam, au sens où les rapports de force liés à la sexualité dans les romans sont inséparables d'une critique politique plus globale des rapports de pouvoir qui contraignent les corps des personnages. Dans cette optique, les romans des premières années que nous avons étudiés précédemment – *Soi, Chair molle, En décor* –, et qui mettent en scène l'aspect enfermant de la sexualité, l'absence de plaisir et les rapports de force qui s'y jouent, ne peuvent être compris que comme la première étape d'une réflexion politique plus profonde, la seconde étape consistant à formuler explicitement la manière dont le champ politique crée et alimente ces rapports de pouvoir.

631 *En décor, op. cit.,* p. 41.

632 *Soi, op. cit.,* p. 426.

633 FOUCAULT, Michel, « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps », *op. cit.,* p. 233.

À ce titre, l'écrivain s'inscrit pleinement dans la vision politique et sociale défendue par les anarchistes et leurs sympathisants, poètes symbolistes et romanciers décadents. Le mariage fait l'objet des attaques les plus virulentes, en ce qu'il condense les interdictions sexuelles, le poids de la virginité pour les femmes, le devoir d'éducation sexuelle pour les hommes, mais aussi le sentiment de propriété résultant d'un tel contrat, ou encore l'aspect religieux de ce sacrement, jugé désuet. Un des articles de *Critique des mœurs* est consacré à cette question. Il montre avec cynisme à quel point la société contemporaine de Paul Adam fait du mariage une opération lucrative, et des femmes des courtisanes. Mais au-delà des critiques sociales publiées périodiquement dans des revues, le roman permet à l'auteur d'envisager d'autres configurations sociales et politiques, et d'imaginer quelles pourraient être les conditions préalables à l'exercice d'une sexualité libre, enfin débarrassée des carcans religieux, médicaux et policiers qui entravent le plaisir des individus.

Dans cette perspective, deux romans retiendront particulièrement notre attention, à savoir *Lettres de Malaisie* et *L'Année de Clarisse*, qui illustrent à leur manière les possibilités de libération sexuelle. L'appartenance de *Lettres de Malaisie* au genre de l'utopie[634] rend évidente l'intrication entre l'organisation politique et sexuelle d'une société donnée. En imaginant une communauté saint-simonienne, c'est toute l'organisation sociale que Paul Adam bouleverse et met en scène. L'interdiction de la propriété comme principe fondateur de la colonie dépasse largement la sphère économique pour venir renverser les rapports sociaux : la jalousie n'est plus admise et est sévèrement punie, le couple ne fait plus partie du schéma social obligatoire et valorisé, non plus que le mariage et la famille. La fidélité sexuelle apparaît comme une chimère absurde, une résurgence désuète du sentimentalisme occidental, et le viol est sévèrement puni en tant que volonté d'appropriation du corps des femmes. Sur le papier, la tentative sociale est presque féministe : les « lois avertissent d'abord, punissent ensuite quiconque tente d'asservir une femme par l'obsession ou la brutalité[635] ».

634 Michel Foucault consacre le dernier de ses cours sur la sexualité à la question des utopies et des hétérotopies, et notamment à la manière dont les utopies comportent en leur sein des éléments sexuels, conçus à la fois comme des éléments de critique sociale, et comme des leviers indispensables à la transformation des sociétés et à la conception d'organisations sociales nouvelles. FOUCAULT, Michel, *La Sexualité. Cours donné à l'université de Clermont-Ferrand, 1964,* suivi de *Le Discours de la sexualité. Cours donné à l'université de Vincennes, 1969,* Paris, Seuil/Gallimard, 2018.

635 *Lettres de Malaisie, op. cit*., p. 165.

Les guides du diplomate expliquent que nulle n'est tenue de satisfaire le désir d'un homme, qu'une complaisance d'un instant n'engage en rien les partenaires, que le désir, en somme, préside aux unions et doit être partagé. De plus, la sexualité est totalement libérée, conçue comme un besoin physiologique, une nécessité de l'organisme, et une saine activité. Loin des tabous occidentaux, la société malaise a intégré l'activité sexuelle dans la gestion globale du pays. Le diplomate espagnol apprend avec étonnement que de grandes orgies hebdomadaires sont organisées dans l'île, afin de satisfaire les pulsions sexuelles de chacun et chacune au cours de grandes fêtes où tout est mis en œuvre pour exalter les désirs et accentuer le plaisir.

L'intention paraît louable et l'organisation sociale qu'imagine ici Paul Adam mérite d'être relevée. Toutefois, quelques zones d'ombre demeurent au tableau. En premier lieu, notons que si le romancier fait preuve d'une imagination débordante pour dépeindre avec précision cette société et son organisation sexuelle hors du commun, la description des scènes d'orgies se conforment quant à elles à un imaginaire bien connu – et colonialiste –, celui de la littérature fin-de-siècle. Les femmes y sont montrées échevelées, en proie à un désir inquiétant et insatiable. Elles sont « gémissantes, hurlantes, furieuses[636] », elles sont « chaudes », leurs chairs « brûlantes », comparées à des bacchantes, animales, elles représentent en quelque sorte la quintessence du désir féminin qui fait peur et remue les forces telluriques, épuisant l'homme. Le thème de la femme devant son reflet, qui s'admire, se complaît devant sa beauté et, ce faisant, se donne à voir au lecteur dans des attitudes intimes et érotiques est repris et réactualisé. C'est ici « une enfant collée au miroir tout embu par sa tiédeur, [qui] sanglotait voluptueusement contre son image[637] », une description qui n'est rien d'autre que la version orgiaque du motif de la femme au miroir, rencontré à de nombreuses reprises dans les autres romans. Le bouleversement de toute une organisation sociale et sexuelle ne semble donc pas remettre en cause l'imaginaire attaché à la femme et au désir, ancré plus profondément encore dans les pensées que le mariage ou la famille en tant qu'institutions sociales. La reprise et la réaffirmation d'un tel imaginaire apparaissent comme un premier échec dans la volonté politique de Paul Adam. Elles mettent en lumière le fait que l'imaginaire est un point aveugle de la pensée politique de l'époque.

636 *Ibid*., p. 78, pour cette citation et les suivantes.

637 *Ibid.,* p. 79.

D'autre part, il faut souligner que les organisations sociale et sexuelle malaise ont été mises en place et sont décrites dans le roman par des hommes. Qu'il s'agisse de Jérôme le Fondateur, qui initia la colonisation de l'île, ou du diplomate espagnol, qui raconte dans les lettres ce qu'il découvre de la société, sans parler, à un degré supérieur, de l'auteur qui écrit le roman, toutes les contributions à la libération sociale et sexuelle sont masculines. Et cela ne manque pas de transparaître. En effet, bien que la soumission sexuelle subie par les femmes dans l'obligation du mariage ou dans le viol soit sévèrement punie et tende à disparaître, l'auteur met un point d'honneur à préciser que ces interdictions ne font guère perdre de privilèges aux hommes. La liberté sexuelle totale fait que chacun et chacune est libre de se donner à qui bon lui semble, au hasard d'une rencontre ou lors des orgies organisées, et nul ne souffre de la frustration qui provoque les drames et les violences en Occident. Si cette liberté est censée participer du bien être commun, les formules adoptées dans le texte entretiennent l'idée, occidentale, d'un désir masculin actif, sollicitant des femmes qui, complaisantes, ne refusent jamais leurs faveurs. À ce propos, nous remarquons un réel contraste entre d'une part, les explications générales de Pythie et Théa, qui reprennent ce même schéma et sont entendues par le narrateur, et, d'autre part, certaines occasions où la situation se renverse, où les jeunes femmes prennent l'initiative et expriment leur désir, et qui, le plus souvent, provoquent l'incompréhension ou le malaise du diplomate. Le désir féminin pour lui-même trouve difficilement de modalités d'expression, en Occident comme dans la colonie malaise. La libération sexuelle représentée peine à bouleverser l'imaginaire collectif d'un désir féminin conçu soit comme passif et rassurant, soit comme actif et menaçant. À cet égard, les similitudes de formulation que l'on retrouve dans *Lettres de Malaisie* et dans *L'Année de Clarisse* montrent à quel point il importe à l'auteur de mettre en scène une sexualité féminine libre qui ne menace en rien le désir et le plaisir des hommes :

> Ici, une femme ne refuse pas plus à un homme sa chair, que chez vous elle ne refuse de rendre un salut. C'est une politesse que nous octroyons bien gracieusement, et sans y attacher d'autre importance[638].

638 *Ibid.*, p. 40.

> Sa belle santé de petite personne fraîche avait admis de bonne heure l'acte charnel, comme un geste prolongeant la poignée de mains des rencontres, et tout naturel entre gens de sexes divers ou même, quelquefois, pareils. [...] Or, la prévision d'une nonchalance à la vouloir était le seul sentiment qui lui donnât un réel motif de refus pour éloigner le candidat à l'investiture de ses faveurs[639].

Du domaine de la politesse, l'acte sexuel est toujours accepté par les femmes malaises comme par Clarisse, à condition que l'homme en face d'elles manifeste un désir qui soit suffisamment fort, impétueux et actif. De la sorte, la liberté des femmes est défendue dans les romans, mais à condition qu'elle profite autant aux hommes qu'aux principales concernées. La force de Clarisse, actrice à succès, financièrement indépendante, vient notamment de son refus explicite du couple et de la maternité, qu'elle considère comme des instruments d'asservissement, mais aussi de sa capacité à s'exprimer en public et de sa pratique de la bicyclette – alors très mal jugée pour les femmes. Toutefois, cet élan de libération féminine ne trouve pleinement son sens que dans sa liberté sexuelle, dans sa capacité à satisfaire les désirs des hommes. Alors seulement, l'indépendance dont elle jouit devient acceptable et défendable pour l'auteur. Alain Corbin déplorait dans son *Histoire du corps* qu'il lui fallait se « contenter, pour l'essentiel, du désir et du plaisir féminins tels qu'ils ont été observés ou supposés par l'homme[640] ». Notons au passage que l'historien se range de la sorte dans une tradition qui évince les femmes auteurs des histoires littéraires, confine en partie leurs romans à une réception confidentielle, peu reconnue par les instances de consécration de l'époque et peu considérée comme un matériau utile à l'analyse historique. La tentative de Paul Adam pour repenser les rapports sociaux et sexuels, si elle enthousiasme, ne tient pas ses promesses en s'inscrivant finalement dans un imaginaire purement viril, avant tout préoccupé du plaisir masculin. C'est précisément dans ce rapport au corps que réside l'impossibilité constitutive de Paul Adam à penser le changement social par un prisme féministe, quelles qu'aient été ses intentions[641].

---

639 *L'Année de Clarisse, op. cit.*, p. 13.

640 CORBIN, Alain (dir.), *Histoire du corps, op. cit.*, p.182.

641 Paul Adam répond notamment aux rédactrices de *La Fronde* qui questionnent à bon droit la volonté du romancier de créer un « Temple de la beauté » où s'exposeraient les plus belles femmes de toutes les races, où la statue côtoierait le modèle vivant, et s'exprime à elles en ces termes : « c'est entendu, mesdames. Je suis pour l'égalité absolue, au point de vue légal et sentimental, entre les deux sexes. Toutefois, cette opinion ne doit point devenir maniaque. C'est une étrange maladie que celle dont souffrent les sectaires. Ils exigent que leur idéal strict nous hypnotise tous. », *La Morale de l'amour, op. cit.*, p. 343.

Afin de mieux comprendre ses positions politiques, il convient d'éclairer les convictions de Clarisse et des diverses figures qu'elle côtoie à l'aune de la réalité des mouvements féministes de l'époque. Pour cela, nous nous appuyons sur le chapitre d'Anne-Marie Käppeli[642] consacré aux « Scènes féministes » dans l'*Histoire des femmes en Occident*. L'historienne y précise que les revendications féministes les plus facilement exprimables et, par conséquent, les plus exprimées, concernaient avant tout le travail en tant que moyen d'indépendance financière, et l'éducation, en tant que préalable à l'accès au premier. De manière générale, les revendications se plaçaient dans une perspective juridique et se fondaient sur des préoccupations qui n'avaient pas spécifiquement trait au corps supposément particulier, différent, des femmes. Les questions concernant le corps sont en effet plus difficiles à aborder dans la sphère politique : les lois régissant la prostitution constituent un sujet important, mais touchent à une part bien spécifique de la sexualité, et le mariage en tant qu'institution qui assujettit les femmes est surtout critiqué par les féministes anarchistes. Malgré tout, l'institutrice célibataire devient une figure phare du féminisme, en tant que productrice de savoirs pour les jeunes filles autant que comme femme non aliénée par le joug marital. Le personnage de mademoiselle Vandal, surnommée la Valkyrie, incarne cette institutrice célibataire, fervemment engagée dans la lutte féministe. Seule, chaste par choix, l'amie de Clarisse déplore le fait qu'en France les femmes soient obligées de se marier pour ne point être soupçonnées de débauche. En effet, « par la forte jeunesse, la beauté, sa situation de fille indépendante excitait le soupçon[643] ». Dans ce contexte, il n'existe aucune alternative franchement réjouissante pour la jeune femme, qui doit accepter un mariage malheureux, ou rester célibataire comme Clarisse, ce qui implique d'assumer sa sexualité tout en se moquant du jugement d'autrui. La mise en opposition dans le roman de ces deux rapports au corps et à la sexualité que représentent Clarisse et mademoiselle Vandal semble signifier que seule la sexualité assumée et libre peut aboutir à une réelle émancipation des femmes, alors que la chasteté de l'institutrice ne la place que dans une situation d'impuissance.

642 KÄPPELI, Anne-Marie, « Scènes féministes », in FRAISSE, Geneviève, PERROT, Michelle, *Histoire des femmes en Occident, op. cit.,* p. 575-614.

643 *L'Année de Clarisse, op. cit.*, p. 207.

De manière plus générale, en faisant de Clarisse la représentante de la libération féminine, Paul Adam recentre les luttes d'émancipation sur le corps et lui seul, ou presque. L'actrice pratique un métier avec talent, elle est indépendante financièrement et vit seule, mais ce métier consiste essentiellement à la mise en scène de son corps, à l'instrumentalisation de sa beauté. Le salaire insuffisant qu'elle en retire est complété par une activité prostitutionnelle occasionnelle, et son célibat n'est pas synonyme du rejet des hommes, bien au contraire. De cette façon, non seulement le personnage de Clarisse permet à l'auteur de remettre le corps féminin au centre de sa critique sociale, mais, en outre, il fait du corps le seul moyen valable d'émancipation féminine. Dans une mise en regard assez douteuse, les véritables féministes – celles se revendiquant comme telles dans le roman – se caractérisent par leur impuissance et leur incapacité à assumer le célibat – à l'instar de mademoiselle Vandal – ou par, au choix, leur mariage malheureux, leur laideur ou leur frustration. De la sorte, l'émancipation féminine passe d'abord, pour Paul Adam, par une émancipation du corps et du désir, dont Clarisse se fait la représentante tout au long de la trilogie qui lui est consacrée. Elle est un personnage effronté, franc, courageux et touchant à bien des égards. Il n'en demeure pas moins que sa vision de la sexualité est toute entière tournée vers la satisfaction du désir masculin :

> Tous, six mois, ou une heure, elle les avait gentiment chéris soit pour le bonheur qu'elle leur valait et la surprise de les transformer ainsi, soit pour celui qu'elle recevait et l'étonnement de tressaillir avec un émoi mystérieux, profond, sans cause autre que cette fonction un peu mystérieuse des sexes. [...] Elle s'attendrissait pour l'attente anxieuse du vieillard qui espère son triomphe. Bonne, compatissante, elle se prêtait à toute fantaisie capable de faire renaître le sens de la jeunesse dans l'homme au déclin de vivre ; et, au contraire, ravie d'un assaut robuste la terrassant, des morsures entamant sa bouche, des mains crispées sur ses chairs ; [...] Sa bonne humeur sensuelle la contentait de chaque apparence[644].

En somme, l'actrice incarne ce que Michelle Perrot nomme une conception masculine de la liberté des femmes : l'expression d'une réalisation de soi qui passe par la satisfaction des autres, une tendance naturelle à se mettre au service d'autrui, entendu ici comme une inclination particulière de l'héroïne à mettre son corps au service des hommes. Si « la littérature traduit les fantasmes, les peurs ou les rêves d'une époque[645] », *L'Année de Clarisse* est une traduction particulièrement efficace des fantasmes et des rêves fin-de-siècle.

644 *Ibid.*, p. 12-13.

645 PERROT, Michelle, *Les Femmes ou les silences de l'histoire, op. cit.,* p. 359.

Dans une période où les femmes fatales occupent une place de choix dans l'imaginaire, le personnage de Clarisse constitue un parfait contrepoint aux manifestations des peurs masculines : défaite de tous les carcans sociaux qui inhibent la sexualité et qui sont source d'aliénation sociale, la belle actrice est à la fois totalement libérée des injonctions faites à son sexe, et toute disposée à satisfaire les désirs masculins qui se portent sur elle, à jouir elle-même des corps et, plus encore, à jouir de la jouissance offerte à l'autre. La critique sociale portée par le roman s'efface en partie derrière le fantasme masculin. À cet égard, soulignons que le premier amant de Clarisse dans la ville balnéaire, un militaire fougueux pénétré par son interprétation des *Précieuses ridicules*, porte le prénom de Paul. Le choix du prénom relève peut-être du clin d'œil ou de la coïncidence. Toutefois, la dimension fantasmée du personnage de Clarisse n'interdit pas de voir une projection tout aussi fantasmée de l'auteur dans ce chanceux élu.

Finalement, le traitement romanesque que Paul Adam réserve à la sexualité apparaît comme l'illustration de la théorie du pouvoir développée par Michel Foucault, que nous avons déjà évoquée à plusieurs reprises. Pour rappel, il s'agit pour le philosophe de penser le pouvoir non plus seulement comme une instance négative et prohibitrice, mais également comme une instance positive et productrice. Les pouvoirs n'interdisent pas seulement certains gestes, ils déterminent également les sujets à agir de telle ou telle façon. Cette révision de la notion de pouvoir, Michel Foucault l'opère notamment au sujet de la sexualité et plus précisément des discours sur la sexualité qui s'expriment au XIXe siècle. Le philosophe considère la sexualité non plus uniquement sous l'angle du tabou et de l'interdit, mais également de l'incitation et de la prolifération de discours – religieux, médicaux, policiers – qui tendent à se multiplier et amènent les individus à tenir à leur tour des paroles cadrées, normées, inscrites dans les rituels de la visite médicale ou du confessionnal. Cette conception productive du pouvoir a le mérite d'éclairer les discours sur la sexualité produits par le roman, en mettant au jour les rapports de domination insidieux et positifs qui émergent des représentations romanesques de la sexualité.

Michel Foucault explique :

> Cette conception ou cette idée que les mécanismes de pouvoir sont toujours des mécanismes d'interdiction était une idée, je crois, répandue. C'était une idée qui avait, si vous voulez, politiquement un avantage, un avantage immédiat, par là même un peu dangereux, parce que ça permet de dire : « Levons les interdits et puis ça y est, le pouvoir aura disparu, nous serons libres, le jour où nous aurons levé les interdits. » C'est peut-être là une chose qui fait aller un peu trop vite[646].

Et en effet, ce que Paul Adam montre, malgré lui, dans *Lettres de Malaisie* et dans *L'Année de Clarisse*, est que la levée des interdits en matière sexuelle ne fait pas disparaître les rapports de pouvoir. La permanence d'un imaginaire masculin porté sur le désir et sur le plaisir des femmes met en lumière à quel point la production d'images est tout aussi révélatrice de rapports de force que ne l'est l'interdiction d'images. Les femmes de Malaisie sont censées avoir une liberté sexuelle totale, Clarisse semble s'être défaite de tous les carcans sociaux régissant la sexualité. Pourtant, le traitement romanesque de leur sexualité produit d'autres rapports de pouvoir en montrant, comme horizon de l'émancipation féminine, l'accession à une sexualité complaisante, active mais non inquiétante, mise au service du désir masculin.

Conscient des paradoxes qui émaillent ses réflexions, Paul Adam entreprend de questionner les rapports de pouvoir par le biais de l'identité de ses personnages. Le diplomate des *Lettres de Malaisie* mettait déjà en doute la pertinence du modèle malais. Ces individus sans vie privée, sans attache autre que la nation, offrant leurs faveurs à tous comme ils offrent leurs enfants à la patrie, ne deviennent-ils pas de purs numéros, des êtres sans individualité, entièrement absorbés par le collectif[647] ? L'inquiétude du narrateur se porte autant sur le modèle sexuel adopté par la colonie que sur le reste de l'organisation sociale, mais les aspects sensuels et intimes perturbent toutefois particulièrement sa compréhension de la société utopique. Ce sont ces aspects qui sont notamment questionnés dans *L'Année de Clarisse*. En une année de résidence, l'actrice offre ses faveurs au militaire Paul de Nérisse, au procureur de Senci, à l'industriel Vogt, au couple Lyrisse, à Karl de Cavanon. Elle suit une poissonnière sans oser l'aborder, se lance sur sa bicyclette à la poursuite d'un jeune homme au physique androgyne.

646 FOUCAULT, Michel, « Sexualité et pouvoir », *op. cit.,* p. 568.

647 *Lettres de Malaisie, op. cit.*, p. 202.

Sans compter les scènes ambiguës avec sa petite chienne nommée Love, ou encore son inclination pour son propre corps. Amante de Pan, du vent, de la nature, l'inconstance sexuelle de l'actrice est décrite comme la cause de son inconsistance identitaire, de son impossibilité à saisir son moi. Les dernières pages du roman rendent compte de ses réflexions, alors qu'elle poursuit un jeune homme, juchée sur son vélo :

> Mais ne suis-je pas une chose de dispersion déjà, un être sans être, un amas de sensations, d'images, de désirs et de répugnances, sans liens ? [...] Tout se dissout en moi. Toute ma volonté glisse, comme les liquides de corruption s'évadent du squelette. [...] Dire que je ne trouverai point mon être, mon être, dans une sensation intense[648].

Ce retour à la réalité sous la forme de questionnements des personnages sur leur identité marque, d'une part, l'aspect fantasmatique et impossible des fictions sexuelles développées par l'auteur et, d'autre part, introduisent un doute quant au caractère souhaitable de ces dernières. Ce que ces interrogations expriment avant tout est le tiraillement du romancier entre une critique sociale, des fantasmes masculins, et une sexualité « constitutive de ce lien qu'on oblige les gens à nouer avec leur identité sous la forme de la subjectivité[649] ».

648 *L'Année de Clarisse, op. cit.,* 281.

649 FOUCAULT, Michel, « Sexualité et pouvoir », *op. cit.,* p. 570.

Conclusion

L'approche thématique qui a présidé à l'organisation de ce chapitre a permis de mettre en lumière le rôle prépondérant qu'occupe le corps dans les romans de Paul Adam. Véritable support des rapports de pouvoir qui s'instaurent entre les personnages, il subit, exprime, transforme et renverse les rapports de force singuliers, et questionne l'aliénation que la société et l'organisation politique font peser sur les individus. La corporéité des protagonistes, en tant qu'elle préside au choix romanesque et permet à l'auteur d'incarner des idées et des symboles, implique logiquement de faire du corps le cœur de l'analyse littéraire. En focalisant notre attention sur quelques entrées thématiques – le regard, la folie, la sexualité – qui relèvent d'enjeux sociaux essentiels au XIXe siècle, et qui connaissent, à cette période, des avancées techniques et des changements de paradigmes importants, nous avons pu mettre en évidence les paradoxes qui émaillent la pensée de Paul Adam.

D'une part, le romancier est animé par une volonté de critique sociale qui le pousse à voir la folie comme l'expression d'un refus de la norme ou comme la manifestation d'un désaccord politique. Dans cette perspective, la société est remise en cause en tant que responsable de l'aliénation des individus. Contre cette organisation politique et sociale qui provoque la folie, pathologise le désir de nouvelles formes de vie, et conditionne jusqu'aux sexualités en entretenant toute une série de tabous et d'interdits, Paul Adam livre une critique qui s'inscrit profondément dans le corps des personnages. D'autre part, il apparaît avec évidence que l'imaginaire du romancier, et notamment l'imaginaire déployé autour des femmes et des rapports de sexe, est en quelque sorte contaminé par les représentations littéraires fin-de-siècle qui, loin de renforcer sa critique politique, l'appauvrissent en renvoyant le masculin et le féminin dans des rôles attendus, enfermants et pensés selon une logique binaire pour le moins insatisfaisante.

Ces contradictions ne doivent pas empêcher toutefois de considérer la pensée de l'auteur avec intérêt. Au contraire, elles témoignent à leur manière des fluctuations littéraires et politiques qu'il a opéré tout au long de sa carrière, et qui caractérisent l'ensemble de son œuvre. Plus encore, ces paradoxes mettent en évidence la multiplicité des influences, parfois discordantes, qui guident l'organisation des romans, entre théorie cabalistique, intertextualité symboliste et engagement politique et journalistique.

Enfin, les contradictions à l'œuvre dans les représentations des rapports de pouvoir montrent les difficultés inhérentes à la formulation d'une critique politique claire, qui remette en cause le système social à l'origine de la domination masculine, sans pour autant faire perdre ses privilèges au masculin. Un exercice d'équilibriste auxquels certains personnages se prêtent mieux que d'autres.

Conclusion de la partie II

Le choix du roman

Nous avons entamé l'analyse littéraire de l'œuvre de Paul Adam en interrogeant les motifs qui ont présidé à l'élection de la forme romanesque chez cet auteur. Dans la mesure où, d'une part, le mouvement symboliste dans lequel il s'inscrit privilégie la forme poétique, et que, d'autre part, Paul Adam ne délaisse aucune possibilité littéraire s'offrant à lui – s'exerçant au genre de l'essai, du journalisme, du théâtre – la prédilection marquée de l'écrivain pour le roman devait avoir ses raisons. La première d'entre elles est didactique. Elle réside dans sa conviction profonde que le roman, parce qu'il incarne son propos dans des personnages et dans une intrigue, amène une meilleure compréhension des idées par le lecteur. La seconde, qui résulte directement de la première, est stratégique. Elle repose sur une théorie selon laquelle la compréhension particulière produite par l'incarnation des idées provoque le mouvement, au sens où elle instille dans le lecteur l'envie d'agir concrètement pour mettre en œuvre la conception du monde inscrite dans le roman. Partant de ce constat, nous nous sommes penchée sur la manière dont l'auteur construit ses personnages afin de comprendre comment ces corps, mais aussi ces esprits et ces voix, permettaient effectivement de remplir ce double objectif. Le corps du personnage, en tant que pierre angulaire du roman adamien, a occupé le centre de notre analyse. Parfois, il charriait avec lui d'autres corps, celui de l'auteur, se projetant dans ses héros, celui du lecteur, censé se mouvoir au contact des textes.

Ce double objectif, qui s'appuie sur les corps du personnage, repose également sur les liens que le roman entretient avec le registre du cas particulier, opposé à l'exemplarité propre à l'essai. Nous avons affirmé que le choix de la forme romanesque permet à l'auteur de représenter quelques idées-clés, et de les décliner au travers d'une multiplicité de romans et de personnages qui ne sont pas chacun l'incarnation d'une idée qu'ils exemplifient, mais qui, tous, concourent à exprimer singulièrement les conceptions essentielles qui structurent l'œuvre de Paul Adam dans son ensemble. Chaque ouvrage peut, certes, se suffire à lui-même, mais l'entreprise de l'auteur ne prend tout son sens que si elle est considérée dans une perspective plus large : celle du rapport de coalescence qui lie les romans entre eux. Autrement dit, l'homme de lettres entend faire vivre un idéal qui trouve ses incarnations successives tantôt dans des intrigues byzantines ou des utopies saint-simoniennes, tantôt dans des fresques épiques ou des romans d'actrice. L'organisation cyclique témoigne du fait que l'œuvre entend bâtir une vision du monde dont la clé de voûte serait le personnage. Dans cette perspective, le corps apparaît comme l'élément essentiel permettant de faire passer le roman de la représentation d'idées abstraites, théoriques et exemplaires, au registre du cas particulier, de la singularité.

Le genre des corps

Cet attachement du roman au cas particulier est important à souligner dans la mesure où, malgré la singularité des intrigues, des ressemblances et des permanences émergent dans le traitement des personnages et de leurs corps. C'est ce registre du cas particulier qui, paradoxalement, permet de mettre en lumière les ressemblances et les divergences que recèle le traitement romanesque des personnages. Nous nous sommes notamment attachée à décrire la manière dont le sexe et le genre des personnages étaient définis et abordés dans les romans. Parmi les similitudes déterminant des catégories de genre, nous avons vu que les corps féminins sont davantage décrits que les corps masculins, qu'ils sont plus investis de sens de contact et de sensations. Les corps de femmes, en outre, existent davantage sur le plan organique : ils sont plus soumis aux épreuves du temps. Surtout, ils sont largement définis par leur conformation aux normes de beauté, un rapport qui n'est guère investi pour les personnages masculins.

Loin d'être anecdotiques, ces considérations comparatives ont permis de mettre au jour la vision binaire d'un monde supposément organisé selon une division nette de l'existant en principes masculin et féminin. Reprenant le concept de la valence différentielle des sexes développé par Françoise Héritier, nous avons montré que l'univers romanesque est divisé en deux pôles, qui non seulement organisent le monde selon une vision binaire, mais qui en outre déterminent une relation hiérarchique supposant la supériorité du masculin sur le féminin. L'attachement du roman au corps féminin repose sur cette valence différentielle des sexes dans la mesure où ce qui s'exprime en filigrane est la classification du corps comme attribut spécifiquement féminin, mis en opposition à l'esprit, pensé et représenté comme un attribut masculin. Il ne s'agit pas d'affirmer que les hommes n'ont pas de corps, ce qui serait absurde, ni que les femmes n'ont aucun esprit, ce qui le serait tout autant, mais plutôt d'analyser la manière dont le roman représente les femmes d'abord par leur corps, et les oppose explicitement aux hommes, conçus avant tout comme des personnages d'esprit. Cette conception binaire du monde trouve ses inspirations dans l'imaginaire misogyne de la fin-de-siècle, qui recourt abondamment à la nature pour justifier la binarité sexuelle. Elle prend surtout ses origines dans les thèses cabalistiques qui servent de fondement théorique et de principe d'organisation de l'œuvre de Paul Adam. Fondée sur la lecture des tarots et l'analyse gématrique des textes hébreux, la science de la Cabale vise à comprendre les grandes lois qui régissent l'univers afin, notamment, de revenir à un état antécédent du monde caractérisé par l'harmonie. Parmi les grands principes au fondement de cette science figure la binarité du monde : le pôle masculin, actif, associé au bien, s'oppose au pôle féminin, volitif, et potentiellement associé au mal. Dans la mesure où l'objectif final de la Cabale est de produire l' « union des contraires » pour retrouver l'harmonie primitive du monde, les doctrines occultistes portent une attention accrue à ces pôles contraires, qui finissent par structurer l'organisation romanesque de l'œuvre de Paul Adam. Fidèle aux principes de la Cabale, l'auteur pense la plupart de ses romans selon le schéma suivant : la mise au centre d'une héroïne, pôle féminin devant exciter la volonté des personnages masculins agissant, et celle du lecteur – masculin lui aussi. Le roman transpose cette division conceptuelle et abstraite en une opposition des genres.

Le principe féminin, présent en chacun des êtres vivants, se réduit la plupart du temps à la mise en scène d'un personnage de femme, et vice-versa. L'adhésion du romancier à la pensée cabalistique influe donc sur la représentation des normes de genre ainsi que sur la construction des personnages.

Contradictions

La cohabitation de la pensée cabalistique, fondamentale dans l'œuvre de Paul Adam, avec d'autres influences, plus contemporaines, plus littéraires ou plus directement politiques, amène son lot de contradictions et de paradoxes. Le traitement romanesque des rapports de genre permet de les mettre au jour. La construction d'héroïnes tantôt modernes, incarnant les conceptions symbolistes et impulsant l'action des hommes, tantôt simples réceptacles symboliques du désir masculin, montre la profonde ambivalence des rapports qui lient le romancier à ses personnages féminins.

Les contradictions qui émaillent la construction des personnages se retrouvent tout au long de sa carrière, et apparaissent avec une force renouvelée lorsque l'attention se porte sur les rapports de pouvoir qui existent entre les protagonistes, d'une part, et les protagonistes et le reste de la société d'autre part. Les liens entre forme romanesque et cas particulier offrent par ailleurs une perspective qui gagne à être mobilisée dans l'analyse des rapports de pouvoir qui régissent les relations entre les personnages. Les conceptions du pouvoir développées par Michel Foucault, qui ont servi de fondement théorique à notre analyse, se sont pleinement inscrites dans la démarche analytique proposée : celle d'étudier les romans en tant qu'expressions singulières d'idées générales, afin d'en dégager les points communs, les thèmes récurrents et les séparations. Dans cette optique, nous avons abordé les rapports de pouvoir entre les personnages comme autant de relations singulières, situées, prises elles-mêmes dans des champs politiques et des jeux de force mouvants. Ce faisant, les permanences observées dans la structuration des relations de pouvoir ou dans la mise en scène de certains dispositifs ont finalement permis de saisir la manière dont l'auteur considérait ces rapports de pouvoir et les comprenait selon un prisme de genre.

Pour en revenir au début de notre raisonnement, nous avons montré que les personnages féminins sont bien plus décrits que les personnages masculins, et selon un prisme plus organique. Or, ce traitement différentiel dans la description est loin d'être anecdotique puisqu'il donne à voir le corps féminin, alors même que l'analyse des rapports de pouvoir montre que l'organe de la vue est un instrument de domination en soi. D'un côté, le regard normatif que la société pose sur les individus est critiqué par l'auteur en tant que dispositif de pouvoir. De l'autre, Paul Adam reproduit les rapports de pouvoir qu'il critique en donnant à voir, constamment, le corps de ses héroïnes, à la fois aux personnages masculins et au lecteur. La critique sociale et la complicité avec le lecteur, alternant parfois au sein d'un même ouvrage, montrent les contradictions inhérentes à la pensée de l'auteur.

Loin de les évacuer de l'analyse comme autant d'erreurs de parcours, il s'agit de s'attacher à ces contradictions, en ce qu'elles révèlent les changements et revirements dans les conceptions du romancier, et soulignent les influences multiples et souvent concurrentes qui caractérisent la société fin-de-siècle. L'attrait pour l'occultisme, qui accorde une importance certaine aux théories cabalistiques, est tantôt appuyée, tantôt contredite par l'imaginaire littéraire de la décadence, par les engagements politiques changeants de Paul Adam, et par l'affirmation croissante des revendications féministes qui réclament de nouveaux droits sociaux et civiques et remettent en cause certaines institutions sociales comme le mariage. Le politique et le social se mêlent au littéraire, et ce que ces contradictions montrent finalement est la difficulté, pour le roman, d'imaginer de nouvelles identités sociales, autant que de nouvelles identités littéraires. À cet égard les romans utopiques, postulant un réel bouleversement de l'organisation sociale, restent empreints d'un imaginaire misogyne propre aux auteurs de la fin-de-siècle. Curieuses sont les descriptions de ces sociétés imaginaires qui, à l'instar de la Malaisie de Paul Adam, ont tout réinventé, exceptées les femmes, exceptées – plus précisément – les images littéraires du féminin.

Il s'agit dès lors d'aborder ces contradictions comme autant de tentatives de repenser l'identité des personnages, une identité littéraire autant que politique, ces deux domaines étant étroitement liés. L'analyse menée dans le troisième chapitre s'est attachée aux descriptions et aux modalités de réapparition des personnages, autant d'éléments qui contribuent à forger leur identité. L'attention portée aux rapports de pouvoir a mis au jour, ensuite, les paradoxes inscrits dans la construction des protagonistes et de l'intrigue. Elle a surtout permis d'entrevoir dans quelle mesure la critique des rapports de pouvoir pouvait amener une mise en péril de l'identité des personnages, et en particulier des identités de genre. C'est dans cette direction que se poursuivra notre lecture.

Partie 3

Genres et littérature : subvertir le féminin ou se distinguer au masculin ?

L'entrée dans la matière romanesque, qui s'est attachée, dès ses prémices, à la construction sexuée des personnages, a logiquement abouti à considérer les rapports de pouvoir qui régissaient les relations entre ces derniers au sein de la diégèse. Il s'agissait alors de considérer que le choix de la forme romanesque reposait sur la place centrale qu'y occupait le corps, ce qui a naturellement conduit l'analyse littéraire à prendre également le corps comme point de départ de l'étude de ces relations de pouvoir.

En montrant que, dans la pensée de Paul Adam, les enjeux politiques se mêlaient aux considérations littéraires et aux croyances cabalistiques, de nombreuses contradictions sont apparues qui, émaillant cette pensée, conduisent à des difficultés certaines, pour l'auteur, d'imaginer de nouvelles identités sociales, sexuelles et littéraires pour ses personnages. C'est cette question de l'identité sexuelle et littéraire qui occupera la suite de l'analyse, une identité en recherche, mouvante, et parfois mise en péril par les contradictions que nous évoquions. Dès lors, il s'agit de comprendre la manière dont le romancier construit l'identité sexuelle des protagonistes, cette dernière présidant aux rapports de pouvoir et aux rapports genrés dans la diégèse. Plus encore, notre attention se portera sur la façon dont les identités sexuelles induisent, dès le départ, et de par leur construction même, les rapports de pouvoir qui se jouent entre les personnages. À cet égard, l'homonymie liant le genre et le genre littéraire servira d'entrée en matière, afin de considérer la manière dont le genre littéraire informe le genre des personnages, et inversement. Dans cette perspective, la doctrine cabalistique, qui considère le féminin comme un principe volitif et le masculin comme un principe d'action, introduit une dichotomie similaire dans la compréhension des personnages. L'auteur, qui construit ses héroïnes dans un rapport étroit au registre de l'image, amène le lecteur à considérer ces dernières comme un principe esthétique, sur les plans extradiégétique et intradiégétique, tandis que les personnages masculins, construits dans le registre de l'action, invitent à poser sur eux une analyse actancielle. Ainsi, la construction des identités sexuelles et littéraires n'amène pas uniquement des rapports de pouvoir dans la diégèse, mais infléchit également la perception des personnages sur le plan de l'analyse.

C'est cette analyse actancielle des personnages, empruntée à Vincent Jouve, qui ouvrira la dernière partie de ce travail. Toutefois l'interprétation littéraire, en se concentrant toujours plus finement sur la construction des identités sexuelles, sur les formes de féminité et de masculinité que les romans mettent en scène, guidera la suite de notre cheminement, qui nous conduira à sortir d'une analyse centrée sur l'individu, sur le personnage en tant que personne, afin de considérer celui-ci comme la manifestation singulière – mais non individuelle – d'une forme de genre.

Plus précisément, il s'agira de prendre un peu de hauteur sur les textes, pour ne plus considérer chaque récit dans son unicité, mais, au contraire, comprendre les permanences et les différences qui président à l'élaboration des formes féminines et masculines, ces formes étant tout autant celles du personnage que celles, plus générales et impersonnelles, du roman. Dans cette optique, nous nous appuierons sur les outils théoriques développés par Judith Butler – en particulier les notions de performance et de performativité – mais aussi, sur les concepts de masque et de mascarade empruntés à Joan Riviere. Ces différentes notions nous servirons notamment à analyser les figures ou les symboliques communes qui reparaissent dans les romans et qui informent les représentations de genre, à l'instar de l'androgyne, par exemple, ou encore de l'actrice qui détermine la constitution d'un sous-genre littéraire – le roman d'actrice – et se définit elle-même par une identité sexuelle très précise liant ensemble féminité, sexualité et modernité.

Enfin, nous terminerons notre analyse en considérant avec encore un peu plus de hauteur les romans, afin de remettre en perspective nos réflexions sur les identités sexuelles et littéraires à l'aune des dernières années de la carrière de Paul Adam. En effet, l'étude des textes du corpus a débuté par une interrogation sur les raisons qui motivent, chez l'auteur, le choix de la forme romanesque. Or, il semble que la fin de la vie de l'écrivain soit marquée par un infléchissement de ce choix, le roman laissant peu à peu place à l'essai. Il s'agira donc d'interroger ce que ces changements de formes littéraires disent des conceptions politiques de l'auteur, de manière générale, et de sa conception des rapports de genre, en particulier. Lorsque Paul Adam quitte le symbolisme, cela signifie en effet qu'il quitte un art dans lequel « les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes ; [ne] sont là [que] des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales[650] ». Dès lors, il apparaît nécessaire de comprendre quels sont les liens qui, désormais, existent entre ces apparences – invariablement genrées – et les idées et les valeurs qu'elles comportent.

650 MORÉAS, Jean, « Manifeste du symbolisme », *op. cit.*

Dans cette optique, nous nous demanderons si la tendance de l'auteur, à la fin de sa vie, de configurer ses romans comme des essais, signifie que les apparences perdent de leur importance pour ne laisser la place qu'aux seules idées. Ou encore, nous nous demanderons si ces configurations nouvelles sont une façon de créer des formes d'écriture intrinsèquement viriles, en ce qu'elles empruntent davantage à la théorie et à la science, d'une part, et en ce qu'elles expriment le revirement nationaliste combatif, conservateur et misogyne qui caractérise la fin de vie de Paul Adam.

Chapitre V
Identités littéraires et identités de genre

> Dès que j'écris, c'est pour commencer à inventer. À peine est-ce sorti, voilà que je me mets de tous côtés à lui présenter des barreaux de réalité et, ce nouvel ensemble obtenu, à lui en présenter de nouveaux encore plus réels, et ainsi, de compromis en compromis j'arrive, eh bien j'arrive à ce que j'écris qui est de l'invention saisie à la gorge et à qui on n'a pas donné la belle existence qui lui semblait promise.
>
> Henri Michaux, *Passages.*

Dans son ouvrage consacré à l'« effet-personnage[651] », Vincent Jouve offre un panorama de la manière dont le personnage de roman se construit, grâce à une collaboration entre l'auteur, le texte et le lecteur. Quelques éléments clés de son essai permettent d'aborder la question de l'identité des personnages et d'introduire celle-ci dans notre réflexion.

651 Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

Le premier d'entre eux réside dans les « blancs », dans la part d'indétermination des personnages laissée par le texte. Car si chaque composante du protagoniste est fonctionnelle en ce qu'elle dit quelque chose de ce dernier, ne serait-ce qu'en participant à son « effet de réel », de nombreuses zones d'ombre persistent dans leur constitution physique ou mentale. Ces zones d'ombre sont, selon Vincent Jouve, délibérément laissées telles par l'auteur, qui invite son lecteur à les éclaircir et compléter ces indéterminations en projetant ses propres attentes et fantasmes. Si le personnage romanesque se réalise dans la collaboration entre texte et lecteur, le romancier conditionne cette réalisation par les éléments textuels qu'il décide ou non de livrer, les « blancs » devenant autant d'invitations au lecteur à engager ses propres projections dans le personnage. À cet égard, les précédents chapitres ont souligné à plusieurs reprises le fait que les descriptions des personnages féminins sont plus nombreuses, plus étendues, plus attachées au corps aussi, que celles des personnages masculins. Paradoxalement, ces descriptions, *a priori* plus complètes, invitent le lecteur à y transposer ses fantasmes, comme si l'élan donné par les éléments descriptifs l'appelait davantage à s'en faire une image et parfaire celle-ci grâce à ses projections. Les personnages féminins, conçus dans la diégèse comme des réceptacles, témoignent du traitement particulier que leur réserve l'auteur et qui est bien différent de celui des personnages masculins, davantage inscrits sur le plan fonctionnel ou actanciel.

Ces rapports différenciés entre les personnages ne révèlent pas uniquement la divergence de traitement qui s'opère selon le genre de ces derniers, mais il met également en lumière le fait que les protagonistes sont toujours, et dès les premières lignes qui les concernent, dotés d'un genre. L'importance pour le lecteur – soulignée par Vincent Jouve – d'associer le personnage à une personne s'accompagne de la nécessité de préciser un certain nombre d'éléments le concernant, dont son genre, qui figure au premier rang bien devant l'âge, l'origine ethnique ou la classe sociale par exemple. Cette identification sexuelle du personnage, commandée par les exigences de la vraisemblance romanesque, joue sur tous les tableaux de l'identité sexuelle : identité de sexe, de genre, mais également sexualité du personnage. Ces trois pans de l'identité sexuelle des protagonistes forment, pour Elsa Dorlin[652], le triptyque désigné communément sous le terme de « sexe ».

652 DORLIN, Elsa, *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe,* Paris, PUF, 2008.

En suivant les réflexions de la philosophe, il ne s'agira pas tant de détailler ce qui, dans ces constructions des identités de genre, relève du naturel, du culturel ou du social, que d'aborder dans le vif leurs implications politiques. Ce faisant, il n'est pas question de nier l'intérêt des délimitations entre nature et culture, mais de partir de la spécificité de la discipline littéraire, selon laquelle tout, dans le texte, est une construction.

Suivant ce fil de pensée, nous revenons aux réflexions de Vincent Jouve, lequel affirme que plus le genre littéraire du texte est déterminé, plus l'identité du personnage se construit suivant les normes de celui-ci. L'œuvre de Paul Adam, nous l'avons vu et nous le verrons encore, est riche d'exemples qui vont dans ce sens. Ainsi le personnage se construit autour d'une double identité, littéraire et sexuelle, ces deux pans étant étroitement liés plus que simplement juxtaposés ou superposés. C'est pourquoi, tout au long de ce chapitre, la construction de l'identité du personnage sera pensée selon ces deux prismes et conjointement.

Dans un premier temps, il s'agira d'aborder la manière dont les romans se construisent en imbriquant le genre littéraire et le genre, et ce tout à la fois dans la structure romanesque, dans le ton adopté dans le récit, mais aussi dans les incursions qu'opère le roman fin-de-siècle dans le domaine du mythe. Ces réflexions touchant aux œuvres de manière générale se resserreront progressivement sur le personnage. Le constat de l'anachronisme des théories sur le genre au regard de la littérature fin-de-siècle amènera notamment son lot d'interrogations concernant la manière dont le genre des personnages peut être représenté dans les romans en l'absence des outils théoriques actuels. Nous nous pencherons sur l'imbrication et la confusion opérée dans les romans entre les pratiques sexuelles des personnages et leur identité sexuelle et, découlant de cette dernière, leur identité littéraire, au sens où certains protagonistes apparaissent comme des figures propres à des genres ou des sous-genres littéraires particuliers. Plus généralement, nous examinerons la manière dont le personnage est ramené à son sexe. C'est dans cette perspective que la figure de la mère sera étudiée, en tant que figure sociale et fonction romanesque, mais aussi dans la symbolique propre qu'elle revêt chez Paul Adam. La figure maternelle, prise dans ses multiples significations, clôturera le chapitre en offrant une analyse plus thématique qui servira à illustrer et approfondir les réflexions qui auront été entamées sur l'identité de genre des personnages.

1. *LE GENRE DU ROMAN*

Il s'agira tout d'abord de nous pencher sur la manière dont le roman mêle le genre, pris dans son acception littéraire et dans son acception sociale et sexuelle, sur le plan de la structure romanesque d'une part, ainsi que dans le choix des images qu'elle construit et qu'elle met en scène d'autre part. Nous nous pencherons en particulier sur les représentations issues de la mythologie, dans la mesure où ces dernières sont liées à des structures de récit fortes et, *a priori*, bien distinctes de celles du roman. Les représentations mythologiques renvoient à des identités de genre bien particulières, qu'elles soient outrancières ou, à l'inverse, très confuses.

A. CROISEMENTS ENTRE GENRE ET GENRE LITTÉRAIRE

L'emploi du terme anglais pour désigner le genre au sens de construction socio-culturelle des identités sexuelles et de la sexualité, et de l'insertion de cette construction dans un système hiérarchique et de domination, nous permettra, le cas échéant, de lever les confusions éventuelles entre le genre compris dans cette dernière acception, et le genre littéraire. D'après Christine Planté[653], cette confusion possible a servi d'excuse à la réticence des études françaises, et plus spécifiquement des études littéraires, à mobiliser le concept de genre dans leur domaine. L'homonymie entre les deux termes, et la confusion – toute relative – en résultant, nous invite plutôt à interroger les liens entre ces deux sens du mot « genre » et à considérer ensemble le *gender* et la littérature. Dans un article intitulé « Genre, un concept intraduisible ? », l'auteure souligne notamment le fait que le XIXe siècle se prête tout particulièrement à jouer le jeu de la confusion et à questionner ensemble le genre littéraire et le genre dans la mesure où la période est à la redéfinition des modèles et des rapports entre les sexes tout autant qu'à la refonte de la hiérarchie des genres en littérature. Pierre Bourdieu, dans l'essai qu'il consacre à l'autonomisation du champ littéraire, montre que ce processus propre au XIXe siècle contribue à donner une valeur symbolique accrue au genre romanesque, et réorganise les hiérarchies en opposant désormais les pôles avant-gardistes et bourgeois voire

653 PLANTÉ, Christine, « Genre, un concept intraduisible ? », in FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique, PLANTÉ, Christine, RIOT-SARCEY, Michèle, ZAIDMAN, Claude (dir.), *Le Genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature,* Paris, L'Harmattan, 2003.

mercantiles, au sein d'un même genre. Outre le fait que Paul Adam s'inscrit dans ce XIXe siècle qui nous invite à considérer ensemble genre et genre littéraire, le romancier est lui-même convaincu que la littérature est intrinsèquement genrée.

La préface qu'il écrit pour introduire son roman *Le Mystère des foules* développe l'idée de l'existence d'une littérature masculine et d'une littérature féminine distinctes. Le couple masculin/féminin désigne plutôt ici le récepteur que l'auteur – un romancier masculin pouvant tout à fait produire une littérature s'adressant à un public féminin, la réciproque n'étant pas toujours considérée comme vraie. Toutefois, dans la conception de Paul Adam, le roman détermine son public, et comporte donc en lui, dans les thèmes développés et dans le style mis en œuvre, sa caractérisation masculine ou féminine. La facilité et le naturel avec lesquels le romancier lie genre et genre littéraire est d'ailleurs problématique tant elle relève d'une conception misogyne et réductrice. Le roman féminin est un roman qui intéresserait les femmes parce qu'il traiterait de thèmes féminins. Il s'agit du roman sentimental mettant en scène « l'institutrice fille-mère » ou relatant des histoires d'adultères. La distinction entre littérature féminine et littérature masculine opérée par Paul Adam dans sa préface se fait selon la logique de la valence différentielle des sexes, qui lui permet de développer le concept d' « émotion de pensée ». Au roman féminin correspondrait l'émotion de fait, celle qui consiste à frissonner au spectacle de l'amant caché derrière le rideau, tandis que le roman viril – et par extension le roman masculin –, serait celui capable de susciter l'émotion de pensée, de représenter « la métaphore d'une philosophie[654] ». Émile Zola l'affirmait déjà dans son entretien avec Jules Huret : « L'avenir appartiendra à celui ou à ceux qui auront saisi l'âme de la société moderne[655] », à ceux qui seront poussés par le besoin de mener une enquête universelle pour découvrir la vérité, la matière romanesque ne pouvant être ranimée dans ce sens que par un « bonhomme[656] ». La logique de la valence différentielle consiste à distribuer les caractéristiques littéraires dans une conception binaire du monde fondée sur la différence sexuelle, et, surtout, à organiser ces caractéristiques selon une hiérarchie dont on ne distingue plus très bien quel terme entraîne l'autre.

654 « Préface », in *Le Mystère des foules, op. cit.*, p. XVII.

655 HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire, op. cit.*, p. 173.

656 *Ibid.*, p. 175.

Le romancier lui-même semble hésiter quant à savoir si la littérature sentimentale est inférieure en soi, et par conséquent intéresse un public inférieur, c'est-à-dire féminin, ou si c'est le public féminin qui amène les auteurs à produire une littérature sentimentale à leur image, et donc inférieure. Quoi qu'il en soit, la description de cette littérature féminine, autant que de son public, ne laisse aucun doute quant à la piètre estime que Paul Adam leur porte, en comparaison de la littérature virile capable d'exprimer toute une philosophie :

> Certes, les dames de province s'alanguiront encore à suivre, au cours d'un roman sentimental, les péripéties d'un cœur navré par les exigences de l'instinct sexuel. Selon leur nature, elles s'attendriront à l'analyse des peines de l'adultère, ou s'exalteront à celle des sensations physiques[657].

Ses personnages eux-mêmes semblent souscrire à cette analyse, et nombreuses sont les petites occasions, au sein de la diégèse, de dénigrer les romans sentimentaux, conçus comme une littérature populaire, destinée à un public féminin, et dont l'intrigue se résume invariablement à des péripéties amoureuses. La critique formulée à l'encontre de George Sand ou d'Octave Feuillet dans certains romans, mais aussi dans des textes théoriques comme la préface au *Mystère de foules*, est bien une critique du sentimentalisme perçu comme un « romantisme détourné, édulcoré, affadi, moralisé[658] ». *Les Cœurs nouveaux*, notamment, met en scène Valentine Cassénat, une jeune fille virile et indépendante, qui se moque des aventures amoureuses de son hôte avec une actrice, comme d'un amour romanesque, ridicule, d'une intrigue sentimentale bonne pour les mauvaises pièces de théâtre :

> Elle se représenta Karl de Cavanon soupirant et agitant des poignards, ainsi que dans les drames, aux pieds d'une créature fardée, stupide, sans naissance, sans éducation...[659]

Ici, la littérature sentimentale est associée au féminin et dénigrée tout à la fois en tant que genre littéraire et en tant que littérature genrée. *Les Cœurs nouveaux* montre d'ailleurs par son titre et sa structure la manière dont le roman se voit attribuer des caractéristiques de genre puisées dans l'imaginaire social.

---

657 *Ibid.*, p. XXVII.

658 SAPIRO, Gisèle, *La Responsabilité de l'écrivain, op. cit.*, p. 188.

659 *Les Cœurs nouveaux, op. cit.*, p. 21.

Mis en miroir avec *Les Cœurs utiles*, dont la similitude des titres appelle le rapprochement et la comparaison, *Les Cœurs nouveaux* apparaît comme un roman essentiellement masculin, non seulement en ce qu'il est centré autour d'un personnage d'homme, Karl, mais aussi parce qu'il raconte la tentative ambitieuse du héros de créer un phalanstère. La volonté de diminuer la souffrance du peuple passe par la fondation d'un nouveau modèle de société, par une démarche avant-gardiste et audacieuse, foncièrement masculine, et dont toute l'idée est contenue dans le substantif « nouveaux » choisi pour le titre. À l'inverse, *Les Cœurs utiles* met en scène deux héroïnes, dont le but similaire à celui de Karl – diminuer la souffrance du peuple – se traduit tout autrement : les jeunes filles décident de jouer de leurs charmes et de la valeur donnée à la virginité pour en tirer un maximum d'argent et le redistribuer aux plus pauvres. D'une part, le roman se structure autour d'intrigues faites de séduction et de tromperies, et, d'autre part, le substantif choisi pour le titre – « utile » – renvoie à cette qualité supposément féminine qu'est la sollicitude, la compassion, la volonté de se rendre utile pour autrui en donnant de sa personne plutôt que de prétendre à de nouveaux modèles sociaux. Ainsi le titre du roman informe-t-il sur le genre de ce dernier, qui se déploie dans la structure de l'œuvre – roman fantaisiste sur un montage financier alambiqué ou roman politique et envolé sur le peuple –, et qui dépend intimement du genre des personnages.

Au-delà de ces comparaisons appelées par la similitude des titres, certains romans, par leur thème, invitent avec une évidence accrue à considérer ensemble genre littéraire et genre. Le premier roman de Paul Adam est sans doute celui qui illustrera le mieux notre propos. *Chair molle*, en effet, est un ouvrage naturaliste, issu du groupe de Médan. Il appartient à un mouvement littéraire bien défini et identifié par les auteurs et la critique, un mouvement qui a déjà plusieurs années d'existence et un bon nombre d'œuvres derrière lui, dont certaines ont été de véritables succès. Sur le plan littéraire, donc, le genre de l'œuvre ne souffre d'aucune confusion. Plus encore, *Chair molle* appartient à un sous-genre du mouvement naturaliste, celui du « roman de filles », consacré à la vie et aux déboires de prostituées devenues parfois célèbres, à l'instar de *Nana*. L'intérêt tout particulier que la littérature naturaliste a porté aux « filles publiques » autorise ce terme de « sous-genre », tant la prostitution a dépassé le statut de simple thème de prédilection pour devenir un passage obligé pour le romancier naturaliste.

Tous, en effet, semblent s'y être pliés : Émile Zola le premier, suivi d'Edmond de Goncourt, Paul Alexis, Joris-Karl Huysmans, Robert Caze, Paul Bonnetain, Léon Bloy, ou encore Jean Lorrain et Charles-Louis-Philippe. Paul Adam entre en littérature en s'inscrivant dans ce sous-genre, très codifié d'un point de vue littéraire, mais aussi très lié au genre de l'héroïne, à la féminité exacerbée et la sexualité abondante et problématique de la « fille de joie ». L'auteur de *Chair molle*, souscrivant à cet exercice littéraire qu'est l'écriture d' « un roman de filles », s'amuse avec les codes du genre, entendu dans les deux acceptions du terme. Les tableaux se succèdent, qui sont autant d'images caractéristiques de la représentation littéraire fin-de-siècle de la prostitution : les scènes de toilette, montrant les filles dénudées et se livrant à de joyeuses batailles dans les salles d'eau, la sortie à la campagne, ou encore les querelles violentes, mettant en scène les filles s'arrachant les cheveux, se battant à coups de peigne. La forte intertextualité entre les romans de la prostitution fait de ces scènes typiques des « tableaux de genre ». De plus, ces descriptions jouent avec les codes du genre entendus comme codes de la féminité. Les corps dénudés mis en présence, et adoptant des attitudes mimant une féminité outrancière – dans la joie naïve des jeux, comme dans le sentiment de concurrence ou dans les attitudes de séduction – instaurent un lien inextricable entre le genre littéraire auquel appartiennent ces scènes et le genre des protagonistes.

Plus brièvement, *L'Année de Clarisse* peut être perçu comme suivant un schéma similaire, quittant simplement le sous-genre du « roman de filles » pour s'apparenter à celui des « romans d'actrices ». Là encore, c'est la récurrence d'un personnage précis dans la littérature de l'époque qui vient déterminer la constitution d'un nouveau sous-genre littéraire, à partir duquel il s'agit de comprendre la singularité du roman. Sylvie Jouanny, dans l'essai qu'elle consacre à *L'Actrice et ses doubles*, revient notamment sur le fait que le personnage de l'actrice hante la littérature,

> Au point que ce qui s'écrit sur l'actrice comporte des caractéristiques génériques : thèmes et motifs semblent y relever d'une poétique commune. Un genre hybride s'élabore, provenant du croisement de types discursifs variés, littéraires ou non [...] qui forment implicitement un modèle, qu'il soit suivi ou transgressé. Éclairés les uns par rapport aux autres, quelques textes exemplaires, même mineurs à nos yeux, permettent d'en définir propriétés, conventions, voire poncifs[660].

660 JOUANNY, Sylvie, *L'Actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIXe siècle,* Genève, Droz, 2002, p. 16.

L'Année de Clarisse suit cette même logique, alliant une codification littéraire plus ou moins stable et le fait que cette codification s'appuie sur la féminité de l'héroïne, devant donner son genre au roman. Toutefois, si l'appartenance de *Chair molle* au sous-genre des « romans de filles » devait faire entrer l'auteur dans la confrérie des romanciers naturalistes, *L'Année de Clarisse* vise un renouvellement et un bouleversement des formes plutôt qu'une conformation exacte. Le roman d'actrice se modernise autant par les tentatives formelles déployées par Paul Adam – qui publie une trilogie sur Clarisse dont chaque volet adopte une forme très différente des deux autres d'un point de vue narratif –, que par les efforts de Clarisse pour transformer l'art dramatique d'une part, et la féminité de l'autre. Le lien entre le personnage et le roman amène une nouvelle fois une corrélation entre genre et genre littéraire, et pousse à une réflexion quant aux possibilités de questionner et de renouveler le premier et le second, et même, le premier par le second – ou l'inverse.

Par ailleurs, et pour revenir à *Chair molle*, le fait que Lucie soit sommée de changer de prénom à son arrivée dans la maison close souligne sa construction en tant que personnage genré, au sein même de la diégèse. Il en va également ainsi pour Maïa, qui choisit elle-même ce prénom afin d'incarner davantage la divinité païenne à laquelle elle ressemblerait. Ces changements de prénoms apparaissent comme la mise en lumière, sur le plan intradiégétique, de la construction des héroïnes comme personnages, renforçant de fait leur appartenance à un genre tout autant qu'à un genre littéraire. Lucie se nomme Nina en maison et sur scène ; ce faisant, elle adopte un prénom courant pour les prostituées et signale son entrée dans la maison close autant que dans l'assemblée des « filles » de la littérature. De la même manière, en évoquant son changement de prénom, Maïa se signale comme personnage sur les plans intradiégétique et extradiégétique : la jeune femme souligne qu'elle joue un rôle dans la vie, celui de la femme fatale apparaissant sous les traits de la déesse exotique, mystérieuse et inquiétante :

> Maïa !... L'illusion... Jadis elle s'appelait bonnement Marguerite, celle de Faust. Plus tard, par érudition, elle choisit ce nom de déesse orientale... Étant belle et savante, ne représente-t-elle pas le monde illusoire de l'Amour et de la Certitude où se laissent si facilement engluer les imaginations des hommes[661] ?

661 *Les Cœurs utiles, op. cit.*, p. 127.

Maïa choisit son prénom et en devient ainsi le personnage, tout comme Lucie était sommée de devenir Nina dans la maison où elle exerçait, obligée de se farder, d'en adopter les costumes et de satisfaire les clients. Maïa donc adopte un prénom de déesse, et l'incarne, dans une mise en abyme de son statut de personnage :

> — De quoi parliez-vous donc, si vive ?
> — Je tournais les mille et une facettes de mon âme devant l'attention de ces jeunes hommes, de mon amie, afin de les éblouir comme de niaises alouettes…
> — Vous jouiez donc le rôle de votre nom…
> — Précisément, je me rendais adéquate à lui, par simple désir d'unité[662].

L'instauration de ces héroïnes en personnages au sein même de la diégèse invite à considérer avec attention le caractère construit de la protagoniste du roman, avec lequel joue le romancier et qu'il met en abyme. Finalement, l'auteur met en lumière le genre littéraire auquel se rattache le personnage, tout autant que l'aspect profondément construit, socialement et culturellement, de l'investissement et de la conformation du protagoniste à un sexe. Ce jeu, Paul Adam l'entretient avec d'autres héroïnes, sous des modalités différentes. Dans ce cas, il met en scène le refus des personnages d'incarner certains genres littéraires. Ainsi Valentine, constatant ses sentiments pour Karl de Cavanon, se désole en se demandant si elle ne deviendrait pas « la vulgaire amoureuse des romances[663] ». L'emploi de ces termes révèle chez elle le refus d'une certaine expression de la féminité qu'elle a en horreur – sentimentale et vulgaire – autant que le rejet d'un genre romanesque, celui du roman sentimental. Si ce dernier, en tant que genre littéraire, se trouve intimement lié au genre féminin, le refus d'une telle féminité de la part de Valentine détermine aussi le genre des *Cœurs nouveaux* : un roman qui ne sera pas une romance, qui ne sera pas sentimental, mais qui, tout entier tourné vers l'entreprise phalanstérienne, sera viril dans ses thèmes comme dans ses formes. Exactement de la même manière, Clarisse déplore la parution d'un article de journal laissant sous-entendre qu'elle est la raison du duel qui doit opposer les deux personnages de journaliste du roman :

> Elle déjeuna sans goût. Elle détestait si fort le théâtre, passé sa loge, la rampe et les heures de travail. Voilà que ce vieux céladon, du coup, allait la promouvoir au rang d'héroïne romanesque, en l'honneur de qui l'on se pourfend. Elle en eût pleuré[664].

662 *Ibid.*, p. 128.

663 *Les Cœurs nouveaux, op. cit.*, p. 28.

Ici encore le romancier joue avec le statut de personnage de Clarisse puisque cette dernière refuse d'être une héroïne romanesque, ce qu'elle est de fait, mais surtout, refuse d'être le « genre » d'héroïne « en l'honneur de qui l'on se pourfend », un refus qui est autant celui d'une forme de féminité – qui fait se battre les hommes –, que d'une forme romanesque – qui existe par la mise en scène et l'émotion suscitée par ce type de combat.

Par ailleurs, la manière dont Paul Adam joue avec les formes romanesques et les genres littéraires est toujours étroitement imbriquée avec le genre des personnages. En témoigne ce passage de *Être*, particulièrement étonnant et décalé dans ce roman complexe et d'inspiration ésotérique :

> Or elle s'étonna grandement de voir Corbehem qui pressait la meunière rouge et soupirante sur la huche à farine, tandis que Cigala bataillait sous les courtines avec sa nièce. Si drôle lui parut la galantise essoufflée du gros sire qu'elle ne put contraindre un éclat de gaieté. Et ce fut mieux encore lorsque les gentils cavaliers surpris dans leur ardeur corrigèrent leur désordre, car, la meunière s'étant levée fort confuse de la huche, le mari en saillit aussitôt tout blanc de la farine intérieure, et bondit par la chambre en hurlant des injures[665].

Ce bref épisode, qui emprunte tous ses codes au vaudeville, apparaît en complet décalage dans ce roman à la prose évocatoire, se déroulant au Moyen Âge, et mettant en scène Mahaud, magicienne et souveraine. Le passage offre un moment de divertissement dans cette narration complexe, en intervenant comme une simple facétie visant à mettre en scène un genre caricatural, tant du point de vue littéraire que de la sexualité des personnages. Se moquer du vaudeville en renforçant les ressorts caricaturaux de ce dernier permet ainsi à l'auteur de se moquer des constructions de genre qui le caractérisent. Si Mahaud est prise d'un tel rire à la vue de ce spectacle, c'est qu'elle saisit, en tant que personnage même, l'aspect caricatural de ce dernier. Car Mahaud, non seulement explore d'autres formes de construction du genre – loin des histoires d'adultères, des schémas maritaux – mais en outre, elle prend place dans un roman dont le genre n'a rien de commun, *a priori*, avec celui du vaudeville.

664 *L'Année de Clarisse, op. cit.,* p. 175.

665 *Être, op. cit.*, p. 197.

Dans le second ouvrage de la trilogie de Clarisse, Paul Adam adopte un jeu similaire avec les genres littéraires puisque chaque chapitre raconte un épisode indépendant de la vie de l'actrice, qui emprunte ses codes tantôt au merveilleux, au récit de voyage ou au roman spirite, tantôt au fantastique, à la tragédie classique ou à l'érotisme le plus contemporain. Ce jeu avec les genres devient autant d'occasions de créer des personnages féminins, dont le genre doit venir répondre et correspondre à celui du récit. Clarisse elle-même se prête à l'exercice en incarnant des figures diverses, des tons différents dans les passages de discours, cette variété des genres étant permise et renforcée par l'absence de toute continuité narrative dans le roman. Ici le genre romanesque apparaît en recherche de formes, en recherche de modernité également, tout comme la figure féminine qu'elle met en scène : une figure moderne et cherchant les formes les plus adéquates à sa modernité.

Gender et genre littéraire apparaissent intimement liés dans la production de l'auteur, ce lien étant d'ailleurs mis en scène et théorisé dans plusieurs de ses romans. Mais au-delà des jeux sur le genre littéraire, les récits fourmillent d'images qui font voir le texte comme un texte romanesque, d'une part, et participent à la construction de l'imaginaire genré des romans fin-de-siècle, d'autre part.

B. JEUX DE RÉFÉRENCE ET MISES EN IMAGES

Ces images sont d'abord et avant tout constituées par les références littéraires et l'intertextualité que mobilise l'œuvre de Paul Adam. Non des images au sens propre – puisque le texte romanesque ne constitue des images qu'en tant qu'images textuelles et non iconographiques –, mais des images littéraires au sens de clin d'œil, de références, qui agissent sur le principe de la reconnaissance, sur la sensation de déjà-vu. Prenons pour exemple *Stéphanie*, qui s'amuse avec les références à *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Le mari de Thérèse, la sœur pauvre du narrateur, est visiblement un homme passionné mais aussi un artiste sans le sou, qui ne fera aucune apparition directe tout au long de la diégèse, l'absence du personnage contribuant à sa typisation.

Le lecteur apprend assez rapidement qu'il se nomme Rodolphe, un prénom à la fois peu commun et très connu dans le monde littéraire comme étant celui de l'un des amants d'Emma Bovary. Toutefois, les ressemblances avec le personnage de Flaubert semblent s'arrêter au seul prénom des protagonistes et ne pas aller plus loin que le simple clin d'œil à un roman fonctionnant pour Paul Adam comme un modèle du genre. Or, plus loin dans le récit, Rodolphe réapparaît à plusieurs reprises dans la bouche des personnages présents, une occasion pour le lecteur d'apprendre que ce dernier est en tournée pour présenter sa nouvelle œuvre – il est compositeur de musique –, et que ce mari supposément passionné et fidèle a trouvé la protection d'une certaine Samtzcha Hoervary. La graphie ainsi que les sonorités du nom, cette fois, ne laissent aucun doute quant à la référence au texte flaubertien. Paul Adam ne fait pas uniquement un clin d'œil appuyé au personnage de Gustave Flaubert, mais mobilise le savoir du lecteur sur l'intrigue de *Madame Bovary* afin d'induire des conclusions pour son propre récit : la mention de Samtzcha Hoervary intervient au moment où le narrateur de *Stéphanie* se pose des questions quant à la fidélité réelle de Rodolphe envers son épouse. Le second beau-frère du narrateur appuie d'ailleurs ses doutes, en évoquant son souvenir de la photographie de cette Samtzcha Hoervary dans les journaux illustrés, montrant une personne « belle à souhait[666] », qu'il vit « dans un fourreau de soie agréablement impudique, chanter ses invocations à la Lune ». La beauté de cette femme, son inclination pour la scène et son apparente impudicité sont autant d'indices qui laissent croire aux personnages à l'infidélité de Rodolphe. Le lecteur, quant à lui, peut se persuader de l'adultère par le seul jeu des prénoms. L'intertextualité fonctionne non seulement comme l'insertion d'une image littéraire dans un autre récit, mais joue également avec les indices du texte pour faire entendre au lecteur ce qu'il en est réellement de cette relation suspecte.

Cette prédilection pour les pratiques d'intertextualité et les jeux de références s'inscrit dans la mise à l'épreuve des genres littéraires, selon une dynamique très genrée. En effet, les personnages féminins tels que Samtzcha Hoervary peuvent intervenir dans la diégèse pour faire référence à d'autres personnages romanesques et renseigner le récit présent grâce aux éléments qu'ils tirent de l'intrigue dont ils sont originairement issus.

666 *Stéphanie, op. cit*., p. 173. Pour cette citation et la suivante.

À l'inverse, les apparitions de références masculines sont, quant à elles, bien plus directes et bien moins signifiantes. Nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises le cas de Félix Fénéon, apparaissant dans plusieurs romans, mais comme un personnage secondaire, et n'ayant guère de fonction ou de signification propre dans l'œuvre, autre que celle d'adresser un signe par-delà le texte à l'ami de l'auteur. Mais au-delà du cas de Félix Fénéon, les contemporains de Paul Adam figurant dans ses romans sont nombreux ; ne citons que François Coppée, Édouard Dujardin, César Franck, Octave Feuillet, ou encore Maurice Maeterlinck, sans compter les références à des personnalités un peu plus lointaines mais très influentes sur la pensée adamienne, à l'instar de Goethe et de Friedrich Nietzsche. Cités dans plusieurs de ses romans, ils n'agissent pas tant comme des personnages que comme de simples effets de réel. L'auteur ne les met guère en scène, mais leur adresse un signe, signale leur influence sur sa pensée, vante leurs qualités la plupart du temps et, parfois, les critique. La référence à ces écrivains lui permet d'appuyer le genre de son propre roman, de le faire voir au lecteur, de le revendiquer, voire de le mettre en abyme, comme dans *Le Vice filial*, roman hautement symboliste dans lequel le héros a pour modèle César Franck, va voir les pièces de théâtre d'Édouard Dujardin, et envisage de marier sa fille à Félix Fénéon. La référence masculine permet en quelque sorte de genrer le roman, au sens littéraire du terme, et s'apparente, sur le plan intradiégétique, à un effet de réel plutôt qu'à la création d'un personnage. George Sand fait figure d'exception féminine dans cette liste, puisque la romancière est elle aussi évoquée comme une écrivaine contemporaine figurant parmi les références littéraires et artistiques des personnages de Paul Adam. Toutefois, l'évocation de cette dernière n'est rarement, voire jamais, détachée de considérations sur sa vie, c'est-à-dire sur sa vie de « femme sans conduite[667] ».

Le traitement de la référence et de la citation intertextuelle s'effectue ainsi selon deux registres bien différents selon le genre de la personne ou du personnage concerné, les hommes venant introduire du réel et du sérieux dans le roman, tandis que les références féminines s'intègrent dans la diégèse, et ce en tant que fiction. Formulé autrement, il s'agit d'affirmer que les références au masculin sont avant tout des insertions pures du réel dans la fiction et fonctionnent en tant que références

667 *Soi, op. cit.*, p. 114.

intellectuelles et artistiques, alors que les références au féminin s'apparentent avant tout à une production d'images insérées dans le récit. Cela tient en partie au fait que les références au masculin sont des références à des personnes réelles – auteurs, compositeurs de musiques ou critiques littéraires contemporains de Paul Adam, autant d'artistes qui se distinguent par leur œuvre davantage que par leur physique –, tandis que les références au féminin font davantage appel à des personnages provenant d'autres romans, adoptant donc plutôt le mode de l'intertextualité. Cette opposition n'est pas systématique et souffre quelques exceptions qui sont d'autant plus à souligner qu'elles corroborent à leur manière cette idée que l'auteur use d'un traitement genré des références. En témoigne le personnage de Rodolphe, visiblement issu du roman de Flaubert, mais dont le lecteur ne peut confirmer la portée intertextuelle qu'à l'apparition de ce nom pour le moins atypique de Samtzcha Hoervary. À l'inverse, le roman *Clarisse et l'Homme Heureux* s'ouvre sur la description d'une danseuse qui fait explicitement référence à une contemporaine de Paul Adam, la danseuse étoile Cléo de Mérode :

> Fine, lumineuse, le sourire écarlate, les yeux radieux, [...] Cléo de Brode, en sa courte chemise de lin et d'or, achevait sa danse et elle laissait à tous les bras virils le désir d'étreindre son vol[668].

Très célèbre pour sa beauté, la danseuse est également connue pour ses prétendants non moins illustres. Les rumeurs de l'époque lui prêtent notamment une liaison avec le roi Léopold II de Belgique. Qualifiée de « cocotte » par Simone de Beauvoir, dans le *Deuxième sexe*, la danseuse attaque l'auteure en justice afin de laver sa réputation. Cette notoriété aurait pu pousser Paul Adam à la faire apparaître dans le roman comme une simple insertion du réel, au même titre qu'Édouard Dujardin, lorsque le héros du *Vice filial* assiste à l'une de ses pièces. Mais, le mode de présence du féminin, inséparable de son incarnation, tend inévitablement à faire de cette dernière un élément du récit. À cet égard, le choix de l'auteur de modifier légèrement le nom de la danseuse confirme cette volonté de tirer la personne réelle vers la fiction, d'en faire un personnage qui est, de surcroît, uniquement caractérisé par son aspect physique, une manière de réduire Cléo de Mérode au statut de simple image.

668 *Clarisse et l'Homme Heureux, op. cit.*, p. 1.

Le traitement différentiel des références au réel et à l'intertextualité prend place dans une tendance plus générale du roman à recourir à des images de la féminité typiques de la fin-de-siècle qui participent à insérer le roman dans l'esthétique décadente. Ici encore genre et genre littéraire se répondent, puisque ces images informent autant sur l'imaginaire et l'esthétique des mouvements artistiques de l'époque que sur la manière dont ils envisagent les rapports de genre à travers leur représentation du féminin. À ce propos, il est remarquable que ces images fin-de-siècle de la féminité sont avant tout supportées par les personnages eux-mêmes plutôt que par le narrateur extradiégétique, comme si l'auteur souhaitait conserver une certaine distance vis-à-vis de celles-ci. Les femmes de la bourgeoisie se livrant à l'adultère apparaissent sous les traits de « démoniaques succubes[669] », de « sorcières accompliss[a]nt leur affreuse initiation[670] », des représentations communes dans l'imaginaire de l'époque, mais que le narrateur prend le soin d'attribuer aux conceptions du monde de Manuel plutôt qu'à la nature de ces mondaines, précisant que ces dernières « persistaient à paraître » telles au héros, à paraître, donc, plutôt qu'à être. De la même manière, lorsque l'impératrice Irène est présentée sous les traits d'une araignée dans le roman éponyme – une comparaison animale suffisamment fréquente pour qu'elle soit l'objet de l'un des chapitres thématiques de l'essai de Mireille Dottin-Orsini[671] – ce n'est point le narrateur qui établit cette comparaison mais le personnage de Staurakios, qui demande à Irène si « [elle]-même ne pourrai[t] pas se comparer à une araignée magnifique, à une araignée d'or[672] ».

Non seulement le narrateur n'assume pas directement la production de ces représentations de la féminité, mais, en outre, le personnage masculin réclame directement ou indirectement au féminin de prendre lui-même en charge ces images, de les créer et de les endosser. Les mondaines « persistaient à paraître » telles des succubes à Manuel, comme si elles faisaient un travail actif pour conserver cette image dans l'esprit dérangé du personnage, et que ce dernier n'était guère responsable de l'apparition des femmes de son entourage sous ces traits peu engageants.

669 *En décor, op. cit.*, p. 93.

670 *Ibid.*, p. 112.

671 Le chapitre VIII de l'ouvrage, intitulé « La Chienne sous le mancenillier », est consacré aux comparaisons animales, et l'une de ses sections traite en particulier des « éléphantes, araignées, pieuvres », DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette Femme qu'ils disent fatale, op. cit.*

672 *Irène et les eunuques, op. cit.*, p. 105.

De la même manière que dans *En décor*, Staurakios demande lui aussi à Irène de se comparer à cette femme-araignée très fin-de-siècle, refusant de supporter pleinement les conséquences d'une telle analogie. Et de fait, lorsque les formules employées laissent l'interprétation ouverte, la construction des personnages féminins comme de protagonistes ayant conscience de leur propre fictionnalité oriente l'analyse. Ainsi, dans *Les Coeurs utiles*, lorsque le narrateur raconte dans les dernières pages du roman que Maïa se prépare au coup final qui conclura un montage financier rocambolesque et rendra l'homme d'affaires Pirouart millionnaire, elle est décrite en ces termes : « Maïa se rapprochait ; elle posa ses mains sur le bord de la table et pris l'attitude du Sphinx[673] ». Le vocabulaire employé ne permet guère de savoir si cette attitude est consciemment prise par le personnage ou n'apparaît ici que comme une comparaison suggérée par le narrateur. Toutefois, le fait qu'il s'agisse ici d'un personnage féminin, et d'autant plus de Maïa – cette jeune fille attachée aux illusions jusqu'à incarner dans la vie le rôle correspondant à son prénom –, amène le lecteur à lire chaque attitude et chaque comparaison comme une image supportée par le personnage féminin lui-même et produit par lui. Ces images très genrées contribuent en outre à caractériser le roman en lui faisant adopter des représentations spécifiques de l'imaginaire fin-de-siècle : femmes-sphinx, femmes-araignées, femmes-succubes, etc.

De plus, si les femmes apparaissent davantage que les hommes sous le registre de la représentation, cette mise en image du féminin ne se cantonne pas aux descriptions et aux comparaisons qui s'attachent aux personnages, mais s'inscrit dans la diégèse comme un thème à part entière, et ce dans plusieurs œuvres de Paul Adam. Les tableaux de la féminité envahissent le roman en tant que représentations, dans un renversement de perspective, puisque ce n'est plus le personnage féminin qui se réduit peu à peu à n'être qu'une simple image mais, à l'inverse, des peintures seules qui deviennent de véritables protagonistes de par la place qu'elles finissent pas occuper dans le récit. Considérons à cet égard deux romans qui illustrent notre propos. *Le Vice Filial*, d'abord, montre l'héroïne Gisèle confrontée à toute une série de tableaux représentant les portraits des amantes successives de son père, le maestro Arsénius.

673 *Les Cœurs utiles, op. cit.*, p. 325.

Ce dernier revendique la présence de ces peintures de facture médiocre, jusqu'à les exposer dans le hall de la maison familiale, sous prétexte que ces maîtresses plus ou moins avouées sont aussi des actrices, et qu'il s'agirait donc davantage de portraits d'artistes que d'un palmarès de conquêtes, argument fallacieux auquel sa fille ne semble guère souscrire. Aucune des actrices n'est réellement un personnage du roman, puisque le lecteur n'en connaît que les portraits exposés, pourtant, leur image seule revêt une fonction importante dans le récit. Ces tableaux viennent en effet symboliser le penchant d'Arsénius pour la débauche, qui l'éloigne de la création artistique, et ont également pour fonction de donner au lecteur les premiers indices des sentiments incestueux que Gisèle porte à son père. Celle-ci se débat contre ces images d'une féminité qu'elle réprouve et condamne, et décide finalement de vendre les peintures une à une afin d'en tirer quelques sous :

> J'ai été vendre la petite dame aux cheveux rouges, le deuxième portrait à droite, dans la grande chambre. On m'en a donné 12 francs, le prix d'une dinde... [...] Te voilà prévenu, petit père ! Quand il n'y aura pas de quoi repaître ton monde, je vendrai les dames... voilà... Et j'en ai dû faire des magasins... C'était une fameuse croûte, ta Lescaut... On ne voulait en donner que cent sous[674].

Gisèle opère volontairement une confusion entre le portrait et la personne en comparant implicitement l'actrice à la dinde qu'elle a pu s'offrir en vendant le tableau. La médiocrité de la peinture est de la sorte confondue avec celle de l'actrice. La femme et son image se répondent et fusionnent dans l'esprit de Gisèle qui, en tant que jeune androgyne dotée d'une intelligence hors du commun, rejette l'idée d'une féminité sulfureuse et facile, jugée inférieure, ainsi que ses représentations.

Cette thématique se retrouve dans le roman *Les Cœurs nouveaux*, publié quelques années plus tard. Ici encore, l'héroïne Valentine de Cassénat lutte contre un portrait de femme, celui de Maria Pia. Le tableau est présent dans le bureau de Karl, non pas en vertu de la notoriété d'actrice du modèle, mais parce qu'elle est une de ses anciennes maîtresses, exactement comme dans *Le Vice filial*. Bien que Maria Pia soit davantage décrite que les maîtresses d'Arsénius, et que quelques épisodes de son aventure avec Karl soient contés, l'actrice n'apparaît pourtant jamais directement dans le récit autrement que dans les paroles des autres protagonistes ou par le biais de son portrait.

674 *Le Vice filial, op. cit.*, p. 111.

Le rôle du tableau est extrêmement similaire à celui des portraits dans *Le Vice filial* : il vient révéler les sentiments de Valentine pour Karl par le truchement de la jalousie qu'il suscite. Valentine prétend faire oublier cette actrice à Karl pour gagner son cœur, obtenir de se marier avec lui et devenir ainsi sa disciple dans l'aventure phalanstérienne. Le tableau trônant dans le bureau du héros rappelle constamment à la jeune fille la difficulté de sa tâche, car elle se trouve face à une rivale de taille. Néanmoins, il ne s'agit pas tant pour Valentine de tenter de remplacer la célèbre Maria Pia, que de proposer à Karl d'abandonner cette pure image pour se tourner vers une autre forme de féminité, honnête, simple et laborieuse. Notons que lorsque Valentine décide finalement d'endosser les armes de Maria Pia en choisissant de porter elle aussi des toilettes remarquables et de se façonner une apparence apte à séduire Karl, en jouant un rôle et en apprenant par cœur des tirades, la jeune fille court en réalité à sa perte. Non pas parce que cette image n'est pas en mesure de plaire à Karl, bien au contraire, mais parce que les images, en tant que telles, paraissent interchangeables et se confondent entre elles. Elles effacent en cela celles qu'elles doivent représenter. La fin du roman se conclut sur la victoire de Valentine, dans la mesure où Karl décide de sacrifier l'image de Maria Pia : « il approch[e] la petite flamme du grand portrait étroit, il laiss[e] la brûlure mordre le vernis de l'image mauvaise[675] ». Les enjeux concentrés autour de ce tableau se résolvent à travers sa destruction, mais la réussite de Valentine est relative, puisque en ayant décidé d'employer les armes de l'actrice, la jeune fille s'est réifiée :

> Des bandeaux d'or rouge couvraient le visage de la fluette créature en robe de brocart blanc où des herbes marines étaient brodées. Elle lui sembla une statuette d'orfèvrerie à la tête d'or, aux mains de perle, à la robe d'albâtre et d'émeraude. [...] Il ne la trouvait plus assez distincte de Maria Pia dont le sourire en blessure se fendait au milieu du tableau[676].

Valentine, dans son combat contre ce que représente Maria Pia, finit par devenir également une simple image, l'emploi des termes « créature » et « statuette » renforçant la déshumanisation de l'héroïne.

675 *Les Cœurs nouveaux, op. cit.*, p. 307.

676 *Ibid.*, p. 305.

La manière dont les deux romans traitent cette thématique fait apparaître de nombreux points communs, dont l'un des plus importants réside dans le fait que les héroïnes, en se débattant contre ces représentations, se débattent également contre une certaine conception de la féminité, ces deux plans étant liés au point de se confondre. Il s'agit alors pour les héroïnes de réclamer d'autres modalités du féminin autant que d'autres images de soi. Cet affrontement entre des conceptions concurrentes de la féminité passe, dans les deux cas, par la destruction des images rivales, qui toutefois ne garantit pas le succès des héroïnes. Gisèle est rattrapée par la foule des maîtresses de son père tandis que Valentine finit par remplacer le portrait de Maria Pia et, ainsi, intègre en elle le souvenir de l'actrice plutôt qu'elle ne l'efface. La destruction des images physiques ne peut leur suffire dans la mesure où le féminin, indissocié de sa représentation, subsiste comme tel dans l'imaginaire des personnages. Paul Adam renforce d'autant plus cet effet dans le cas de Maria Pia que l'actrice est évoquée dans plusieurs romans de l'auteur, sans jamais apparaître dans la diégèse autrement que comme un souvenir ou une icône, produisant par là une véritable modalité fantomatique de présence pour ce personnage.

Car toutes ces figures concurrentes, et qui se superposent, apparaissent bien comme des spectres dans les romans, une caractéristique qui dépasse le simple registre de l'image pour se confondre avec l'identité même du personnage. Nathalie Heinich développe cette thématique du fantôme de « la première femme » ou de « l'ancienne maîtresse » dans son essai intitulé *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. La sociologue s'intéresse ici à la manière dont les « fantômes » du féminin participent des crises identitaires des personnages dans les romans, et entreprend de montrer que la construction des personnages féminins passe par leur mise en image, sous un prisme spectral ou non. En ce sens, le choix des images détermine autant les personnages (qu'ils se débattent contre elles ou qu'ils les incarnent) que le roman lui-même, qui y trouve l'une de ses caractérisations. Dans cette perspective, Georges Peylet[677] affirme que la littérature fin-de-siècle produit une mythologie qui lui est propre, une mythologie tournée en grande partie vers des figures féminines et des figures du mal, ces deux plans se rencontrant dans les multiples avatars de la femme fatale.

677 PEYLET, Georges, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898, entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuilet, 1994.

Les images évoquées tout au long de ce développement s'inscrivent parfaitement dans cette mythologie singulière – qu'il s'agisse des succubes, des araignées ou des portraits des maîtresses symbolisant la tentation. Il s'agit dès à présent d'en remonter le fil des origines en nous penchant sur la manière dont la littérature de l'époque se nourrit de la mythologie, y puise son imaginaire et la revisite.

C. MYTHES ET IMAGES DANS LES ROMANS FIN-DE-SIÈCLE

Si la littérature fin-de-siècle est capable, selon Georges Peylet, de produire toute une mythologie qui lui est propre, c'est sans doute en raison de l'intérêt tout particulier qu'elle porte à la mythologie, de manière générale, et à ce que la mythologie comporte en elle de figures outrancières, en particulier. À ce sujet, le caractère extrêmement vaste, voire flou, du terme « mythologie » renvoie à la manière dont les arts fin-de-siècle, malgré quelques préférences manifestes, empruntent leurs inspirations à un large spectre, touchant tout à la fois aux dieux de l'antiquité romaine et de l'ancienne Égypte, au mythe de Byzance, et piochant dans des civilisations venues autant de l'Amérique centrale que de l'Inde. Dans cette cacophonie de références, il s'agira de comprendre avant tout en quoi l'attrait fin-de-siècle pour les mythologies est un attrait pour l'image, au sens de la représentation visuelle ou textuelle d'une abstraction, la littérature répondant ici aux arts picturaux.

Le narrateur de *Stéphanie* exprime ces liens entre texte et image lorsqu'il se compare à Jupiter et n'évoque pas tant le dieu de la Rome antique que le tableau peint par Rembrandt figurant celui-ci. Le souci constant qu'il manifeste quant à son aspect physique et à ses capacités de séduction l'amène ainsi à se comparer à une divinité, mais dans ce qu'elle a de plus figuratif. De plus, la précision du nom du peintre vient signifier le lien inextricable entre la mythologie et ses représentations modernes, qui insèrent les références dans un réseau intertextuel extrêmement dense. Lorsque Paul Adam fait appel à la figure de Pan – le faune, le satyre –, il fait référence à une divinité romaine, prenant les apparences d'une créature mi-homme mi-bouc, et connotant à la fois le rapport à la nature et la prévalence des instincts animaux, en particulier érotiques.

Mais en convoquant le personnage du faune, le romancier s'inscrit surtout dans le mouvement littéraire et artistique symboliste qui a vu dans cette divinité romaine un signe particulièrement éloquent, puisque l'étymologie de certains termes renvoie Pan à une figure de la totalité. Plus encore, la figure du satyre recouvre un sens qui fait écho à de nombreuses interrogations des auteurs, la littérature fin-de-siècle s'étant beaucoup penchée sur les rapports de l'homme et de la nature, notamment dans une perspective visant à montrer la confusion entre le réel et le masque, entre la nature et l'art. En ce sens, l'image du faune, très présente dans la trilogie de *Clarisse* notamment, relève moins d'une réelle inscription dans la mythologie romaine que d'un jeu intertextuel symboliste, trouvant des échos avec *L'Après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé, *La Flûte de Pan*, de J.-H Rosny (alors publié sous le pseudonyme Enacryos), ou encore les *Lettres d'un satyre* de Remy de Gourmont. En outre, ces jeux de référence fondés sur la matière mythologique dépassent le seul cadre littéraire pour s'étendre au domaine pictural, ainsi qu'en témoigne le dessin au fusain de Félicien Rops, intitulé *Faune ou La poupée satyre*, ou encore *Satyre et chèvre, d'après l'antique*, de Georges Seurat.

Certaines figures ou certains récits se distinguent des autres et se révèlent être des sources d'inspiration particulièrement prolifiques pour la littérature, mais aussi pour la peinture ou encore la création musicale. Contrairement au faune, qui apparaît dans les romans de Paul Adam comme une figure isolée, Byzance offre tout un monde à décrire, un monde perdu, déchu, et dont le sort fait écho au sentiment de décadence qui touche la France à la fin du siècle. Marie-France David-de-Palacio[678] attribue cet engouement pour la période byzantine aux ouvrages historiques de vulgarisation qui paraissent à l'époque, comme ceux de Gustave Schlumberger ou de Charles Diehl[679]. Paul Adam vérifie l'hypothèse en publiant *Basile et Sophia*, puis un roman long et complexe intitulé *Irène et les eunuques*, qu'il dédie à Charles Diehl.

678 DAVID-DE-PALACIO, Marie-France, « Les "nacres de la perle et de la pourriture" : Byzance », in MONTANDON, Alain (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.

679 Pour Gustave Schlumberger, nous pouvons retenir *Un empereur byzantin au dixième siècle : Nicéphore Focas* ou *L'Épopée byzantine à la fin du dixième siècle*, paru en trois volumes. Charles Diehl quant à lui publie *L'Afrique byzantine*, *Justinien et la civilisation byzantine au VIe siècle*, ou encore *Théodora, impératrice de Byzance*. Nous n'évoquons ici que les ouvrages parus avant *Irène et les eunuques* et qui ont donc pu servir d'inspiration à Paul Adam.

Bien que la dédicace s'apparente, pour la chercheuse, à une stratégie de l'auteur visant à faire oublier le caractère trop romanesque de son œuvre, Paul Adam n'hésite pas à inventer le personnage de Jean Bythométrès, qui occupe une place importante dans le récit. Plus encore, Charles Diehl lui-même souligne avec ironie le fait que le romancier introduise dans son ouvrage tout un tas de dogmes occultes cosmopolites qui traduisent davantage sa passion pour l'occultisme que l'exactitude de ses connaissances historiques. Le destin de Byzance fascine l'imagination de la fin du XIXe siècle, et le roman de Paul Adam s'inscrit encore une fois dans un engouement littéraire qui s'attache tout particulièrement à la figure d'Irène. Les raisons de cette prédilection sont nombreuses, la première d'entre elles résidant dans la féminité de l'impératrice – qui fait de celle-ci une muse pour le romancier. Plus encore, Irène est une femme de pouvoir, réputée pour sa beauté et sa cruauté, et qui par là est prête à investir pleinement la figure de la femme fatale[680], et ce d'autant plus que son règne coïncide avec la décadence de l'empire byzantin. L'intérêt que Paul Adam manifeste pour Byzance, à travers l'écriture d'*Irène et les eunuques,* est un intérêt pour l'histoire de cet empire, mais aussi et surtout pour le personnage de l'impératrice.

Parce que Byzance évoque tout un monde dont le destin est comparé à celui de la France fin-de-siècle, les références au monde byzantin s'enflent, se multiplient et se floutent, au point de passer du statut de thème à celui d'une esthétique. Marie-France David-de-Palacio souligne dans son article le passage d'un intérêt partagé pour Byzance à la création d'un style byzantin ou néo-byzantin, caractérisé notamment par la recherche verbale, la convocation de mots rares et surannés, ainsi que l'évocation d'images provenant d'une esthétique associée à Byzance. Paul Adam illustre ce passage entre Byzance et le byzantinisme ainsi que cette oscillation entre une approche thématique et une approche stylistique de la période byzantine. En témoigne le personnage de Bothwell, dans *Les Cœurs utiles*, qui présente son projet de cirque-historique en comparant longuement son entreprise et son chapiteau à l'Hippodrome de Byzance, démontrant une connaissance parfaite de son architecture et de ses fonctions religieuses, politiques et artistiques, qu'il estime être partagée par son auditoire.

680 Nous avons eu l'occasion de montrer à quel point Paul Adam investit tout particulièrement les traits de la femme fatale dans le personnage d'Irène. Voir à ce sujet : chapitre IV, section 2.B., « L'*hybris* au féminin ».

La référence byzantine fonctionne comme un thème dans le roman et tire son intérêt de ce que Byzance n'est pas simplement présentée comme un élément de comparaison, mais également comme un modèle à suivre pour son entreprise ; un modèle sur les plans du contenu et du sens autant que celui de l'esthétique. Byzance se révèle comme un réservoir d'images plus ou moins fixes auxquelles se rapporter, comme le montre ce bref passage des *Cœurs nouveaux* cette fois :

> Naguère il prétendit à table que je devais apparaître avec une robe de soie blanche très montante et plate comme un fourreau ; pour ressembler à une petite princesse byzantine accoudée sur les créneaux de la plus haute tour, celle où vit enchaîné le vieux mage sarrasin : lui ! Il assura que ça me vaudrait une allure de fillette impériale et cruelle, la mienne propre[681].

Ainsi Byzance est-elle évoquée au détour d'une phrase afin de révéler des imaginaires communs tenant davantage du conte de fée – avec l'image de la princesse enfermée dans sa tour – que de l'exactitude historique. La référence byzantine, d'ailleurs, a peu d'intérêt en soi et ne revêt aucun sens précis : sa portée est avant tout esthétique. *En décor*, à l'inverse, marque avec force le passage entre une approche thématique puis stylistique. La référence directe à Byzance s'insère ici dans une recherche formelle, une passion pour le pouvoir d'évocation des mots, qui illustrent ce qu'a pu être le byzantinisme à la fin du siècle :

> Pianissime extase qui refleurit aux heures cadencées de la yole froufroutant aux nerveuses ramilles des saules trempés.
> L'ombrelle écarlate auréolait ce visage maure. Et le halo d'un intense soleil inaugurait au fond des eaux le palatial décor d'une Byzance noyée, sur laquelle ils glissaient. Illusoire Byzance des croyances et des scepticismes, cité noyée aux premiers flux de sagesse, portant la barque de l'amour essentiel[682].

L'œuvre romanesque de Paul Adam s'inscrit dans la production littéraire fin-de-siècle en mobilisant une mythologie commune, celle de Byzance – et en particulier de la figure d'Irène – qui fonctionne à la fois comme thème et comme imaginaire commun, et finit par devenir un style à part entière répondant aux sensibilités et aux exigences des auteurs symbolistes. L'abondance d'exemples qui voient Byzance apparaître d'une manière ou d'une autre dans les romans montre que la cacophonie ne réside pas uniquement dans les sources mythologiques auxquelles puise le roman, mais également dans les usages que ce dernier en fait.

681 *Les Cœurs nouveaux, op. cit.*, p. 201.

682 *En décor, op. cit.*, p. 123.

Cette créativité littéraire qui se déploie autour de la mythologie a ceci de particulier qu'elle ne se contente pas de puiser dans les mythes existants, mais participe également à créer les siens propres, au sens où elle élève certaines figures au rang de mythe. Le terme « figure » est important dans la mesure où il s'oppose à celui de « récit » : le mythe tel que le crée la littérature fin-de-siècle a en effet beaucoup plus trait aux images qu'à l'histoire. C'est dans cette perspective que s'inscrit Ophélie, le personnage shakespearien que la littérature fin-de-siècle a su élever au rang de mythe. Là encore Paul Adam participe activement au processus et s'inscrit dans l'ensemble des auteurs symbolistes ayant mobilisé d'une manière ou d'une autre cette figure. Anne Cousseau[683], dans un article qu'elle consacre à l'Ophélie comme mythe fin-de-siècle, offre un bon aperçu de la productivité de ce personnage qui apparaît d'abord dans un poème d'Arthur Rimbaud[684], et sera ensuite repris par Paul Fort, Maurice Maeterlinck, Émile Verhaeren, Jules Laforgue, Georges Rodenbach ou Jean Lorrain. En ce qui concerne l'interprétation que ces poètes offrent du personnage shakespearien, la critique souligne notamment le fait qu' « Ophélie s'impose sur la scène fin-de-siècle par la collusion de quelques éléments simples dessinant à grands traits une image qui se fixe dans l'imaginaire collectif, à partir d'un canevas narratif minimal[685] ». C'est exactement de cette manière que Paul Adam investit le personnage, non plus dans un poème cette fois, mais dans son roman intitulé *L'Année de Clarisse*. Le personnage d'Ophélie y est présent en tant qu'il est l'un des rôles joués par l'héroïne. Dans la mesure où l'interprétation des rôles octroyés à l'actrice permet à l'auteur de mieux définir son personnage, il faut noter que la fonction de celui d'Ophélie dans la construction de Clarisse, et dans la diégèse de manière générale, diffère sensiblement des autres rôles joués par la comédienne. Le roman débute avec le récit de la représentation des *Précieuses ridicules* de Molière, dans laquelle Clarisse joue l'une d'entre elles. L'actrice se distingue par son interprétation du personnage de Cathos, qui prend le risque de briser l'effet d'ensemble afin de mieux manifester sa vision personnelle de la pièce. Elle donne raison aux précieuses contre Molière, et exprime de la sorte son refus de voir les femmes constamment ridiculisées par un dramaturge dont elle juge

683 COUSSEAU, Anne, « Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle », in *Revue d'histoire littéraire de la France* 2001/1, (Vol. 101).

684 Le personnage de Shakespeare est mobilisé avant Arthur Rimbaud par des auteurs romantiques comme Victor Hugo, mais nous ne nous intéressons ici qu'aux interprétations fin-de-siècle d'Ophélie.

685 COUSSEAU, Anne, « Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle », *op. cit.*, p. 92.

l'esprit obtus et le goût douteux. Le jeu d'actrice se caractérise par le ton employé et la manière de déclamer les tirades, qui relèvent d'un choix politique plus encore qu'esthétique. Le succès que l'actrice remporte grâce à son interprétation du rôle d'Ophélie s'inscrit dans une autre démarche, plus proprement esthétique, qui transforme le personnage shakespearien en véritable image. Le récit de la pièce, et de l'interprétation toute personnelle de Clarisse, se concentre sur quelques éléments clés du drame qui sont repris à plusieurs endroits du roman et répondent à l'idée de « canevas narratif minimal[686] ». Le déroulement de la pièce est d'ailleurs raconté comme une succession d'épisodes, comme autant de poses prises par Clarisse, les autres acteurs étant soit invisibilisés, soit rendus eux-mêmes au rang de spectateurs face à la fulgurance de l'interprétation de leur comparse :

> C'était l'herbe mauvaise, l'aphrodisiaque dont le suc rend l'âme bestiale, la plante aussi du chagrin. Successivement Ophélie la portait à ses seins, et ses paupières battirent comme dans l'attente de la suprême volupté, à ses yeux, et elle prit l'attitude de la pleureuse... « Et en voici un peu pour moi... » Elle fixait un brin dans sa guimpe, puis regardait la reine, le roi, les deux meurtriers, en feignant une joie de moquerie, en tortillant son torse de fillette sur ses hanches de femme [...]. Ophélie laissa retomber ses bras au long de ses hanches. Elle émut les quinze cents visages orientés vers elle, par l'apparence douloureuse de sa face[687].

Cette succession d'attitudes est ensuite reprise lors des séances de photographie de Cavanon. En fixant sur le papier les différentes poses de l'actrice dans le costume d'Ophélie, l'auteur renforce un peu plus cette impression d'arrêt sur image qui se dégageait déjà du récit de la pièce. L'Ophélie de Paul Adam répond ainsi aux caractéristiques de l'Ophélie fin-de-siècle, qui « n'est plus le personnage d'une histoire, inscrite dans un devenir narratif et existentiel, [mais qui] s'est faite image[688] ». À cet égard, Anne Cousseau souligne que la littérature fin-de-siècle porte le personnage d'Ophélie en mythe en le concentrant sous la forme d'une image, qui ne retient que quelques aspects privilégiés de l'héroïne, en particulier sa fin tragique par noyade qui tend à associer le personnage avec les thèmes de la mort et de l'eau. C'est à ces mêmes aspects que Paul Adam se réfère dans son roman, en faisant répéter inlassablement à son héroïne qu'Ophélie est « eau et miroir, âme glauque d'Hamlet ». La thématique de l'eau

686 *Ibid.*

687 *L'Année de Clarisse, op. cit.*, p. 131-132.

688 COUSSEAU, Anne, « Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle », *op. cit.*, p. 83.

est exploitée pleinement par le romancier et vise à confondre Clarisse et Ophélie. En effet, l'actrice s'emploie à imiter l'eau, à devenir cette eau glauque qui est l'essence même d'Ophélie :

> Il faut voir Ophélie glauque, la jouer glauque. Il faut paraître une rivière qui entraîne des fleurs sur son cours paresseux.
> Elle se précipite dans le cabinet de toilette, soulève le pot à eau, et modèle sa voix selon le bruit du jet répandu dans la cuvette [...].
> Et jusqu'à ce que le glouglou liquide épouse exactement sa voix, elle reste l'oreille à la faïence fraîche, s'écoute confondre les deux murmures[689].

Le romancier, en jouant de la confusion entre Clarisse, Ophélie et l'élément liquide, s'inscrit parfaitement dans les interprétations fin-de-siècle du personnage de Shakespeare, jusqu'à revisiter à sa manière la scène de la noyade dans les dernières lignes du roman. Le récit se clôt en effet sur un autre tableau montrant Clarisse seule, dans une posture immobile connotant la fixité de la mort, l'eau de ses larmes se confondant avec celle de la mer :

> Elle cache ses yeux dans les corbeilles minuscules de ses mains ; et elle resta jusque le soir à sangloter, avec la mer[690].

L'interprétation que donne Paul Adam du mythe d'Ophélie lui permet de s'inscrire dans le mouvement symboliste en proposant une lecture très proche – en termes d'esthétique et de thèmes privilégiés – de celle offerte par ses contemporains, poètes comme peintres. Le procédé de mythification qu'opère la fin-de-siècle autour du personnage d'Ophélie est avant tout un procédé de représentation de l'héroïne, au sens de sa réduction au seul statut d'image.

Cela explique d'ailleurs pourquoi les figures mythologiques ont pu être mobilisées avec abondance dans la littérature et pourquoi elles sont avant tout des figures féminines. Le romancier joue avec la multiplication des personnages mythiques dans le second roman consacré à Clarisse. Ici, l'actrice ne se confond plus avec la seule Ophélie, mais incarne successivement des figures antiques, mythologiques, historiques, empruntées à des époques diverses.

689 *L'Année de Clarisse, op. cit.*, p. 97.

690 *Ibid.*, p. 284.

Tantôt elle est une sœur de Pythagore, tantôt, médium, elle prête sa voix à la reine de Saba, à Sémiramis, et à Cléopâtre, et même :

> Il me peignit sur toutes ses toiles. J'y fus Salammbô sous la caresse lunaire de Tanit ; Aspasie enseignant l'esthétique aux disciples de Socrate ; Cornélie montrant aux Gracques la statue de la loi ; Sainte Thérèse recevant le baiser du Christ apparu dans sa cellule[691].

Les références aux mythes se multiplient de la sorte dans le discours et l'expérience de Clarisse en vertu du fait qu'elles sont absolument détachées de tout récit pour n'être ramenées qu'à une pure image, unique et fixe. L'organisation entière du chapitre participe pleinement de ce processus de fixation : Clarisse débute la liste de toutes ces figures qu'elle a incarnées en insérant d'abord celles-ci dans de brefs éléments narratifs, de quelques lignes à chaque fois, permettant de situer chaque figure dans son temps et son activité quotidienne. Puis les éléments narratifs s'amenuisent, jusqu'à n'être plus qu'une succession de noms lorsqu'il s'agit pour l'actrice de prêter sa voix, en tant que médium, à la reine de Saba ou à Cléopâtre. Enfin, Clarisse se fige en tant que modèle, sa voix disparaît au profit de l'immobilité de la pose qui la transforme en tableau. L'emploi du participe présent, dans le passage cité plus haut, renforce encore le caractère de fixité de l'image, qui n'est plus uniquement la toile du peintre mais également l'image textuelle produite par Paul Adam.

Par ailleurs, la littérature sollicite parfois les mythes dans leur dimension narrative, mais pour se concentrer uniquement cette fois sur leur dimension sexuelle. Manuel compare sa maîtresse Louise à la déesse Isis en ce que l'amante se révèle, en matière sexuelle, toujours prête à de nouvelles expériences. Elle est, pour le héros, l' « Isis féconde en initiations diverses[692] ». Dans *Les Cœurs utiles*, c'est la déesse Kâli qui est évoquée par Maïa comme symbole de la fusion entre Éros et Thanatos, entre le désir et la mort. Mais c'est Clarisse qui, avec le plus d'évidence, se rapporte aux mythes par leur signification sexuelle.

691 *Le Troupeau de Clarisse, op. cit.*, p. 18.

692 *En décor, op. cit.*, p. 133.

Dès les premières pages de *L'Année de Clarisse*, l'actrice évoque à nouveau Cléopâtre qui,

> pour l'usage de son plaisir, posséda tant de militaires robustes dont un nègre, attentif derrière les tentures du lit, tranchait la tête si le rictus de la satisfaction suprême se marquait à la figure de la reine. En même temps que la vie de l'amant, la tiédeur du sang l'inondait, heureuse que les contractions de la mort accrussent, avec l'angoisse de l'étreinte, la vigueur du soubresaut passionné... Clarisse souhaita des voluptés cruelles[693].

À la fin du roman, c'est encore aux amours mythologiques que la jeune femme rêve lorsque, spectatrice d'une corrida, elle « songe à cette princesse de mythologie qui s'enferma dans une génisse de bronze pour que l'amour du taureau la pénétrât[694] ». Plutôt que de se référer directement à Pasiphaé, mère du Minotaure, le prénom de la princesse – plus souvent présentée d'ailleurs comme une magicienne dans les mythes – est éludé au profit de sa seule sexualité, hors-norme, et caractéristique en cela de la mythologie.

La littérature invite ainsi à considérer ensemble le genre littéraire et le genre, le roman fin-de-siècle offrant une collusion toute particulière de ces deux plans, permise par le rapport étroit qu'entretient la littérature de la fin du XIXe siècle avec le registre de l'image. Au-delà des efforts de théorisation de Paul Adam lui-même, visant à définir ce que pourrait être le roman masculin ou féminin à partir d'une vision binaire et hiérarchique des catégories sexuelles et de leurs caractéristiques, la littérature adamienne a permis de penser la manière dont s'imbriquent genre et genre littéraire dans la configuration du roman. Cet attachement aux questions de genre nécessite de remettre le personnage au centre de l'analyse en interrogeant la manière dont il définit le roman dans lequel il s'inscrit. À partir de la conscience des personnages de leur propre fictionnalité est apparu tout un rapport aux images entretenu par le roman, touchant bien davantage les protagonistes féminins que les personnages masculins. L'obsession pour certaines images caractéristiques de la fin-de-siècle, tout en inscrivant le roman dans un genre et un mouvement littéraires particuliers, projette l'œuvre dans des imaginaires genrés, tels que ceux mobilisés par les figures de la femme fatale. Loin d'être de simples anecdotes ou des surplus esthétiques contingents, ces représentations occupent une place centrale dans l'économie de l'œuvre, soit que le romancier lui-même cherche les moyens de faire endosser ces figures à ses personnages, soit que ces derniers

693 *L'Année de Clarisse, op. cit.*, p. 8.

694 *Ibid.*, p. 259-260.

se débattent explicitement contre des images imposées, qui sont, toujours ou presque, féminines. Dans cette perspective, le mythe apparaît comme le point d'orgue de ce rapport à l'image qu'entretient le XIXe siècle. Non seulement parce que les références aux mythes et à la mythologie se multiplient dans les romans et permettent de renforcer les relations d'intertextualité existantes et d'en créer de nouvelles, mais aussi parce que la relation qui lie la littérature fin-de-siècle et ces mythes est une relation de mise en image, de réduction du mythe à une représentation, relevant en quelque sorte du procédé de l'hypotypose. Le mythe révèle ainsi l'attrait de la littérature pour la figure, en particulier féminine, et renforce les liens entre genre et genre littéraire qui affleurent dans tous les aspects des romans adamiens. Nous nous attarderons à présent sur la dimension proprement sexuelle de ces questionnements, au sens des rapports qu'entretiennent les personnages avec leur sexualité, tout à la fois dans la diégèse et dans leur construction en tant que protagonistes.

2. *PRATIQUES SEXUELLES ET IDENTITÉS DE GENRE*

L'enjeu à présent est d'interroger la construction de l'identité des personnages à partir des éléments sexuels donnés par l'auteur, et ce, non seulement parce que la sexualité est envisagée comme une donnée essentielle dans la configuration du protagoniste, mais aussi parce que l'identité de personnage qui découle des éléments de genre participe pleinement de la définition du roman et de la structure du récit. Il s'agit d'explorer les différentes manières dont la sexualité participe de la construction des personnages – de leur construction identitaire au sein de la diégèse tout comme de leur construction en tant que personnages romanesques. Dans cette perspective, les thèmes de la prostitution et du viol apparaîtront comme deux thématiques et deux pôles dans notre développement, le premier venant illustrer une tendance à conformer exactement sexualité et identité sexuelle tandis que le second sera compris en termes de résistance et de retournements. Entre ces deux conceptions opposées se déploiera l'éventail romanesque des rapports que les personnages entretiennent avec leur sexualité d'une part, et leur identité – sexuelle et littéraire – de l'autre.

A. LA PROSTITUÉE, FIGURE DE LA CONFUSION

Dans son article intitulé « Le genre : une catégorie utile d'analyse historique », Joan W. Scott revient sur l'importance qu'il y a à mobiliser le concept de genre, notamment pour différencier les pratiques sexuelles des individus de leur identité de genre :

> Le mot semble être devenu particulièrement utile à partir du moment où les études sur le sexe et la sexualité ont proliféré, car il a offert le moyen de distinguer les pratiques sexuelles des rôles sociaux assignés aux femmes et aux hommes. [...] Le choix d'utiliser « genre » suggère tout un système de relations qui peuvent inclure le sexe, mais qui ne sont pas directement déterminées par lui, pas plus qu'il n'est le déterminant direct des pratiques sexuelles[695].

L'absence des réflexions et théories sur le genre, l'absence même de ce mot dans son acception sociale et sexuelle dans le vocabulaire de l'époque, ne peut être dénuée de conséquences sur la manière dont le XIXe siècle se représente les liens entre le sexe et le rôle social ou encore entre le sexe et la sexualité. Si l'époque est aux grands changements, avec la montée des féminismes[696] qui participent à la remise en cause – encore toute relative – des rôles sociaux de sexe, le chemin à parcourir est encore bien long, ne serait-ce que pour bouleverser profondément la conception binaire et essentialisante des sexes. Dans cette perspective, le personnage de la « fille de joie » offre un angle d'approche particulièrement intéressant pour considérer les liens entre identité et sexualité. La prostituée est une figure sociale extrêmement importante au XIXe siècle, le recours à la prostitution étant normalisé et organisé, notamment grâce à ces lieux spécifiques qu'étaient les maisons closes. Alimentant les peurs des femmes bourgeoises quant à la contagion au sein du foyer familial – la syphilis et la vérole sévissent – et la dispersion de son capital, le terme de « prostitution » désigne à la fois un statut social bien réel partagé par de nombreuses femmes, et un fantasme qui alimente autant les peurs bourgeoises qu'elle n'inspire les romanciers et les poètes. Ainsi la prostituée occupe-t-elle une place visible sur la scène sociale et dans l'imaginaire.

---

695 SCOTT, Joan W., « Le genre : une catégorie utile d'analyse historique », in *De l'utilité du genre*, Paris, Fayard, 2012, p. 23.

696 Le courant saint-simonien qui apparaît dans les années 1820 est notamment perçu comme l'un des précurseurs du féminisme, de par la critique qu'il fait de la soumission des femmes dans l'institution maritale. Plus tard, les revendications d'égalité civique et politique entre hommes et femmes seront portées, entre autres, par John Stuart Mill dans son ouvrage *De l'assujettissement des femmes* paru en 1869. Plus généralement, le droit des femmes au travail, à l'éducation, ainsi que le droit de vote, sont des sujets très débattus tout au long du siècle.

Elle incarne par ailleurs, avec plus de force que les autres, la conformation parfaite entre sexe, rôle social et sexualité puisqu'ici est reconnu pleinement le fait que la femme – définie comme telle par son sexe – a pour fonction sociale d'être sexuée, sexuellement disponible et attractive. Nulle mieux que la prostituée ne peut incarner cette sexualité qui, d'une part, est ouverte à tous, et qui, d'autre part, constitue un trait définitoire essentiel de l'identité sociale.

Les réticences des « filles de joie » à se faire reconnaître comme telles, à se voir accoler cette étiquette, sont décrites par Alain Corbin[697] dans l'ouvrage qu'il consacre aux « filles de noce ». Il s'agit pour ces femmes d'exercer librement leur métier, d'échapper aux contrôles de police ainsi qu'aux visites médicales régulières et obligatoires, mais aussi de refuser de se voir attribuer une identité sociale stigmatisante et plus ou moins définitive. L'historien reprend en ces termes la procédure d'inscription obligatoire des filles sur les différents registres administratifs :

> C'est par l'inscription qu'une femme pénètre dans le monde clos de la prostitution officiellement tolérée ; elle devient, par le fait même, une fille soumise, qu'elle décide d'entrer en maison ou de pratiquer isolément son activité prostitutionnelle. [...] L'inscription manifeste non point l'adoption d'un métier, car la prostitution ne saurait être considéré comme tel, mais celle d'un état, que certains réglementaristes ne craignent pas de comparer à l'état militaire. Distinction importante car elle fonde en partie l'arbitraire des punitions administratives[698].

Au-delà de son rôle dans l'appareil répressif, la notion d' « état » que décrit Alain Corbin montre la collusion qui se joue, dans les esprits fin-de-siècle, entre pratique sexuelle et identité, l'amour vénal en devenant l'un des éléments principaux. En ce sens, la femme qui fait « payer ses faveurs » se transforme, immédiatement, en « fille de joie ». Or, cette confusion entre pratique sexuelle et identité sociale explique l'impossibilité – ou tout au moins la difficulté extrême – à faire machine arrière : la prostitution fait désormais partie, ontologiquement, d'un être, ne serait-ce qu'à cause de ces registres desquels il est compliqué de s'extraire, à moins de disparaître de la vue des différents acteurs répressifs, au risque, alors, d'être arrêtée et emprisonnée.

697 CORBIN, Alain, *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1982.
698 *Ibid.*, p. 55.

Chair molle est le récit qui illustre avec le plus clairement notre propos dans la mesure où ce roman d'inspiration naturaliste se consacre à la vie de Lucie Thirache, une jeune femme qui commence par se prostituer en maison et qui connaîtra toutes les étapes de la déchéance ainsi que les multiples formes que prend, à la fin du siècle, l'amour vénal. Ce premier roman de Paul Adam montre notamment à quel point la pratique prostitutionnelle est vécue par la protagoniste comme l'attribution forcée d'une nouvelle identité. La jeune femme se désole à la vue du bureau de police, car « on y porterait ses papiers [le lendemain] ; pour que, définitivement, on la classât[699] », ce caractère définitif étant mis en exergue par la présence, de part et d'autre, des virgules. Lucie, donc, sera classée dans un registre lui attribuant une identité sociale, celle de « fille de joie », qui doit venir remplacer progressivement la sienne propre. La redéfinition identitaire du personnage se fait au gré d'étapes successives, au sein de la maison close :

> Si ça ne fait rien, on vous appellera Nina, comme la Boulonnaise, parce qu'il y en a déjà une qui s'appelle Lucie ; alors vous comprenez…[700]

> Ceci dit, Madame, avec un empressement satisfait, ouvrit l'armoire à glace, exposa sur le lit tout un chatoiement d'étoffes voyantes et soyeuses, dont elle énuméra les qualités.
> — Maintenant je vous quitte, vous allez choisir parmi ces costumes et, quand le timbre sonnera, vous descendrez[701].

> Lucie Thirache, attentive aux indications, détaillait curieusement les costumes, les manières des autres filles. […] D'aucune Lucie ne voyait les traits cachés sous le fard[702].

L'héroïne est peu à peu dépossédée de ce qui faisait son identité – son prénom, ses vêtements, les traits mêmes de son visage – afin d'en endosser une nouvelle, celle de prostituée, que lui façonne la tenancière de la maison close. Lucie doit abandonner son prénom, pour ne pas être confondue avec une autre Lucie, mais elle n'a pas le choix de son nouveau pseudonyme ni de son costume, empruntés tous deux à celle qui la précédait dans la chambre qu'elle occupe. La conformation de l'héroïne à sa nouvelle identité devient un thème à part entière du roman dans la mesure où Lucie, d'abord réticente à employer le prénom de Nina, choisit par la suite ce même pseudonyme lorsque, après avoir quitté la maison close, elle entreprend une carrière de chanteuse de cabaret.

699 *Chair molle, op. cit.*, p. 373.

700 *Ibid.,* p. 376.

701 *Ibid.*

702 *Ibid.,* p. 381.

Elle revêt au sein de la diégèse une identité sociale pleinement définie par son activité vénale. Le préfacier du roman n'hésite pas, de surcroît, à la comparer aux « filles » bien réelles qu'il rencontre. Paul Alexis introduit en effet cette première œuvre de son confrère en s'adressant ainsi au lecteur :

> Qui de nous n'a rencontré quelque Lucie Thirache ? Eh bien celle du livre nous fait mieux comprendre celles de la réalité. [...] Tenez ! La voici, semblable à la généralité de l'espèce, bonne fille, sympathique, généralement inoffensive, dupe toujours[703].

L'expérience personnelle de l'auteur – et de ses confrères – à laquelle se réfère ici Paul Alexis dans sa préface induit également le genre du lectorat, qui doit être explicitement masculin. En effet, dans l'optique naturaliste, qui pousse les romanciers à décrire la vie telle qu'ils la perçoivent, la maison close – ainsi que toutes les autres modalités de l'activité prostitutionnelle – constitue une sphère qui n'est accessible qu'aux auteurs masculins, et à laquelle un lectorat féminin trop influençable ne peut prétendre accéder, ne serait-ce que par la lecture. La condamnation de *Chair molle* pour outrage aux mœurs vient confirmer le fait que le roman est destiné à être lu par un lecteur, et non une lectrice.

Par ailleurs, dans cette citation, l'activité prostitutionnelle ne représente pas une certaine pratique de la sexualité, mais définit au contraire une identité sociale, et même le caractère des personnages et des personnes, englobées toutes ensembles dans une même « espèce », celle des prostituées. Par les termes « sympathique », « inoffensive » ou « dupe », Paul Alexis essentialise le personnage de la « fille de joie » et montre l'activité prostitutionnelle davantage comme une nature que comme un état. De plus, il entretient la confusion entre personne et personnage en rattachant Lucie à ses « aînées » :

> Certes, par quelques traits généraux communs, Lucie Thirache a sans doute un air de famille avec ses aînées, les autres « filles » de la littérature. Mais elle est tout de même venue au monde avec sa *physionomie* propre, tellement que si elle était là, en chair et en os, dans un endroit où se trouveraient réunies Manon Lescaut, Esther, Rosanette, la fille Élisa, Nana, Boule de suif, Marthe, Annyl, Lucie Pellegrin, il serait aisé de la reconnaître entre toutes à coup sûr[704].

703 *Ibid.*, p. 371. Nous soulignons.

704 *Ibid.*, p. 370. Nous soulignons.

La pratique de la sexualité vénale définit l'identité sociale de l'héroïne au sein du roman, et détermine de la même façon son identité littéraire, puisque Paul Alexis rapproche Lucie Thirache des autres « filles » de la littérature. Ce constat, qui nous ramène aux considérations concernant les liens entre le genre des personnages et le genre littéraire, exprime la confusion opérée par Paul Alexis entre personne et personnage. Lucie Thirache doit pouvoir être différenciée de ses « aînées » grâce à sa physionomie, un terme qui renvoie à l'aspect corporel et physique de la jeune femme, comme si cette dernière était faite de chair plutôt que de papier. Faisant abstraction pour un temps des particularités du style de Paul Adam – sa tendance à bouleverser la phrase et à supprimer les prépositions qui agace tant le préfacier –, Paul Alexis ramène le roman tout entier au seul personnage et, plus précisément, à sa sexualité.

La figure de la prostituée incarne l'assimilation qui se fait dans l'esprit de Paul Adam entre la sexualité, d'une part, et l'identité dans ses acceptions sociale, sexuelle mais aussi littéraire de l'autre. C'est d'ailleurs cette confusion qui motive le refus de nombreuses héroïnes de se faire qualifier de « prostituée ». *Les Cœurs utiles* nous fournit un exemple de cette résistance dans un passage qui montre la jeune Sonia inquiète à la pensée de devoir perdre sa virginité en échange de l'or de Caracolos :

> et soudain elle se chagrina, pensant qu'il allait falloir subir ce mal, perdre le caractère de vierge auquel elle tenait ; non cependant, qu'au fond d'elle, une certaine lubricité ne s'éveillât en prévision du fol désir se ruant contre sa chair. Mais c'était là un acte définitif, la détermination de sa vie entière. On la nommerait dès lors courtisane, ou pis[705].

L'évocation du désir de la jeune fille, de sa curiosité face au désir de l'autre surtout, est contrebalancée par la nature de cette relation régie par l'argent. La sexualité ici est conçue comme « un acte définitif » et appréhendée comme tel, dans la mesure où l'acte sexuel conduit à des conséquences qui s'étendent bien au-delà du moment où il est accompli. C'est, au contraire, toute l'identité du personnage qui doit s'en trouver bouleversée, passant d'un « caractère de vierge » au statut de prostituée. La jeune femme ne se reconnaît pas elle-même dans la figure vénale, car elle a conscience des raisons supérieures qui la poussent à vendre sa virginité au riche héritier. Néanmoins, l'expression « on la nommerait dès lors courtisane » montre que l'acte sexuel la reléguerait dans une identité sociale définitive résumée par ce seul mot.

705 *Les Cœurs utiles, op. cit.*, p. 160.

Par ailleurs, le refus d'endosser l'identité de prostituée découle logiquement du fait que celle-ci est vue comme une identité subalterne, inscrite dans le pôle dominé de la hiérarchie des sexes. La domination masculine, visible dans le rapport qu'entretient le client avec la prostituée d'une part, mais aussi et surtout dans les dispositifs de contrôle qui régissent l'activité vénale d'autre part – dispositifs policiers, juridiques, médicaux, tous foncièrement masculins – trouve, dans le rapport à l'identité, une nouvelle manière de se déployer. Il s'agit dès lors pour le personnage masculin d'assurer sa domination en renvoyant la femme à ce statut de prostituée, en associant systématiquement la sexualité hors mariage à l'identité prostitutionnelle. C'est de cette manière que le père de Manuel envisage l'éducation sentimentale de son fils :

> La femme est un être de dispersion, de faiblesse et de mort. Paye-la de ta bourse plutôt que de la payer de ta vie volontaire. Si riche et si noble que paraisse ta maîtresse elle se réjouira si tu la traites en catin, son titre d'adoption[706].

Le père du héros opère un renversement dialectique, puisque ce ne sont plus les femmes se livrant à l'amour vénal qui sont enfermées dans une identité de prostituée, mais les femmes de manière générale qu'il s'agit de traiter en « catin » en ne leur offrant nulle autre chose que de l'argent. Le prisme extrêmement misogyne sous lequel le personnage considère les femmes, en les associant de prime abord à des êtres subalternes et méprisables, leur attribue l'identité de prostituée comme si celle-ci correspondait le mieux à leur caractère. La joie avec laquelle ce traitement doit être accueilli vient signifier, pour le père de Manuel, que l'association entre maîtresse et prostituée ne constitue pas une insulte mais, bien au contraire, permet aux femmes de se reconnaître dans ce qu'il décrit comme étant leur nature. La violence des propos est ironiquement soulignée par le narrateur qui précise que « ces paroles touchèrent[707] » car « jamais le Père ne s'était si affablement révélé ». Le renversement dialectique entre sexualité et identité qu'effectue le personnage apparaît comme une première tentative, de la part de l'auteur, de critiquer la pensée misogyne et réductrice selon laquelle la sexualité féminine active détermine, pour les femmes, une identité vénale. Il n'en demeure pas moins que Paul Adam pense et représente la sexualité de ses protagonistes en lien étroit avec leur identité.

706 *En décor, op. cit.*, p. 230.

707 *Ibid.*

B. SOI-MÊME OU SON SEXE

Le rôle attribué à la sexualité dans la construction identitaire a fait l'objet de plusieurs écrits de Michel Foucault, qui s'est intéressé, au travers d'une étude de la production des discours sur le sexe notamment, à la manière dont le XIXe siècle articule les rapports entre sexualité, pouvoir et identité. Le philosophe invite à repenser ces discours non seulement sous l'angle du tabou – reprenant l'idée admise selon laquelle l'avènement de la bourgeoisie au XIXe siècle a été marquée par la mise en place de nouveaux interdits quant à la sexualité – mais également de la production et de la prolifération. Il s'agit dans cette perspective de considérer comment l'organisation sociale a permis et même exigé cette production discursive qui s'est inscrite dans des cadres précis, celui de l'examen de conscience et de l'aveu des péchés dans le secret du confessionnal d'une part, et celui de l'analyse des symptômes et de l'examen du corps dans le contexte médical de l'autre. Cette incitation à la production discursive témoigne de la volonté propre à l'époque de produire un savoir sur le sexe, autrement dit de chercher une vérité du sexe dans laquelle se tiendrait la vérité du sujet. Pour Michel Foucault, au XIXe siècle, « toute une logique du sexe s'est édifiée qui a organisé la science du sujet[708] ». Dans une conférence qu'il donne à Tokyo quelque temps plus tard, le philosophe développe cette idée d'un lien existant entre sexualité et identité, un lien qui ne serait pas naturel et universel mais, au contraire, construit et propre à la civilisation occidentale :

> L'homme occidental [...] a toujours considéré que la chose essentielle dans sa vie est sa sexualité. [...] L'hypothèse dont procèdent mes analyses [...] serait qu'au fond l'Occident n'est pas réellement négateur de la sexualité – il ne l'exclut pas –, mais il l'introduit, il aménage, à partir d'elle, tout un dispositif complexe où il est question de la constitution de l'individualité, de la subjectivité, bref, de la manière dont nous nous comportons, dont nous prenons conscience de nous-mêmes. [...] Je crois que la sexualité, beaucoup plus qu'un élément de l'individu qui serait rejeté hors de lui, est constitutive de ce lien qu'on oblige les gens à nouer avec leur identité sous la forme de la subjectivité[709].

708 FOUCAULT, Michel, « L'Occident et la vérité du sexe », in *Dits et écrits, op. cit.*, p. 104.

709 FOUCAULT, Michel, « Sexualité et pouvoir », *op. cit.*, p. 570.

Dans le cas de la figure de la prostituée, l'amalgame volontairement opéré entre sexualité et rôle social pouvait procéder tout à la fois d'une ignorance – relative à l'inexistence d'une pensée construite sur le genre – et d'une stratégie de domination masculine qui pouvait s'appuyer sur cette confusion. Toutefois, la possibilité d'étendre l'analyse à l'ensemble des personnages et de leurs activités sexuelles nous invite à considérer la manière dont sexualité et identité se nouent de manière plus générale dans la construction des sujets romanesques.

Le roman épistolaire *Lettres de Malaisie* illustre en quelque sorte la correspondance entre vérité du sexe et vérité du sujet que développe Michel Foucault. L'organisation communiste malaise, qui dénie toute individualité à ses citoyens, pose cette correspondance sur le plan collectif. Les cérémonies de fêtes mobilisent tous les sujets de la colonie et les font défiler au sein de parades incroyables, où chacun est revêtu de costumes extraordinaires. Or, dans cette société qui souhaite s'accroître, qui exalte la production contre la destruction, et qui estime que « rien n'est plus beau que produire un être pensant[710] », les identités de sexe sont soulignées avec insistance afin d'attribuer à chacun non pas une identité individuelle – contraire aux principes de l'île – mais une identité collective et sexuelle basée sur la disponibilité sexuelle et leur rôle dans le processus de reproduction. Dans leurs vêtements de fête qui prennent « la forme de plantes fabuleuses[711] », l'identité sexuelle des femmes est soulignée par les gros rubis qui scintillent aux cimes de leurs seins, tandis que la virilité des hommes s'illustre sur leurs « caleçons de satin blanc qu'un soleil en pierreries illustre à l'endroit du sexe[712] ». L'éclat des pierres précieuses, en mettant en valeur les parties sexuelles du corps, indiquent tout à la fois l'identité sexuelle de ces sujets – rappelons que l'utopie malaise, en dehors de ces fêtes, habille, éduque et traite tous ses citoyens, hommes et femmes, de la même manière – et leur fonction sociale, indissociable de leur rôle sexué dans la reproduction. Ici, les liens entre sexualité et identité sont illustrés par les rubis au cours de la fête, et témoignent, plus généralement, de toute une organisation sociale dans laquelle le citoyen trouve aussi son rôle dans ses capacités reproductrices et sexuelles.

710 *Lettres de Malaisie, op. cit.*, p. 35.

711 *Ibid.*, p. 118.

712 *Ibid.*

En resserrant l'analyse au plus près des considérations de Michel Foucault et en nous penchant sur la manière dont la sexualité participe de la constitution de l'individu, nous sommes amenée à revenir au personnage de Clarisse dans la continuité des réflexions précédentes. En effet, *L'Année de Clarisse* témoigne de la volonté de l'auteur de dissocier la pratique prostitutionnelle de l'héroïne de son identité propre, et invite à repenser de façon plus générale la sexualité. Cependant, tout le roman est consacré à la manière dont Clarisse perçoit son identité, dont elle se définit, et qui est profondément liée à sa sexualité. Elle multiplie les aventures dans une diversification des partenaires, leur nombre, leur âge, leur sexe ou leur religion n'apparaissant pas tant comme des critères discriminants que comme des occasions de sensations nouvelles. Ces rencontres amoureuses suivent un mouvement d'accélération que le roman met en parallèle avec l'étiolement identitaire de Clarisse. L'actrice a la sensation de ne pas se connaître elle-même et, par conséquent, de se disperser dans ces nombreuses relations qui ne lui apportent aucun savoir sur elle-même. Toute l'organisation du roman concourt à corroborer l'hypothèse de Michel Foucault selon laquelle c'est dans le sexe, et dans la sexualité, que l'identité réside et se constitue. La dispersion sexuelle de Clarisse amène une dispersion de son être, une impossibilité identitaire, que la fin du récit illustre au terme d'une lente montée en puissance. Les dernières pages du roman montrent l'actrice filant sur sa bicyclette, à la poursuite d'un très jeune homme inconnu qui l'attire, alors même qu'elle vient de prendre conscience de son amour pour un autre homme, le docteur Stival :

> Dans quelques minutes, je tiendrai cet enfant contre ma gorge, je le dénuderai, je mettrai ma bouche entre ses lèvres [...] Mourir ! Mourir ! Se disperser ! Mais ne suis-je pas une chose de dispersion déjà, un être sans être, un amas de sensations, d'images, de désirs et de répugnances, sans lien ? En vérité, en vérité, je suis comme morte, bien que vivante ; je suis comme ceux dont l'Écriture a dit qu'ils étaient morts sous les apparences du vivre. Tout se dissout en moi. Toute ma volonté glisse, comme les liquides de corruption s'évadent du squelette. Et me voici qui cours, qui sue, qui m'énerve pour rattraper ce bel Éros volant au ras du sable, sur la lumière des roues. Va, va, Clarisse ! Hue, ma fille, pédale ! C'est la course, à une nouvelle mort de toi, à une nouvelle dispersion de toi...[713]

La corrélation entre la sexualité et l'identité du personnage est renforcée de surcroît par le fait que Clarisse est une actrice et qu'elle incarne donc des rôles multiples, son métier pouvant être à l'origine de ses difficultés à se saisir et se connaître elle-même.

713 *L'Année de Clarisse, op. cit*., p. 281.

L'un des critiques du roman, Émile Faguet, analyse le personnage en écrivant que « comme comédienne, elle appartient à vingt auteurs et à dix mille spectateurs ; comme femme, elle appartient à tous. Elle ne s'appartient jamais à elle-même ». Ce n'est toutefois pas tant à son métier d'actrice que Paul Adam relie l'identité fuyante de son personnage qu'à sa sexualité, comme en témoigne le passage cité ci-avant, extrait des dernières lignes du roman. Cela ne signifie pas que le métier de Clarisse est secondaire dans le récit. Bien au contraire, le fait qu'elle soit comédienne est précisément ce qui fait de ce personnage une incarnation de la modernité et un support aux revendications symbolistes de l'auteur. En outre, le romancier projette dans l'héroïne ses convictions sur la nécessité de libérer la sexualité et de remettre la sensualité au centre de la vie. Le récit met en scène le lien constitutif entre sexualité et identité du sujet, tandis que l'économie du roman, entièrement centré sur Clarisse, illustre la relation entre la sexualité et l'identité du personnage, au sens d'identité littéraire cette fois. Les rapports entre identité et sexualité, qui sont au cœur de *L'Année de Clarisse*, sont interrogés sous des angles divers par Paul Adam, dans bien d'autres de ses romans.

Parmi eux, considérons *En décor*, pour la manière dont il questionne l'adéquation entre identité sociale, identité littéraire et sexualité. Le narrateur décrit les fantasmes de Manuel, qui rêve de pouvoir concilier deux relations amoureuses simultanées :

> Il rêva un parallèle amour, une soyeuse épouse adamantine, reine délicate de ses palais, de ses galas, et une fauve favorite sauvagement éprise à l'écart en ses jalousies maures ; auxquelles sa forte passion se désaltérerait tour à tour[714].

Si l'expression de ce double désir n'est pas franchement originale, la suite du roman mérite tout de même que l'on s'y arrête. En effet, Manuel réactualise dans ce passage la dichotomie entre l'épouse et la maîtresse, entre la femme honnête et la prostituée, deux figures complémentaires qui, de par leur simplification même, apparaissent avant tout comme des types littéraires. Le héros décrit une opposition presque terme à terme entre deux figures de femmes qui se distinguent autant par leur sexualité que par leur identité sociale : l'épouse « soyeuse », c'est-à-dire douce, mais aussi légitime, prend place dans le foyer qu'elle dirige.

714 *En décor, op. cit.,* p. 138.

À l'inverse, la description de la maîtresse mobilise un imaginaire doublement exotique puisque les termes « fauves » et « maures » viennent connoter la fougue sexuelle – entièrement supposée – de Louise, et, dans le même temps, ses origines ethniques et sociales qui interdisent son union officielle avec le bourgeois Manuel, ce qui ajoute une dose de mystère et de transgression dans cette relation que fantasme le héros. La binarité entre les deux figures autorise l'analyse catégorielle qu'opère Nathalie Heinich dans son essai sur *Les États de femmes* : les deux femmes sont décrites conjointement par leur disponibilité sexuelle et par leur légitimité sociale, dessinant ainsi des états du féminin qui définissent à leur tour des identités littéraires. Sexualité, identité sociale et identité littéraire semblent se superposer parfaitement dans l'esprit de Manuel.

Toutefois, la suite du roman montre la fluctuation de ces identités sexuelles et, partant, de ces identités littéraires. Les fantasmes du héros se trouvent bouleversés, en effet, par le retournement des rôles que les personnages féminins opèrent. Tandis que Louise était imaginée comme la « fauve favorite » – parce qu'elle est très brune et qu'elle vient d'un milieu populaire –, et que Hélène, la jeune fille de bonne famille, devait incarner « l'épouse adamantine », l'expérience démontre à Manuel que la réalité est plus complexe que ses fantasmes de jeune homme. Les propos d'Hélène lors d'un repas mondain l'associent rapidement à une « cocodette[715] » dans l'esprit du héros, tandis que Louise, en comparaison, revêt dans son imagination les traits de l'épouse « adamantine », et ce d'autant plus que Manuel accomplit finalement ses rêves de « parallèle amour » avec une femme du monde dans le rôle de la maîtresse. Cette dernière est caractérisée à nouveau par sa sexualité – celle d'une « rampante bête de luxure[716] » – qui définit son identité littéraire, celle de la maîtresse, mais qui contredit son identité sociale, puisque, étant mariée, cette femme n'est pas censée être sexuellement disponible pour Manuel. Tandis que le héros, dans ses fantasmes premiers, faisait correspondre parfaitement sexualité et identité, le récit, qui prend l'aspect d'un roman de formation, tend à remettre en cause cette superposition parfaite et à interroger ses attentes, comme celles du lecteur, en montrant que la sexualité peut également surprendre et déstabiliser les rôles sociaux comme les identités littéraires.

715 *Ibid.*, p. 139.

716 *Ibid.*, p. 196.

Le procédé de « déformation subjective du réel », mis en place tout au long du roman, fait que le monde apparaît aux yeux du lecteur comme il apparaît dans la conscience de Manuel et contribue à cet effet de surprise. Le registre de discours change sensiblement entre les premiers émois du héros pour Louise, qu'il ne connaît pas et qu'il imagine comme sa future maîtresse maure, et le début de leur relation, qui montre la jeune fille timide, honnête au-delà des espérances de Manuel, et décevant ainsi tout à la fois les attentes du héros et la conformation du personnage féminin à une identité littéraire convenue.

À cet égard, ce roman de jeunesse, qui fait apparaître des failles dans la conformation stricte entre sexualité, rôle social et identité littéraire, mérite d'être comparé aux derniers ouvrages de l'auteur, qui traduisent tout à la fois son évolution littéraire et les changements de sa pensée quant à la sexualité et aux rôles sociaux de sexe. *Stéphanie* exprime ces revirements et s'illustre par la manière dont les personnages sont renvoyés à des identités sociales et sexuelles strictes. Le sujet du roman offre en lui-même un bon indice de la perspective dans laquelle se place Paul Adam puisque, comme nous l'avons précédemment évoqué, ce récit prend la forme d'une défense du mariage de raison, en tant que ce dernier permet davantage à la nation de prospérer que le mariage d'amour, voué aux fluctuations du sentiment et du désir. L'intrigue consiste à savoir quel équilibre d'âges respectifs, de beauté et de richesse permettrait une bonne union entre le narrateur et la jeune fille, afin d'en déduire les risques de tromperie, de bonheur et de malheur, toutes ces données n'étant plus que des éléments comptables à manipuler dans une équation difficile à résoudre. Près de trois cents pages concourent à l'élaboration de cette thèse et à la résolution de ce problème, et ce grâce, notamment, à la construction de personnages très typés censés illustrer les vues de l'auteur en offrant la vision des différentes possibilités d'union, de leurs succès et de leurs échecs. Thérèse, la sœur pauvre du narrateur, a préféré ignorer les possibilités de gloire ou de richesse pour se marier avec un homme qu'elle aimait passionnément, pauvreté et passion sexuelle étant toujours comprises de manière indissociable dans le roman. Par conséquent, bien qu'elle soit mariée et mère de deux enfants, Thérèse figure avant tout l'amante.

À l'inverse, sa sœur Émilie incarne le sacrifice des sentiments amoureux au profit de l'accession à une bonne condition sociale. Mariée avec un homme riche et bien plus âgé qu'elle, la sœur cadette est le symbole du déni de l'individu au profit de la grandeur de la famille, de la race et de la patrie. Ici encore sexualité et identité sociale se répondent, induisant l'idée selon laquelle la conquête d'un rôle social supérieur doit se faire au prix de l'effacement de tout désir et de toute sexualité. Notons d'ailleurs que l'embonpoint d'Émilie marque tout à la fois l'aisance de sa condition sociale et le transfert de ses appétits physiques dans la nourriture, un schéma reprenant la construction de l'héroïne de *Soi* dans ce roman paru près de trente ans auparavant.

Les personnages secondaires qui évoluent autour de ces deux pôles sociaux et sexuels fonctionnent comme autant de confirmation de l'adéquation parfaite entre sexualité et identité, au point, même, d'en jouer. Il en va ainsi du personnage de la baronne Helgoët, une jeune femme très attirante, mariée à un baron âgé et très riche. Le déséquilibre entre l'épouse et le mari montre les limites du mariage de raison en mettant en évidence la forte probabilité d'adultère et de trahison résultant de ces unions entre des femmes trop jeunes et trop belles, et des hommes trop riches et trop âgés. La baronne incarne une certaine position sociale – la richesse et le rang procurés par le mariage – mais également une identité littéraire bien connue, celle de la cocotte, dont les codes sont repris tout au long des descriptions ayant trait à ce personnage. Le narrateur intradiégétique est si convaincu de la corrélation entre sexualité et identité – sociale et littéraire –, que chaque apparition de la baronne devient l'occasion d'une collecte d'indices visant à démontrer que cette dernière est bien la demi-mondaine imaginée :

> Bon. J'y suis. C'est Robert que la baronne espère séduire. Elle compte divorcer, puis épouser la fortune d'Huvelin avec le petit gaillard. J'y suis maintenant. Cet imbécile de Félix jouera le rôle de rival malheureux [...] La farce n'est pas neuve ; mais elle réussit toujours[717].

Et bien plus tard, ayant suivi le fil des indices permettant de confirmer ses soupçons :

> Pauline souffrante prétend se guérir à l'air vif de la mer du Nord, et, pour une semaine, se rend à Boulogne. La goutte malheureusement empêche Helgoët de l'accompagner.
> Je regarde Émilie. Nous réprimons nos sourires. Boulogne est proche de Calais. Pauline va rejoindre Robert. Impatiente, la jeune femme veut abréger leur séparation en allant le recevoir au débarqué. Évidence. Ils s'aiment. Ils trompent. Ils mentent[718].

717 *Stéphanie, op. cit.*, p. 123.

Le temps n'est plus guère à l'interrogation ni au doute, mais à l'affirmation et à la certitude, de la part du narrateur au sein de la diégèse, mais également de la part de l'auteur dans la construction générale du roman. Suivant Michel Foucault, pour qui « toute une logique du sexe s'est édifiée qui a organisé la science du sujet[719] », nous avons d'abord entrepris de comprendre la manière dont les romans mettaient en scène ces liens que le XIXe siècle institue entre la sexualité et l'identité, entre l'individu et son sexe. À partir de la reconnaissance de l'existence d'un lien puissant entre sexualité, individualité et identité littéraire – illustré avec force par *L'Année de Clarisse* – l'analyse des romans s'est attachée à montrer à quel point l'évolution littéraire et politique de l'auteur influence la représentation de ce lien, tantôt questionnant sa nature – comme dans *En décor* – tantôt se repliant sur des postures affirmatives renvoyant les personnages à des sexualités et des identités littéraires attendues et immuables. Dans cette perspective, il est un rapport à la sexualité qui déplace la focale et permet de repenser à nouveaux frais la question de ce lien : il s'agit de la représentation du viol qui, en introduisant la notion de choix, bouleverse les rapports entre sexualité et identités – aux sens sociaux et littéraires du terme.

C. LE VIOL COMME DISJONCTION ENTRE SEXUALITÉ ET IDENTITÉ

Poussée au bout de sa logique, la corrélation parfaite entre sexe et identité que *Stéphanie* prétend démontrer peut être source de multiples dérives dont le viol est une des formes à la fois les plus fréquentes et les plus caractérisées. Un épisode du *Vice filial* est à cet égard particulièrement éloquent. Le lecteur y assiste à l'agression d'une actrice, Hauss, par le héros du roman, Arsénius. Toutefois, la forte sensation de malaise qui résulte de la lecture de la scène provient en partie du fait que l'auteur, précisément, n'emploie jamais le terme de « viol » pour décrire la situation, comme si lui-même hésitait quant à la nature réelle de ce qu'il est alors en train de raconter. L'absence de consentement de la part de l'actrice paraît cependant assez nette, ne serait-ce que par la relation qui la lie à Arsénius, son supérieur hiérarchique étant le compositeur de la pièce qu'elle s'apprête à jouer quelques heures plus tard.

718 *Ibid.*, p. 227.

719 FOUCAULT, Michel, « L'Occident et la vérité du sexe », *op. cit.*, p. 104.

Ce dernier tente d'ailleurs de la convaincre qu'elle ne pourra jamais chanter convenablement sans cet acte sexuel de dernière minute, un argument pour le moins fallacieux. De plus, les termes choisis pour dépeindre la situation ne laissent guère apparaître d'ambiguïté :

> Le maestro saisit la divette au corsage.
> — Nous allons prendre le café sur la terrasse nous autres annonça Madal par pudeur. [...]
> Hauss tenta de les rejoindre, mais Arsénius déjà lui dénouait le peignoir, sous quoi elle était en chemise de surah jaune. Elle :
> « — Non, non, Arsénius. Je suis trop énervée ? Lâche-moi... Lâche-moi ou je te fais mal. »
> Elle lui arracha le monocle...
> Mais le galant l'empoigna, soulevant la peluche des portières. Elle perdit ses mules... ses cheveux tombèrent en chute de flammes. Elle trépignait, se défendait...[720]

Arsénius ne prend pas en compte le refus que la chanteuse exprime et semble s'appuyer exclusivement sur l'identité sociale de Hauss pour juger de son consentement à la relation sexuelle. En tant que chanteuse de comédie et actrice légère, le personnage féminin est supposé être sexuellement disponible. Arsénius se base uniquement sur cette corrélation entre sexualité et identité sociale, qui vient se substituer, dans son esprit, à la parole de l'intéressée, jusqu'à lui faire ignorer le refus que la chanteuse manifeste à plusieurs reprises. Visiblement mal à l'aise, les collègues d'Arsénius qui assistent à la scène s'éclipsent sur la terrasse, afin de ne pas être les témoins trop directs de l'agression, comme si eux-mêmes ne savaient pas réellement à quoi s'en tenir. L'auteur lui-même adopte une stratégie narrative ambiguë dans la mesure où Paul Adam oscille entre la prise en compte véritable des paroles de l'actrice comme un refus catégorique de la relation sexuelle, et l'érotisation de cette dernière qui vient rappeler encore une fois que le romancier s'adresse ici à un lectorat masculin. Ainsi, la chanteuse paraît sincèrement se défendre, elle est « empoignée », elle perd ses chaussures, ces termes connotant la violence du maestro et la disjonction entre l'identité sociale de Hauss et sa supposée disponibilité sexuelle. Ses cheveux tombent néanmoins « en chute de flammes », le choix d'une telle image venant réinjecter de l'érotisme dans la scène et mettre en doute la sincérité du refus, par le seul fait que ce mouvement de chevelure, délibéré ou non, est jugé attrayant.

720 *Le Vice filial, op. cit.*, p. 136.

L'érotisation du personnage entretient la confusion quant à la nature de l'acte sexuel – s'agit-il ou non d'un viol ? –, directement liée à l'identité du personnage féminin – Hauss n'est-elle, en définitive, qu'une actrice légère, incarnant un rôle social et, surtout, une identité littéraire qui ne souffre pas d'autre complexité ?

Finalement, c'est bien dans le rapport au discours que réside l'enjeu central de la scène. D'une part, si, d'après Michel Foucault, le XIXe siècle se caractérise par cette prolifération de discours sur le sexe, qui doit participer de la construction de l'identité de l'individu, encore faut-il que ce discours soit entendu et pris en compte. Alors que Hauss dénie la corrélation supposée entre la disponibilité sexuelle et le métier de comédienne en refusant la relation sexuelle avec Arsénius, sa parole, qui n'est ni prise en compte par le maestro, ni entendue par les personnages qui assistent à la scène, ne peut guère avoir d'effet réel. Le viol, corrélatif du refus d'entendre cette parole, vient marquer de son sceau le personnage de la chanteuse en enfermant celle-ci dans une identité littéraire très marquée, en même temps que dans une identité sexuelle qui en découle directement. Georges Vigarello, dans son essai consacré à l'histoire du viol[721], montre que les institutions judiciaires entreprennent, au XIXe siècle, d'affiner la définition et la classification des crimes sexuels, afin de pouvoir mieux comprendre ces derniers, et, ce faisant, mieux les condamner. Rappeler ce contexte juridique revient à mettre en lumière le fait que la dimension discursive est essentielle dans la compréhension du fait sexuel, dans le domaine de la construction identitaire comme dans le domaine juridique. Or, non seulement Paul Adam, en tant qu'écrivain, est particulièrement conscient de l'influence que peut revêtir l'acte discursif, mais, en outre, le domaine sexuel se nimbe d'enjeux singuliers pour ces romanciers qui furent accusés et condamnés d'outrage aux mœurs. La dénotation trop peu précise des termes est en effet mise en cause par les frères Goncourt, qui craignent d'être « salis[722] » par une accusation suffisamment vague pour permettre la confusion entre le crime écrit et celui commis par « un pédéraste ou [un] frère ignorantin ayant attouché des petits garçons ».

721 VIGARELLO, Georges, *Histoire du viol. XVIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 1998. Nous nous appuyons notamment ici sur le chapitre 2, « Définir outrage et attentat » de la troisième partie, « le droit moderne et l'échelle des actes ».

722 SAPIRO, Gisèle, *La Responsabilité de l'écrivain, op. cit.*, p. 194 pour cette citation et la suivante.

Dans la même veine, Gustave Flaubert juge qu' « il n'est pas agréable d'avoir été condamné pour immoralité. On est compris dans la catégorie des Alexis Dupont et des Hervé[723] ». Les termes employés ont donc leur importance en matière de crime sexuel, *a fortiori* pour les écrivains, et c'est le choix des mots dans *Le Vice filial* qui permet à l'auteur d'entretenir délibérément la confusion quant à la nature à la fois violente et érotique de la scène. Refuser le terme de « viol » revient, dans ce cas précis, à renvoyer la chanteuse à une identité sexuelle entièrement induite de son identité sociale, affirmant ainsi une corrélation entre ces deux termes que nulle parole féminine ne peut venir sérieusement mettre en doute.

À l'inverse, le roman *En décor* exprime avec plus de clarté la possibilité, pour les femmes, d'être dotée d'une identité qui ne soit pas sans reste avec leur sexualité ou leur disponibilité sexuelle. En optant pour le procédé littéraire de « déformation subjective du réel » qui caractérise une partie de la prose symboliste, Paul Adam crée des effets de surprise dans la construction des personnages puisque la compréhension du lecteur suit le rythme de pensée et la vision du héros. Quand Manuel viole l'une des protagonistes du roman, il est immédiatement déstabilisé par son acte, ce qui produit une déstabilisation parallèle chez le lecteur :

> Il bondit à la porte, tourna la clef, et profitant de l'hésitation ahurie, empoigna la femme, la balança sur le lit mesquin, qui terriblement craqua.
> — Lâche ! brute ! oh la lâche brute !
> Étouffée par le traversin, étreinte de cette vigueur folle, elle se soumit, soupirant encore « brute, brute ! » jusqu'à ce qu'elle vint à la pâmoison entière, prise toute, râlant à Manuel qui voyait rouge, sentait le sang.
> — Et puis après ?
> Elle dit cela, très pâle, s'essuyant le visage du mouchoir.
> Interdit, Manuel balbutiait de la voir résolue et fière à une minute telle.
> Germaine répéta :
> — Et puis après ? Quoi ?
> Alors la honte de son action l'étourdit ; il se mit à genoux et sanglota[724].

Les pages précédentes, qui laissent le lecteur se prendre au jeu du désir croissant de Manuel, qui font monter la tension vers l'accomplissement de plus en plus inéluctable du viol, brisent tout à coup le héros et avec lui le lecteur, en ramenant Germaine au centre de la scène par le biais du discours direct.

723 *Ibid.*

724 *En décor, op. cit.,* p. 189.

Deux registres de parole se succèdent et se complètent, celui du narrateur extradiégétique se complaisant dans la description de la scène, et celui du personnage féminin. Le premier relève de la nouvelle réceptivité du plaisir, qui caractérise la fin du XIXe siècle, et qui « mêle une intolérance toujours plus grande envers la violence à la reconnaissance d'une légitimité toujours plus grande donnée au plaisir[725] », expliquant la présence de « cet érotisme voilé dans l'allusion aux blessures sexuelles, cette fascination secrète pour leur récit[726] ». À l'inverse, le second quitte ce registre de l'érotisme : l'attitude fière de Germaine dit son refus de se laisser abattre par les événements et met Manuel devant ses responsabilités. Cette phrase répétée à deux reprises, « Et puis après ? », montre la présence féminine et rappelle que Germaine est, contre toute attente, douée d'une voix, d'une parole qui est d'autant plus puissante qu'elle met en crise le registre érotisant du narrateur et renvoie Manuel dans le mutisme et les sanglots. L'introduction d'un tel effet de surprise par le biais du personnage féminin dit le refus de Germaine d'être définie par l'épisode qui vient d'avoir lieu, quand bien même il concernerait sa sexualité. Loin d'adopter la posture honteuse de la coupable qui sait que ses charmes seuls ont provoqué une telle situation, elle ne s'identifie pas pour autant à une victime. La protagoniste paraît affirmer qu'elle est restée identique à elle-même et que le viol n'a pas eu le pouvoir de la changer ni de la faire se conformer aux désirs de Manuel. En ce sens, la volonté de faire correspondre exactement identité féminine et sexualité apparaît comme une stratégie de domination masculine, mise en lumière en divers endroits dans les romans.

Le second ouvrage consacré à Clarisse en est un exemple supplémentaire. Le récit est consacré au personnage de Micheline, la jeune modiste de l'actrice. L'adolescente, atteinte de phtisie, raconte à l'héroïne son histoire : elle pourrait guérir bientôt en allant prendre l'air chaud du Sud, seulement, son oncle seul est capable de lui financer un tel voyage, une largesse que la jeune fille sait devoir payer le prix fort, en lui offrant ses charmes. Micheline raconte en effet que quelques mois auparavant, l'oncle avait offert de payer le terme du mois à ses parents, à condition que la petite fille vienne chercher seule l'argent :

725 VIGARELLO, Georges, *Histoire du viol. XVIe-XXe siècle, op. cit.,* p. 225.
726 *Ibid.*

> il m'a obligée à venir prendre l'argent, toute seule, chez lui... Quoi ? On aurait été saisis. Maman aurait eu tant de chagrin ! Ah ! Le gros... J'ai eu beau pleurer... va te faire fiche. Il a eu ce qu'il voulait. Maintenant il m'offre de m'emmener à Cette [...] Moi, je sais ce que ça me coûtera[727].

Ici c'est le chantage qui fait voir que la sexualité est instrumentalisée par les personnages masculins dans le cadre de stratégies de domination. La force de la critique que formule Paul Adam, et qu'il insère dans un récit aux apparences simplistes, réside encore une fois dans le jeu de discours qui organise tout le passage. Contrairement à la plupart des épisodes précédents, qui font alterner la parole de Clarisse et celle d'un narrateur intradiégétique masculin qui prend parfois beaucoup de place dans l'organisation du chapitre, cette dernière s'efface dès la première phrase, afin de permettre à l'héroïne de raconter, à la première personne, les aventures de Micheline. Cette prise de parole féminine se répercute d'ailleurs dans l'ensemble du récit puisque Clarisse, en prenant en charge la narration, choisit de rapporter les paroles de sa modiste au discours direct, offrant la possibilité à cette dernière de relater son histoire selon ses propres termes. La scène présentant un huis clos exclusivement féminin – seules Clarisse, Micheline et sa mère sont présentes dans la maison qui accueille la convalescence de la jeune fille – produit des conditions d'écoute et de parole idéales qui poussent ces femmes à analyser la situation selon leurs termes et avec franchise. L'absence de personnage masculin permet à la jeune fille de se définir elle-même et de raconter son agression sexuelle sans craindre la condamnation morale de la part de ses interlocutrices. Et de fait, la conclusion que Clarisse offre à son histoire marque bien le refus partagé par les deux femmes d'identifier Micheline par cette sexualité imposée par un oncle vicieux et des conditions matérielles précaires :

> J'admirai comme si rien de la souillure imposée par le parrain n'avait corrompu la naïveté sentimentale de la filleule. [...] Elle entend tout d'abord échapper à la maladie. Espoir légitime d'une enfant simple et pleine de sève fougueuse, mais que menace le péril effroyable de la phtisie, et qui jette la morale en pâture à la mort, afin de retarder la faucheuse[728].

En définissant Micheline par sa fougue, Clarisse affirme que l'identité de la jeune fille ne se construit pas uniquement sur sa sexualité. Bien au contraire, celle-ci peut même être reléguée au second plan d'une définition du personnage, n'être que la part contingente d'une existence qui veut affirmer avant tout son attachement à la vie.

727 *Le Troupeau de Clarisse, op. cit.*, p. 57.

728 *Ibid.,* p. 58.

Dans une certaine mesure, la réaction de rejet face au viol et à la violence qu'il comporte permet de dire le refus d'une identification sans reste des personnages à leur sexe et à leur sexualité. Plus encore, le discours féminin permet de repenser la violence sexuelle en l'inscrivant dans un contexte politique et social – celui des difficultés financières éprouvées par les filles du peuple et de la misère sexuelle. Il n'en demeure pas moins que la jeune fille interprète cette manière de profiter de sa pauvreté et de sa jeunesse comme un « acte de domination, surtout, imposé aux plus faibles selon la logique séculaire d'une sexualité d'emprise et d'oppression[729] ». Le registre de discours employé, et le choix du discours direct, montrent une volonté de dédramatisation et un refus d'être réduite à un statut de victime : « le gros... J'ai eu beau pleurer... va te faire fiche[730] ». Grâce à la place que le récit accorde à leurs paroles, les personnages féminins sont ici en mesure de parler librement de leur sexualité mais aussi d'émettre un discours quant à la manière dont elles pensent les liens entre leur sexualité, leur sexe et leur identité.

Plus difficile est la tâche de désidentification lorsque le viol conduit par exemple à la maternité. Le cas est envisagé dans *Être.* L'héroïne du roman, Mahaud, naît d'un viol, ce qui se produit toujours lors des conquêtes guerrières et du siège des villes. Mariée à Édam, son violeur, qui décide de « purifier la flétrissure[731] » en épousant sa victime, la mère de Mahaud ne se laisse pas attendrir et ne cesse de se refuser à son bourreau d'époux. Mahaud « fut élevée sans douceur, ainsi que signe d'esclavage, fruit de viol après bataille[732] ». Le viol détermine toute l'existence de cette femme, forcée de se marier et de porter un enfant, et s'apparente à un poids qu'elle porte constamment avec elle. Néanmoins, la mère de Mahaud refuse de jouer le jeu de la conjugalité et de la maternité et de se laisser définir par ces rôles sociaux imposés par une sexualité qu'elle n'a pas choisie. S'interdisant toute tendresse envers son époux et sa fille, elle les montre comme des êtres et des modalités d'existence qui lui ont été imposées et qui ne sauraient la définir. À tel point que le seul trait qui caractérise l'existence de cette femme – dont on ne connaît pas le nom – est précisément ce refus constant, toujours réaffirmé, d'endosser le rôle d'épouse et de mère.

729 VIGARELLO, Georges, *Histoire du viol. XVIe-XXe siècle, op. cit.,* p. 196.

730 *Le Troupeau de Clarisse, op. cit.,* p. 57.

731 *Être, op. cit.*, p. 15.

732 *Ibid.*

Refus d'une identité sociale donc, mais aussi refus d'une identité littéraire pourtant bien connue et définie, celle de la « sombre et taciturne marâtre[733] », qui renvoie aux contes de fée. Le personnage ainsi décrit ne réapparaît plus dans la diégèse et son évocation ne va guère au-delà de ces deux paragraphes qui, au début du roman, ont pour fonction de situer Mahaud dans un contexte familial et sentimental rapidement dépeint.

Pour Michel Foucault, le XIXe siècle réaménage le lien entre sexualité et identité. C'est la nature de ce lien que les romans de Paul Adam mettent en scène et interrogent à partir de protagonistes et de récits différents. À cet égard, la prostituée est apparue comme un personnage permettant de dire la corrélation exacte entre soi et son sexe. Mais au-delà des situations prostitutionnelles, la multiplication des mises en scène de ce lien introduit de fait une diversité qui met en doute la nature de ce dernier. Le rôle social du personnage sur le plan intradiégétique d'une part, et son identité littéraire d'autre part, ne se recouvrent pas toujours parfaitement, et des portes de sortie et des décalages existent, laissant aux personnages – généralement féminins – la possibilité d'affirmer un refus tranché d'une identité sans reste entre eux-mêmes et leur sexe. À cet égard le viol apparaît comme un élément déclencheur permettant de questionner, voire de défaire ce lien entre sexualité et identité, en passant par un discours féminin qui peut dire le sexe. Toutefois, quand il rencontre la figure de la mère, le thème du viol donne une complexité nouvelle aux liens entre identité et sexualité, en interrogeant tout à la fois la manière dont la maternité est représentée et la façon dont cette identité sociale est définie et configurée par un acte sexuel.

3. *LA FIGURE MATERNELLE ENTRE IDENTITÉ SEXUELLE ET IDENTITÉ SOCIALE*

La figure de la mère fait partie, en effet, des instances féminines hautement définies par leur sexe, ne serait-ce que par l'importance que celui-ci prend dans le processus de génération. Toutefois, loin d'être réduits à leur seule sexualité, les personnages maternels sont chargés d'un symbolisme fort. Si peu de récits mettent en scène des personnages de mère, il n'en demeure pas moins que leur rôle dans l'économie des romans de Paul Adam est important, et que leur absence même peut comporter des significations fortes.

733 *Ibid.*, p. 14.

Il s'agira ici de questionner la manière dont la sexualité des personnages maternels détermine leur identité, ou, à l'inverse, dont leur identité de mère détermine leur sexualité, en explorant précisément les relations de causalité qui lient ou non identité et sexualité dans la figure de la mère. Ces liens entre le corps et l'identité sociale nous permettront de penser la dénaturalisation du personnage maternel et d'interroger ainsi la portée symbolique de la mère dans l'œuvre adamienne.

A. LA MÈRE ET L'AMANTE : UNE DÉFINITION SEXUELLE DE LA MATERNITÉ

La mère est en partie définie par sa sexualité en vertu de la comparaison immémoriale qui met en miroir la figure maternelle et celle de la prostituée, ces deux incarnations de la féminité étant conçues dans un rapport d'opposition systématique. Parce que la seconde se caractérise par son rapport à la sexualité – comme nous l'avons vu précédemment – la première l'est également, mais dans un rapport inverse que celui qu'entretient la prostituée. Cette dernière, en effet, est associée à une sexualité abondante mais stérile, stérilité métaphorique dans la mesure où la prostituée est perçue comme un vecteur de contamination vénérienne et de perturbation des foyers bourgeois, et stérilité physique, découlant de la pensée selon laquelle les amours vénales ne sont guère capables d'entraîner la grossesse. Certes, la nuance est de mise puisque certains romans mettent en scène des héroïnes prostituées qui connaissent une ou plusieurs maternités provoquées par leur activité vénale, à l'instar de *Nana* d'Émile Zola, ou encore de *Trois filles de leur mère*, de Pierre Louÿs, dont le titre seul révèle la fécondité du personnage. Toutefois, la permanence de l'idée selon laquelle l'absence de plaisir, caractéristique de l'activité prostitutionnelle, entrave la conception, mais aussi le fait que la fréquence des maladies vénériennes entraîne la stérilité, et que les prostituées expérimentent un ensemble de pratiques contraceptives concourent, dans les imaginaires de l'époque, à disjoindre prostitution et maternité.

C'est dans ce contexte que la sexualité vénale est considérée comme dangereuse et destructrice, à l'exact opposé de la figure maternelle dotée, elle, d'une sexualité édulcorée et effacée, d'une part, fonctionnelle et productive, de l'autre.

En outre, la sexualité maternelle s'inscrit dans un projet de vie plus général : celui de fonder un foyer, d'éduquer ses enfants, et de contribuer ainsi à la perpétuation de la « race latine », de la patrie, ou des deux à la fois, selon les périodes de la vie de Paul Adam. Si les exigences physiologiques qui président à la grossesse amènent à l'époque la nécessité, pour la mère, d'avoir des rapports sexuels – avec son époux –, cette sexualité n'est néanmoins comprise que comme un mal nécessaire, et doit s'effacer devant le projet familial plus global. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la figure de la Vierge Marie comme une incarnation supérieure des valeurs maternelles : d'une part, parce que l'enfant qui naît d'elle a un rôle essentiel à jouer pour les hommes, et d'autre part, parce que le premier indice de la valeur supérieure de cet enfant réside dans l'absence de toute nécessité sexuelle pour la procréation. À cet égard, Stéphane Michaud[734] souligne la réhabilitation de la figure de la Vierge qu'entreprend le XIXe siècle, redonnant au culte de Marie une force qui semblait à jamais perdue, et contribuant à réintroduire la figure de la Vierge dans les imaginaires religieux et artistiques. Or, cette figure informe la manière dont le siècle se représente la maternité de façon plus générale.

Il faut souligner que l'opposition entre les figures de la mère et de la prostituée n'est pas propre au XIXe siècle : elle s'étend bien en deçà de cette période, et se prolonge bien au-delà. Toutefois, la fin-de-siècle ne peut manquer de réajuster l'opposition entre ces deux figures, en réinventant ces dernières. À cet égard, les passions que les prostituées suscitent chez les romanciers, mais également la manière dont la société décide de prendre en charge socialement et politiquement l'exercice prostitutionnel – ne serait-ce que par les prémices des luttes féministes qui demandent alors abolition, tandis que les pouvoirs publics en réclament un contrôle accru –, ne manquent pas de renouveler cette figure, qui occupe une bonne partie de la prose naturaliste comme nous avons eu l'occasion de l'évoquer plus haut. Mais l'avènement de la bourgeoisie, l'attention nouvelle portée aux enfants, à leur éducation, et, par conséquent, à la régulation des naissances, contribuent également à modifier sensiblement la figure de la mère, dont l'incarnation la plus contemporaine est, de ce fait, inséparable de représentations de classes. C'est dans ce contexte que nous nous pencherons sur la manière dont le XIXe siècle réinvestit l'opposition entre la mère et la putain.

734 MICHAUD, Stéphane, *Muse et madone. Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, Paris, Seuil, 1985.

Pour commencer, notons que Paul Adam met en scène l'importance du facteur sexuel dans la définition maternelle en évoquant, à de multiples reprises, ces figures de mauvaises mères qui, trop occupées par leur plaisir, abandonnent leurs enfants ou sont incapables de leur donner une éducation convenable. Tout le propos du roman *Stéphanie* repose sur cette opposition entre la figure de la bonne mère, ayant renié ses désirs physiques et ses aspirations personnelles au profit de la construction d'un foyer stable, et celle de la mauvaise mère, trop préoccupée par ses sentiments et ses désirs, au détriment du bonheur de ses enfants. Les deux sœurs du narrateur représentent chacune un de ces deux pôles maternels, Émilie s'étant unie à un homme plus âgé et peu séduisant, mais fortuné, afin de créer une famille stable et de donner à ses enfants une éducation et un héritage convenables, tandis que Thérèse s'est livrée toute entière à son amour pour son mari. Dans cette perspective, sexualité et maternité apparaissent comme deux termes radicalement contraires, ainsi que l'exprime Émilie :

> Crois-tu qu'en épousant un joli garçon, pour ta chair, crois-tu qu'en te livrant à ta passion, tu as accompli un devoir très difficile ? Crois-tu qu'en aimant avec furie, sans penser, une minute, à l'avenir des petits qui devaient naître, crois-tu que tu as accompli vraiment un devoir sublime ?… Tu as été une amante. Soit ! Une mère ? … – Non ; non. La preuve, c'est le résultat d'aujourd'hui. Ton fils et ta fille sont dans la détresse… Ils te le reprochent ! Et ils ont raison… Ils ont raison… Tu as tout calculé pour ton plaisir… Rien pour leur vie[735] !

Les termes « tout » et « rien » employés à la fin de la citation connotent l'absence totale de nuance possible entre deux pôles résolument contraires, résumés en deux identités figées, celle de l'amante et celle de la mère. La mise en miroir de ces deux personnages de sœurs, qui court tout au long du roman, participe de la configuration de ce dernier. Le narrateur, pris entre ces deux feux, résume ainsi la manière dont, pour lui, ces deux pôles se caractérisent :

> Convient-il qu'une fille suive son instinct et s'unisse, contre toutes les raisons de famille, au gaillard séduisant, pour les plaisirs de leur passion ? Ou convient-il qu'elle envisage le destin des enfants à naître, et qu'elle soumette l'égoïsme de ses impulsions amoureuses aux calculs sociaux de la maternité[736] ?

735 *Stéphanie, op. cit.,* p. 51.

736 *Ibid*., p. 133.

D'une part, soulignons que les deux citations ne laissent guère d'ambiguïté quant au jugement moral que l'auteur porte sur ses personnages, l'égoïsme répondant au destin des enfants à naître. Et pour cause, *Stéphanie* est un roman tourné entièrement vers la défense du mariage de raison contre le mariage d'amour. Cette œuvre tardive est marquée par les revirements politiques et le tournant conservateur que prend Paul Adam à la fin de sa vie, qui induisent un changement dans l'évaluation morale qu'il porte à ses personnages. Il n'en demeure pas moins que *Stéphanie* illustre, en premier lieu, la permanence d'une pensée : celle du rôle qu'occupe la sexualité dans la définition de la figure maternelle. À cet égard, notons que la mise au centre de la sexualité dans la construction identitaire dessine une redéfinition des termes puisque, ici, ce n'est plus la prostituée qui sert de comparatif à la mère, mais l'amante, comprise comme le prolongement de la figure vénale, tout au moins sur le plan sexuel. Bien que sa sexualité ne soit plus régie par l'argent, le fait qu'elle soit comprise sous le prisme du désir, du plaisir et de l'égoïsme éloigne l'amante de la constitution du foyer et des valeurs maternelles de dévouement et d'abandon de soi tout autant que ne le faisait la rétribution financière pour la prostituée.

L'opposition entre les figures de l'amante et de la mère constitue l'un des traits permanents des romans de Paul Adam puisqu'elle est présente tout à la fois dans un roman tardif comme *Stéphanie*, dans le tout premier roman symboliste de l'auteur, *Soi*, ou encore dans la trilogie de Clarisse, pour ne citer que ces exemples. S'il ne s'agit pas de nous attarder outre mesure sur ces œuvres, relevons toutefois le fait que Marthe, dans *Soi*, exprime une conception semblable de la maternité à celle que formule Émilie dans *Stéphanie*, une conception qui n'accorde que mépris pour les femmes qui décident de suivre leurs désirs et qui, inévitablement, délaissent leurs enfants. Henriette est vivement critiquée par sa cousine Marthe pour son piètre instinct maternel, mais également pour son attirance pour les hommes, la seconde étant rendue responsable du premier :

> [Karl] siégea, pendant le dîner, à droite de Mme Polskoff. À sa mère, il la préférait franchement. Marthe ayant prétendu offrir ce festin d'anniversaire, le petit consulté opta sans hésitations en sa faveur. Henriette en pleura. [...] S'être fait chérir de l'enfant, ce ne prouvait-il pas la prééminence de ses soins. Henriette d'ailleurs méritait cette défection. En ce moment même, au lieu d'amuser Karl, ne riait-elle pas comme une folle aux plaisanteries discutables du peintre Vibrac[737].

737 *Soi, op. cit.,* p. 118.

Ici encore, sensualité et maternité apparaissent comme deux termes incompatibles, l'une excluant l'autre, au point que c'est l'existence parfaitement asexuelle de Marthe qui la désigne comme une meilleure mère pour Karl, bien que cette dernière n'ait jamais eu d'enfants. Il semble alors que, tout comme dans *Stéphanie*, ce soit la relation complexe entre deux formes de féminité opposées qui régisse la définition de l'amante et de la mère, comme si ces deux identités ne pouvaient se comprendre que dans le rapport que l'une entretient avec l'autre, dessinant une dichotomie forte entre ces deux figures. La définition par comparaison apparente la figure maternelle à un rejet de la sensualité, à une existence asexuelle et à une mise à distance du corps.

Ces personnages de mauvaises mères caractérisées par leur sexualité ne mettent pas uniquement en péril l'éducation de leurs enfants, mais contribuent à déstabiliser la société entière en donnant à leur progéniture – notamment féminine – un modèle susceptible d'être imité. La mère, par son importance dans la famille, perçue comme la cellule première de l'organisation sociale, revêt une responsabilité collective sur laquelle nous nous pencherons plus avant par la suite et qui s'avère tout à fait incompatible avec la satisfaction égoïste des désirs physiques. La mère de Clarisse, lorsqu'elle quitte mari et enfant pour se consacrer à un amour adultère, entraîne chez la jeune fille le désir de devenir « cocotte ». La crainte de la reproduction du schéma maternel est conçue comme une mise en péril des valeurs morales de Clarisse mais également de la société toute entière. De la même manière, la fille de Thérèse, dans *Stéphanie*, incarne cette reproduction sociale dangereuse lorsqu'elle annonce son désir de devenir actrice, un métier que le narrateur juge déshonorant et qu'il associe à la prostitution.

Par ailleurs, si les personnages maternels sont finalement peu présents dans les romans de Paul Adam, ou s'ils occupent une place secondaire dans les récits, cela s'explique précisément par cette définition comparative de la maternité, devenue synonyme, pour les héroïnes, du reniement de leurs désirs et de la subordination de leur corps. L'opposition franche entre maternité et sexualité, qui servait à définir la bonne mère, devient un véritable motif de dégoût de la part d'héroïnes ayant à représenter la modernité et la sensualité.

Clarisse conçoit la mère comme une personne « occupée de ses torchons, de sa poêle à frire, du biberon et de la lessive, bien plus que de voluptés spécieuses[738] », une opposition qui ne se fait plus ici en faveur de la mère, mais qui, au contraire, tend à montrer la médiocrité d'une existence uniquement tournée vers le foyer familial et ses tâches ménagères, et ayant abandonné toute sensualité. Le second roman de la trilogie consacrée à Clarisse exprime cette répugnance à l'égard de l'existence maternelle :

> La comtesse de Kervilhouen s'asseyait, dégrafait un corsage de calicot, et tirait une maigre mamelle livide hors d'un sale corset. Le noble rejeton se régalait de son mieux en aspirant ce lambeau de chair flasque[739] [...].

Ce refus de la maternité n'est pas propre à Clarisse, qui incarne la sensualité et la sexualité libre, mais se retrouve chez tous les personnages féminins ayant pour fonction de représenter la modernité, la possibilité de nouvelles formes de féminité, l'intelligence et l'indépendance. Nous pouvons par exemple évoquer Mahaud, dans *Être*, Maïa, dans *Les Cœurs utiles*, ou encore Gisèle qui, dans *Le Vice filial*, affirme clairement à Arsénius qu'elle ne veut pas être mère car « ah ! Non, par exemple ! Ça déforme[740] ». En outre, c'est bien à la mère en tant que figure que les héroïnes s'opposent, et non à des femmes singulières représentant la maternité, comme le montre Gisèle, exprimant une critique acerbe de la figuration maternelle en art :

> La Maternité c'est la malpropreté de la femme qui se dégrafe sans pudeur dans les mille et une gravures courantes...[741]

Le rapport au corps et à la sexualité définit donc la figure de la mère en opposition à celle de l'amante et détermine le rejet catégorique de la maternité de la part des héroïnes. Par ailleurs, ce rejet est le plus souvent expliqué par le caractère profondément moderne et sensuel de ces personnages féminins, qui souhaitent, avant tout, garder le contrôle sur leur corps, et qui inscrivent le refus de la maternité dans une critique sociale plus large visant à donner aux femmes de nouvelles prérogatives, artistiques ou politiques. Mahaud voit l'enfantement comme une entrave à l'exercice du pouvoir politique, et Clarisse et Gisèle, surtout, revendiquent des existences d'artistes, libres, incompatibles avec la forme de vie bourgeoise et la réclusion au foyer qui caractérisent la maternité.

738 *Le Troupeau de Clarisse, op. cit*., p. 22.

739 *Ibid*.

740 *Le Vice filial, op. cit.*, p. 133.

741 *Ibid.,* p. 89.

À cet égard, Gisèle et Clarisse apparaissent comme des muses, des inspiratrices de la création musicale pour la première, du théâtre symboliste pour la seconde. La muse, « amante et emblème de la poésie[742] », décale encore une fois la représentation dichotomique entre la mère et l'amante en offrant un nouveau terme de comparaison, qui introduit une dimension artistique s'ajoutant au rapport au corps et à la sexualité. De surcroît, Gisèle et Clarisse n'apparaissent pas dans les deux romans comme de simples inspiratrices, mais comme des créatrices à part entière, disputant le terrain de l'art aux personnages masculins. Gisèle refuse la maternité parce qu'elle entend composer une œuvre majeure, inspirée par les plus grands musiciens, tandis que Clarisse souhaite renouveler en profondeur l'art dramatique en s'appuyant sur son parcours au Théâtre de l'Œuvre. Ainsi Gisèle et Clarisse ne sont-elles pas uniquement des amantes d'artistes qu'elles inspirent, mais deviennent elles-mêmes des créatrices. Dans cette perspective, la définition de la figure de la mère gagne en précision grâce à ce nouveau terme comparatif qui, ajouté à la prostituée et à l'amante, amène une dimension supplémentaire et complexifie le rapport au geste créateur, qui n'est plus seulement celui de la vie, mais également celui artistique. Plus encore, la figure de la muse trouve à se renouveler avec la mise en scène d'héroïnes qui fonctionnent comme des inspiratrices pour l'auteur, mais qui, sur le plan intradiégétique, sont présentées comme de véritables créatrices qui déstabilisent, dans leur rapport à l'art et au masculin, cette autre figure qu'est la muse.

Finalement, le refus de la maternité que clament ces héroïnes s'apparente à la revendication d'un autre rapport au corps, à la sexualité mais aussi aux prérogatives sociales et artistiques attribuées à chaque genre. Proféré comme tel, ce refus met en péril l'instinct maternel et amène les romans à dénaturaliser les liens entre féminité et maternité.

742 MICHAUD, Stéphane, *Muse et madone, op. cit.,* p. 11.

B. TENTATIVES DE DÉSESSENTIALISATION

C'est Clarisse, encore une fois, qui nous permet d'ouvrir nos réflexions sur la manière dont le romancier pose la question de la naturalité de la maternité et de l'instinct maternel. Dans l'un des nombreux épisodes rocambolesques qui caractérisent *Le Troupeau de Clarisse*, l'héroïne raconte comment, s'étant réfugiée par une nuit d'averse chez un homme inconnu, celui-ci couche l'actrice sur un lit de roses rouges et la livre à une véritable cérémonie occulte, avec imprécations et sacrifice de poule noire, Paul Adam se jouant ici de l'imaginaire associé à l'occultisme, dont il est, par ailleurs, un fervent adepte. Clarisse est ensuite informée de sa grossesse, qu'elle est invitée à supporter dans une maison de campagne cossue, à condition d'abandonner l'enfant à cet homme étrange. Elle raconte avec le plus grand naturel ses tentatives d'avortement, comme s'il s'agissait là d'une chose socialement acceptée et normale, puis explique que l'homme est venu effectivement chercher l'enfant le jour des couches, un abandon qui ne semble guère la perturber, la jeune femme affirmant n'avoir « jamais senti vibrer [s]a fibre maternelle[743] ». Bien que Clarisse soit techniquement mère, puisqu'elle a accouché d'un fils, tout le récit vient pourtant contredire son caractère maternel. Mobilisant les figures de « mauvaises mères » que nous avons évoquées ci-avant – et celle de Clarisse en premier lieu –, cet épisode pose l'absence de lien exact qui existerait entre l'enfantement et la maternité, cette dernière relevant davantage d'une condition matérielle et d'une identité sociale que d'un simple rapport au corps. Clarisse, d'un point de vue purement physique, est bien mère. Toutefois, l'absence de sentiment maternel et le refus d'assumer cette condition décale le regard porté sur la maternité.

Dans son essai intitulé *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Nathalie Heinich s'intéresse aux possibilités de « carrière » offertes aux femmes dans les romans. Celles-ci ne sont pas entendues au sens salarial du terme, mais plutôt au sens d'états, comprenant la légitimité sociale et la légitimité sexuelle des personnages féminins, et les organisant au sein d'un système classificatoire complexe. Ces critères de légitimité définissent les différents « états de femme », qui sont autant de fonctions qui leur sont attribuées dans les romans.

743 *Le Troupeau de Clarisse, op. cit.*, p. 25.

Nathalie Heinich relève par exemple l'état de première épouse, celui de la seconde dont l'existence est tournée vers la difficulté à remplacer sa prédécesseure, mais aussi celui de la jeune-fille à marier ou encore de la veuve. Ces différentes catégories se construisent à partir d'un double critère, celui de l'indépendance financière des personnages et de leur disponibilité sexuelle. Cette approche matérialiste et structuraliste se nuance toutefois au cours de l'essai, notamment lorsque l'auteure précise qu'un des critères essentiels permettant de classer les personnages dans ce système est leur degré d'adéquation à la fonction qui leur incombe. Ce critère, permettant d'évaluer l'accord ou le désaccord de la protagoniste e à son état, est fondamental dans la compréhension du sentiment d'appartenance et de reconnaissance qu'elle exprime vis-à-vis de son identité. S'agissant de la dénaturalisation de la figure maternelle, c'est bien ce degré d'adéquation ou d'inadéquation du personnage avec celui de la mère qui permet à Paul Adam de repenser ce qu'il semble envisager lui aussi comme un état, au sens où l'entend Nathalie Heinich. Car au-delà de la question de l'amour que le personnage porte ou non à son enfant, de la « fibre maternelle » qu'il sent vibrer en lui, le refus de la maternité en tant qu'assujettissement du corps est inextricablement lié à un refus de la maternité en tant que condition sociale.

Le cas d'*Irène et les eunuques* est particulièrement représentatif de cette oscillation entre l'adéquation et l'inadéquation du personnage féminin à l'état maternel. Et pour cause, la maternité de l'impératrice est à comprendre dans le contexte byzantin, qui est, du point de vue du mode de gouvernement, un contexte historique dans lequel le droit se transmet par la filiation. Pour le dire autrement, la maternité est une condition *sine qua non* de la puissance politique d'Irène, indissociable de sa capacité à donner un fils à l'empereur Léon. En témoigne la déchéance de Marie, l'épouse de Constantin, reniée par lui et poussée au divorce du fait qu'elle serait « stérile » – c'est-à-dire incapable d'engendrer un fils, ayant déjà accouché de deux filles. C'est dans ce contexte politique et historique qu'il faut comprendre le rapport d'Irène à la maternité, un rapport complexe, ambivalent, qui montre l'héroïne tiraillée entre sa volonté d'exercer le pouvoir et ses sentiments à l'adresse de son fils.

Si l'enfantement n'est pas conçu, sur le plan physiologique et social, comme une marque de faiblesse, le sentiment maternel est toutefois vécu comme tel par l'impératrice, qui s'estime « maternelle et vaincue[744] » devant la beauté de son fils : maternelle, donc vaincue. Plus tard, « l'ambition étouffa le sens de la maternité [et] Constantin ne lui fut que le rival pernicieux[745] », jusqu'à ce que « la maternité reconquit Irène, la posséda, la tortura[746] ». Ces revirements témoignent de sa confusion extrême, dont le point d'orgue se situe au moment où l'impératrice autorise implicitement ses eunuques à mutiler son fils pour le priver définitivement du pouvoir, avant de découvrir les yeux ensanglantés de son enfant et de hurler de douleur. Ces hésitations permanentes montrent bien les difficultés qu'elle éprouve à se conformer à l'état maternel, elle qui semble se réaliser davantage dans l'exercice impitoyable et violent du pouvoir. Le fait qu'Irène « simul[e] l'amour maternel[747] » pour éloigner son fils des batailles et lui retirer par là son prestige militaire, conteste l'essentialité supposée du lien maternel pour en faire un instrument de manipulation politique.

Au-delà de l'héroïne, c'est tout le roman d'*Irène et les eunuques* qui questionne le rapport à la figure maternelle en plaçant la madone au centre de l'intrigue. En effet, l'accession d'Irène au trône de Byzance a pour objectif de réhabiliter les icônes religieuses, en particulier celles de la Vierge, auxquelles les femmes du peuple sont particulièrement attachées. La réhabilitation byzantine de la Vierge fait écho au renouveau que connaît cette figure au XIXe siècle. Stéphane Michaud précise à ce sujet que les années révolutionnaires, caractérisées par leur laïcité, sont suivies par le règne de Napoléon III, qui réinstaure le culte de la Vierge. L'image de la madone est donc partout présente au XIXe siècle, et tout particulièrement dans ce roman de Paul Adam. En témoigne le personnage de Marie, cette femme très pieuse qui doit donner un fils à Constantin mais qui, échouant dans cette tâche, est remplacée par une courtisane. C'est une figure déchue de la vierge que le récit fait apparaître à travers ce personnage ; une déchéance annonçant celle, prochaine, de Byzance toute entière.

744 *Irène et les eunuques, op. cit.*, p. 176.

745 *Ibid.*, p. 212.

746 *Ibid.*, p. 229.

747 *Ibid.*, p. 140.

Face à Marie, Anthusa figure la « véritable vierge », au sens physique du terme, mais aussi au sens spirituel dans la mesure où elle se consacre aux plus pauvres et aux enfants orphelins, et « donn[e] ainsi à sa virginité de sainte une merveilleuse fécondité[748] ». Anthusa n'enfante pas à proprement parler, mais son corps immaculé, son rôle auprès des enfants et la fécondité de son argent concourent à faire d'elle une sainte. Enfin, c'est Irène qui, en définitive et de manière tout à fait paradoxale, incarne avec le plus de force la figure de la madone, que Stéphane Michaud décrit en ces termes :

> Marie apparaît comme la Mère par excellence, glorieuse lorsqu'elle présente son enfant à l'adoration des hommes, transpercée lorsque, Pietà, elle pleure sur le corps de son Fils crucifié au Calvaire[749].

C'est cette même gloire qui nimbe Irène lorsqu'elle présente au peuple son fils, le futur empereur de Byzance. Adoptant devant la foule des allures sévères et chastes qui connotent la pureté, sa sexualité, responsable de sa grossesse, est échevelée, sauvage, animale, accusée même d'avoir provoqué la mort de son époux sous l'action de ses caresses. Irène apparaît en ce sens comme une incarnation ambivalente de la madone. Ambivalente également lorsque, découvrant le corps ensanglanté de son fils, elle figure la Pietà en criant sa douleur et en tentant de soigner Constantin, alors même qu'elle a commandité implicitement son supplice. Non seulement l'ambivalence de l'héroïne permet à l'auteur de complexifier le rapport entre féminité et maternité en dissociant le corps, l'instinct maternel et les prérogatives sociales, mais cette représentation originale de la maternité contribue à renouveler la figure de la madone. Il inscrit cette « Mère par excellence » au cœur du conflit politique, la déclinant dans des versions déchues, cruelles, attirées par le sang, selon un imaginaire de la décadence propre à la fin-de-siècle.

Être reprend l'opposition entre pouvoir politique et maternité et investit à son tour le paradigme de la faiblesse qui s'y attache. Mahaud se désole de voir sa puissance de magicienne diminuer à cause de sa grossesse, qu'elle qualifie de « honteuse ». Le narrateur confie qu'elle « avait nourri l'inconsciente certitude de voir périr ce fruit d'amertume qui lui pesait aux flancs[750] ».

748 *Ibid.,* p. 70.

749 MICHAUD, Stéphane, *Muse et madone, op. cit.,* p. 10.

750 *Être, op. cit*., p. 57.

Mahaud prend peu à peu conscience de la faiblesse magique qui la caractérise, mais aussi des accès sentimentaux que sa grossesse provoque chez son amant. Ce sentimentalisme est compris lui aussi sous le prisme de la faiblesse, non seulement parce que Jacques de Horps devient un homme passionné et amoureux qui n'inspire que du mépris à Mahaud, mais également parce que l'héroïne conçoit que cet amour et cette grossesse, pris ensemble, lui dessinent une existence de femme au foyer, d'épouse et de mère, qu'elle rejette violemment. La magicienne use de ses pouvoirs pour avorter et précipite la mort de son amant au combat. La disparition de l'enfant et de l'époux apparaissent comme un mal nécessaire afin d'émanciper la magicienne de la condition de mère et d'épouse. Ce refus de la part de l'héroïne fait écho à l'histoire de sa propre mère, violée, nous le rappelons, lors du siège de la ville.

Le viol commis par un soldat, comme expression métaphorique et très concrète de sa volonté de conquête, est une thématique qui revient régulièrement dans les romans à propos de l'assujettissement des femmes à travers le mariage et la maternité. Bien que le viol soit ici métaphorique, la critique qui se dégage s'attache explicitement à la domination masculine, qui prétend réifier les femmes en les ravalant au rang de butin de guerre. C'est dans cette optique que *Les Cœurs utiles* mettent en scène une conversation qui se déroule entre la jeune Valentine Cassénat et Marthe Grellou, qui est alors une dame d'un certain âge. L'héroïne raconte à sa confidente avoir éconduit un prétendant qui « vo[yait] toujours en [elle] la captive du butin barbare conquise avec deux coupes, un cratère, six moutons, une armure et vingt-deux sous d'or[751] ». Marthe approuve sa jeune interlocutrice en ces termes :

> Je conçois votre refus mon enfant. Le gaillard avait dû tracer des petits carrés sur votre avenir conjugal, tout comme sur une épure, avec des règles plates, des compas [...]. Et il s'était dit : elle suivra la ligne droite, une femme honnête n'a que la volonté de son mari...[752]

La mobilisation de la figure historiquement datée du barbare, voyant en la femme une part de butin, sert à dénoncer l'archaïsme de l'attitude masculine lorsqu'elle se révèle incapable de prendre en compte la subjectivité féminine et de reconnaître son droit à l'indépendance, y compris au sein du mariage.

751 *Les Cœurs utiles, op. cit.*, p. 91.

752 *Ibid.*

Les études autour de la question du viol en temps de guerre[753] ont montré que l'imaginaire viril conçoit le corps féminin comme un corps national – et inversement – qu'il s'agit de protéger de l'invasion ennemie ou, au contraire, de conquérir chez le voisin pour asseoir sa domination. La mobilisation de la figure du barbare chez Paul Adam renvoie précisément à cet imaginaire et semble dénoncer l'Autre comme un être violent et conquérant, misogyne aussi. Cependant, cet Autre n'est plus l'ennemi extérieur, il ne représente plus une altérité ethnique ou nationale, mais une altérité sexuelle. Pour Valentine, comme pour Stéphanie dans l'extrait qui suit, l'Autre est cet homme qui entend asseoir sa domination en conquérant le corps féminin.

En effet, Stéphanie analyse sa grossesse à la toute fin du roman comme le résultat d'un telle entreprise de conquête sur son corps. La jeune femme s'adresse au narrateur en ces termes pour décrire son état :

> — Avez-vous lu, vous qui lisez beaucoup, l'histoire de cette mère romaine qui détestait son enfant à naître parce que le père était un soldat barbare entré avec l'incendie de la maison pour saccager, pour souiller, puis... [...] Souvent je pense à la haine de cette mère pour l'âme étrangère, violente et ennemie qui se créait en elle...[754]

Cette fois, la figure du barbare connote davantage la violence que l'archaïsme, et met en lumière l'assujettissement permanent dont Stéphanie souffre au sein de son mariage malheureux. Dès lors, la grossesse ne s'apparente plus guère à une échappatoire mais bien plutôt à un renforcement de cette domination, inscrite au plus profond de son corps. Par ailleurs, le retour de cette figure du barbare dans plusieurs romans est à analyser dans sa récurrence même, et dans ce que le recours à l'image permet de dire sur la critique de la maternité. Car au-delà des spécificités qui définissent le barbare – son caractère premier et son étrangéité –, la répétition de cette image dans des termes similaires permet en filigrane de montrer le caractère figé de la maternité. Cette dernière se retrouve associée à des schémas trop connus, qui relèvent autant du fait historique que de son exploitation littéraire, et qui montrent que la maternité comme forme romanesque et comme forme de vie, est une condition décevante d'assujettissement.

753 Nous nous référons notamment à l'article de THÉBAUD, Françoise, « Penser les guerres du XXe siècle à partir des femmes et du genre. Quarante ans d'historiographie », in *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 39 | 2014, p. 157-182, <https://journals.openedition.org/clio/11914>.

754 *Stéphanie, op. cit.*, p. 277.

Tandis que l'image du barbare associe mariage et grossesse à une conquête, au sens le plus guerrier du terme, la maternité est ensuite critiquée comme forme de vie bourgeoise. Dans cette conception, la mère n'est plus une part du butin mais un « bien social » dont l'existence médiocre est critiquée dans de nombreux romans comme *Le Vice filial*, *Les Cœurs utiles* ou encore *L'Année de Clarisse*, sur lequel nous nous attarderons plus particulièrement.

Le roman dans son ensemble s'apparente en effet à une critique de la bourgeoisie, indissociable de l'image du foyer et de la maternité. L'actrice y évolue parmi la société en villégiature dans le sud de la France, et considère avec dédain et pitié les épouses de la bourgeoisie qui lui paraissent tristes et monotones, à l'image de Mme Stival et de Valentine de Cavanon, « naïves et tristes toutes deux[755] », et qui « se parlaient peu, sauf d'insignifiances concernant leurs devoirs de mères[756] ». Les femmes ayant choisi la vie de foyer sont qualifiées d' « écumeuses de pot-au-feu[757] », et l'existence d'épouse et de mère est décrite par la jeune institutrice Mlle Vandal comme une vie incroyablement linéaire et monotone, une forme attendue. Dans la multiplicité de ces existences banales, Clarisse incarne la possibilité d'une forme de féminité nouvelle, différente et moderne. Les épisodes disparates qui constituent *Le Troupeau de Clarisse* mettent en évidence la nécessité du refus de la condition maternelle bourgeoise à qui prétend mener une vie exaltante, libre et faite d'expériences multiples. Notons que si Clarisse critique ouvertement la monotonie de l'existence de la mère bourgeoise, l'auteur lui-même confirme en filigrane le point de vue de son personnage. Peu de romans tirent leur matière d'un personnage de mère ou d'une relation maternelle, comme s'ils ne présentaient aucun intérêt romanesque, à moins que la protagoniste ne bouleverse la figure maternelle, à l'instar d'Irène. À l'inverse, les mères ici sont souvent des personnages secondaires, ayant pour fonction de produire un contraste avec les vraies héroïnes, sans compter que le plus souvent ce sont des mères qui échouent, qui mettent en doute la satisfaction que doit leur procurer leur état, qui abandonnent leurs enfants pour un amant ou qui finissent par devenir folles, comme Mme Stival.

755 *L'Année de Clarisse, op. cit*., p. 194.

756 *Ibid.,* p. 195.

757 *Ibid.*, p. 208.

Les figures maternelles sont critiquées au sein de la diégèse en vertu du fait que la maternité – prise dans la configuration familiale de l'existence bourgeoise – ne constituerait pas un sujet littéraire digne d'intérêt. À moins que ce ne soit toute la conception de la maternité qui soit repensée sous un jour nouveau, introduisant l'idée d'une transformation générale de la société.

C. « LA MÈRE DES HUMANITÉS[758] »

En tant que personnage social et littéraire, la figure maternelle tire son symbolisme des liens forts qu'elle entretient avec une certaine idée de la communauté, qu'il s'agisse, comme dans *Stéphanie*, de représenter son rôle dans le socle familial, garant de la perpétuation de la classe bourgeoise, ou que les femmes possédant le pouvoir politique voient la maternité comme une entrave à leur puissance et à la domination qu'elles peuvent exercer sur le peuple. Ces implications politiques et symboliques de la figure maternelle clôtureront notre cheminement sur sa représentation romanesque dans l'œuvre de Paul Adam.

Le renouvellement de l'opposition entre la mère et la prostituée – ou l'amante –, qui a servi d'amorce à nos réflexions, est à relire sous le prisme du rapport au collectif que sous-tend la figure maternelle. Considérons les termes selon lesquels Manuel décrit le personnage de Céline, qu'il projette d'épouser au début du roman. Le héros pose d'abord cette question rhétorique en découvrant la jeune fille :

> N'est-elle pas, de ses hanches évasées, de ses bras liturgiques, la mère des humanités, le giron des consciences futures que doit procréer la vertu virile[759] ?

Mais alors qu'il entraîne Céline à l'écart pour lui confier « son espoir de leurs êtres perpétués dans les âges, heureux de parfaire les rythmes de race jadis entrepris[760] », la jeune femme « ne lui offr[e] que l'ivresse d'un grossier sensualisme charnel, [...] prise déjà toute par les amours stériles des sexes égoïstes ».

758 *En décor, op. cit.*, p. 23.

759 *Ibid.*

760 *Ibid.*, p. 24, pour cette citation et la suivante.

Ce sont bien ici les figures de la mère et de l'amante qui s'opposent dans l'esprit de Manuel, non seulement par leur rapport au sexe – la vertu et les bras liturgiques se confrontant au sensualisme charnel – mais également par leur rapport à la procréation et au collectif, la mère des humanités étant mise en miroir avec l'égoïsme du sexe. La manière dont les termes s'entremêlent et se répondent met en lumière le lien inextricable qui existe entre la sexualité, la fertilité et la dimension collective qu'elles sous-tendent, ces trois aspects ne pouvant être compris séparément. La conscience hautement symboliste avec laquelle Manuel considère sa vie et le rapport à la maternité rend plus prégnant encore l'entrelacement de tous ces termes. La mère apparaît avant tout comme une figure symbolique, spirituelle, comme « la mère des humanités ». Ce rapport au symbolisme est, dans le même temps, une manière de penser la sexualité nécessaire à la procréation comme un acte symbolique lui aussi : la création des « consciences futures ». L'amante, elle, provoque le mépris du jeune homme, précisément par son aspect très physique, la bassesse du désir charnel devenant synonyme d'une incapacité à penser au-delà de soi-même.

De manière moins imagée, c'est une opposition similaire entre tous ces termes qui est décrite dans *Le Troupeau de Clarisse*, portée directement cette fois par un personnage de mère :

> Moi, je suis une épouse et non une amante : le mariage, c'est bien autre chose que l'amour. On s'unit pour la race, pour la descendance, pour l'esprit de l'avenir que les enfants accroîtront ; on ne s'unit pas pour assouvir seulement deux humbles bestialités ivres[761].

Une fois de plus, la sexualité propre à l'amante ou à la mère est directement associée à leur manière de se rapporter à la communauté ou à l'individu. Le mariage n'est pas l'amour : c'est dans cette différence que se logent le désir et le plaisir, des sentiments individuels, requérant une satisfaction individuelle, elle aussi, tandis que le mariage est placé sous le signe de l'avenir et, surtout, de l'avenir collectif, celui des enfants, la descendance, la « race ». Bien que dans les paroles de la mère se lise une évidente hiérarchie de valeur entre les deux figures, Paul Adam a défendu à de nombreuses reprises, dans des essais, des articles de journaux autant que dans ses romans, la nécessité pour l'équilibre et le bonheur de pouvoir concilier ces deux types de relation, conçues dans un rapport de complémentarité, plus que d'opposition et d'exclusion.

761 *Le Troupeau de Clarisse, op. cit.*, p. 51.

Certes, la possibilité de cumuler le mariage et les relations d'amour peut apparaître comme la revendication masculine d'un droit à l'adultère. Toutefois, l'auteur ne confine pas sa pensée dans ce cadre unique et Clarisse elle-même, dans *L'Année de Clarisse*, formulera à sa manière la distinction qu'elle fait entre l'assouvissement des désirs physiques, l'expression d'une sensualité qui s'assume, et la construction d'une relation de couple qui s'inscrit dans la confiance et la durée, et cherche à produire une œuvre commune.

La mère et l'amante apparaissent comme deux figures nécessaires, représentant chacune un mode de relation et un rapport au monde différents. Il n'en demeure pas moins que les héroïnes, chez Paul Adam, et de manière plus générale dans la littérature du siècle, incarnent davantage la figure de l'amante, qui figure la modernité en clamant son droit au bonheur individuel. Les personnages maternels, quant à eux, sont souvent remisés au second plan, et leur forme de vie est dévalorisée, comprise sous le prisme du sacrifice ou de l'esclavage. Dans cette perspective, la mère incarne la confiance en l'avenir et une certaine idée de la continuité, de la permanence – du nom, de la lignée, de la nation –, tandis que l'amante représente le changement. Or, dans une époque minée par le pessimisme, qui voit le doute s'insinuer quant à la notion de progrès et à ses bienfaits, la symbolique attachée à la mère vacille, qu'il s'agisse de sa dimension collective ou de son rapport à la reproduction. Si les romans critiquent les conditions sociales faites aux « écumeuses de pot-au-feu », recluses au foyer, dépendantes de l'époux et déformées par les grossesses, le renouvellement de la figure maternelle ne semble possible qu'à la condition d'un bouleversement social plus global. Considérer l'avenir, tout en réfléchissant aux conditions du changement social, amène l'auteur à réconcilier les figures de la mère et de l'amante.

Geneviève Fraisse, dans l'*Histoire des femmes en Occident*, affirme que le XIXe siècle assiste à une transformation profonde du rapport entre les sexes, amenée par une remise en cause de l'inégalité et la prise de conscience qu'une émancipation des femmes est possible.

Il s'agit, sur le plan métaphysique, de penser la subjectivation possible des femmes :

> Concrètement parlant, trois thèmes servent de pivots à la représentation d'une femme sujet [...] : d'abord la famille, la famille comprise comme émanation du mariage d'une part et comme cellule première de la société d'autre part ; l'espèce ensuite, dont la perpétuation est conçue comme finalité de la vie humaine, et la propriété enfin, avec ses corollaires, le travail et la liberté[762].

La femme est d'abord comprise comme une mère, comme en témoignent ses rapports avec la famille, l'époux et l'espèce. Ce sont ces différents plans pris ensemble qui permettent à Paul Adam de réinventer la figure maternelle dans ses romans utopiques. Les réflexions de Charles Fourier et l'héritage de Saint-Simon constituent quelques-unes des principales bases théoriques à partir desquelles le romancier entend repenser à nouveaux frais les rapports entre les sexes, le mariage, l'institution familiale, mais aussi le rapport à la propriété privée, au travail et à la liberté, les premiers étant indissociables des seconds.

Ce sont les *Lettres de Malaisie* qui investissent avec le plus de détails et d'imagination ce renouvellement de la condition maternelle, dans la mesure où le genre utopique permet à l'écrivain de dépeindre toute l'organisation d'une société nouvelle, d'en décrire les principes politiques fondateurs et de tirer les fils des implications concrètes. Il s'agit de réinventer la mère en partant de ses rapports avec la communauté et des valeurs collectives dont elle est porteuse. Le mariage, la sexualité et la communauté entière sont à repenser dans la mesure où leurs liens avec la figure maternelle sont profonds et inextricables. Pour reprendre brièvement les principaux éléments de l'organisation sociale malaise, rappelons que le principe premier qui guide cette société est le refus de la propriété privée, quelles que soient les formes qu'elle puisse prendre. Les vêtements, les maisons ou la nourriture appartiennent à tous et toutes, chacun étant logé, nourri et vêtu confortablement et de la même façon, sans distinction de genre. L'individualisme, la course au profit, caractéristiques de la société capitaliste naissante et responsables des inégalités sociales et du malheur frappant les sociétés occidentales, sont bannis de la colonie. Chacun, dans la mesure de ses capacités, travaille pour la communauté, qui rend à tous, créant ainsi une émulation collective qui permet aux citoyens de vivre dans le confort et le faste.

762 FRAISSE, Geneviève, « De la destination au destin », in FRAISSE, Geneviève et PERROT, Michelle, *Histoire des femmes en Occident, op. cit.*, p. 64.

La société dépeinte par Paul Adam s'inspire par bien des aspects de la doctrine de Saint-Simon, appelant à créer une organisation basée sur le progrès technique, la participation de chacun selon ses capacités manuelles et intellectuelles, et dont l'ensemble des citoyens formerait le « corps », gouverné par les représentants les plus aptes. Le rapport au savoir technique, à la connaissance et à la quête infinie du progrès qui caractérise la société utopique en fait une mise en application des idées saint-simoniennes.

L'influence du philosophe est également perceptible dans la suppression du mariage, institution fortement critiquée par Saint-Simon, mais aussi, un peu plus tard, par Charles Fourier. Ce dernier voit dans le mariage un moyen d'oppression et d'avilissement des femmes, et souligne notamment l'aspect mercantile de cette union. Dans cette perspective, la suppression du mariage n'est conçue qu'à condition de supprimer l'argent et la propriété sur lesquels il repose. Dans cette pensée, la mère apparaît comme une pierre angulaire puisque, au-delà du mariage, c'est bien l'enfantement qui permet, dans la société bourgeoise, de perpétuer la richesse et de garantir une idée de la propriété pouvant se transmettre de génération en génération. En s'appuyant sur les théories développées par Charles Fourier, Paul Adam imagine une société dans laquelle non seulement l'argent et la propriété privée ont disparu, mais également le mariage, comme institution d'une part, et comme forme hégémonique du couple de l'autre. L'exclusivité amoureuse est en effet interdite en Malaisie en tant que dynamique d'appropriation des femmes par les hommes. Tandis que les conceptions occidentales mettaient en regard des personnages d'amante, comme expression de la sensualité et de la modernité, et des personnages de mère, figurant la perpétuation de la famille et de la race, le régime d'Harmonie, qui emprunte son nom aux textes de Charles Fourier, revisite ces figures en les repensant sous le prisme de leur rapport à la communauté. Nul besoin de maîtresse dans *Lettres de Malaisie* puisque la jalousie est condamnée, le couple aboli, et que chacun et chacune est libre de s'adonner aux satisfactions physiques avec qui bon lui semble. Le régime d'Harmonie organise de manière hebdomadaire de grandes orgies, ayant pour fonction de produire les conditions optimales de la sexualité – diffusion d'effluves parfumés et aphrodisiaques, spectacles de danses lascives, musiques suggestives, cantines concoctant des boissons et des plats adaptés, susceptibles d'augmenter le désir – et de

satisfaire ainsi les pulsions physiques de tous les citoyens. La sexualité est pensée selon les termes de Charles Fourier, pour qui le rapport sexuel exprime une spontanéité, une pulsion, et ne peut aucunement constituer un socle familial. Cette conception de la sexualité émaille l'ensemble de la production de Paul Adam, ainsi que nous l'avons évoqué précédemment. La prostituée est donc naturellement amenée à disparaître de cette organisation sociale tandis que la mère, à l'inverse, recueille les plus hautes distinctions.

Dans les cérémonies incroyablement luxueuses qu'organise le régime, le défilé des chars se termine avec l'apparition d'une représentation métaphorique de la maternité, symbole de la complétude de l'univers que la mère incarne dans cette société :

> Sur son manteau bleu comme une montagne lointaine, la chevelure de LA MÈRE est une forêt d'arbres minuscules. Le miracle d'un parfait mécanisme lance, derrière elle, dans la haute croix de verre, les boules lumineuses des astres, des soleils, et des comètes[763].

Dans cette utopie politique dont le maître mot est la production contre la destruction, la mère apparaît comme le symbole ultime de la création, celle de la vie. Mais au-delà du symbole politique, c'est à la reproduction et à l'accroissement de la société utopique que la maternité contribue, ce qui ne relève guère du détail dans une colonie qui s'est installée en terrain hostile afin de prouver au monde la supériorité de ses conceptions politiques et sociales. Les orgies collectives sont autant d'occasions indirectes de procréer et le régime d'Harmonie offre aux femmes enceintes et nouvellement accouchées des conditions de vie et une reconnaissance sociale dignes de celles des grands princes d'Europe :

> Chaque femme reconnue enceinte fut conduite à la Maternité. [...] Elle y vit, dispensée de travail pendant la période entière de la grossesse, celle de l'allaitement, et de la première éducation. Pour elle, des cuisiniers chinois d'une science considérable préparent les festins. [...] La loi oblige à se prosterner devant elles. Nos héros, nos inventeurs, nos docteurs, se vautrent dans la boue à leur passage, tandis qu'un sénéchal ou le dictateur lui-même ne sont pas salués de la foule qui s'affirme leur égale[764].

Malgré le faste de ces traitements et l'élévation de la mère au rang de symbole, la maternité apparaît davantage comme un passage, une année de vie marquée par ce triomphe, que comme une essence qui ferait des parturientes des mères pour la vie.

763 *Lettres de Malaisie, op. cit.*, p. 122.

764 *Ibid.*, p. 34.

En effet, ces scènes de prosternation n'ont lieu que le temps où la citoyenne est admise à la Maternité. Ensuite, elle reprend une vie normale. Ses enfants sont confiés à la nursery puis aux écoles du régime, et la citoyenne peut continuer son existence sans que l'enfantement ne la contraigne à une vie familiale et à la fondation d'un foyer, inexistants dans cette société. Seules les médailles cousues sur le costume féminin rappellent le nombre de grossesses de chaque citoyenne, comme autant de décorations militaires venant signifier la participation à de grandes batailles et le service rendu à la patrie. Les citoyennes d'Harmonie ne sont ni des amantes ni des mères en soi, mais peuvent tour à tour prendre et donner du plaisir et participer à l'effort collectif en tant que mères, ces deux fonctions pouvant parfaitement être complémentaires. Dans son essai intitulé *La Muse et la madone*, Stéphane Michaud affirme que

> le petit *et* qui lie les deux termes, Muse *et* madone, mesure ainsi une possibilité de jeu que l'imagination de l'artiste rend créatrice. [...] Et, aussi surprenante que la chose puisse d'abord paraître, il n'est peut-être pas interdit de penser que c'est dans le même genre d'écart que l'utopie se glisse pour essayer de faire jouer la société, de la remettre en mouvement[765].

L'utopie de Paul Adam fait précisément jouer cet écart, non plus entre la muse et la madone, mais entre l'amante et la mère, et engouffre dans ce jeu une société entière en envisageant un autre rapport à la communauté. Toutefois, la question de l'émancipation féminine est de celles qui divisent le siècle. Lorsque l'auteur affirme dans sa préface que cette société n'est pas un idéal, ce n'est pas seulement parce que l'individualité a tout à fait disparu au profit de la communauté seule, mais c'est aussi parce que l'abolition de la sphère privée, du couple et de l'amour, participent de l'émancipation féminine. Nadia Minerva affirme, dans un article qu'elle consacre à ce roman de Paul Adam,

> L'utopie avait certes péché par intransigeance au nom d'aspirations fondamentales de l'homme : nous sommes ici en présence du constat que la réalisation de ces fins, partagées en tant qu'universelles, comporte des renonciations finalement inacceptables[766].

765 MICHAUD, Stéphane, *Muse et madone, op. cit.*, p. 12.

766 MINERVA, Nadia, « Utopie du malaise et crise de l'utopie chez Paul Adam et Anatole France », in DUMASY, Lise, et MASSOL, Chantal, (dir.), *Pamphlet, utopie, manifeste XIXe-XXe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 437.

Ces renonciations sont celles qui s'attachent à la liberté individuelle, certes, mais aussi à cette émancipation féminine si controversée qui, prise comme pierre angulaire du système social utopique, ne peut qu'être remise en cause par l'oscillation sensible qu'opère Paul Adam entre utopie et dystopie dans les *Lettres de Malaisie*.

Le modèle fouriériste sert de cadre à un autre roman de l'auteur, *Les Cœurs nouveaux*, qui tente cette fois de repenser la maternité dans un contexte occidental et phalanstérien. Le héros Karl de Cavanon, qui met en cause la société de son temps comme responsable des inégalités sociales et de la pauvreté, s'inspire des essais de Charles Fourier pour fonder son phalanstère, véritable ville-usine où les ouvriers pourront travailler en échange de vêtements chauds et confortables, de logements salubres et de nourritures saines. Les enfants doivent pouvoir être éduqués dans les écoles du phalanstère, qui par ailleurs s'emploient à instruire ses travailleurs en les incitant à la pratique de la musique ou à la création théâtrale. Le modèle vise une échelle moindre et ne bouleverse pas les schémas sociaux avec la même profondeur que ne le faisait *Lettres de Malaisie*, néanmoins, les similarités entre les deux romans sont évidentes. Dans cette entreprise, Karl de Cavanon envisage de reconsidérer la maternité, conçue là encore dans un rapport à la communauté, entendue au sens de « la race », mais également dans la perspective plus restreinte de l'entreprise phalanstérienne elle-même. C'est la confiance dans le progrès et dans la poursuite de l'œuvre humaine qui pousse Karl à créer le phalanstère, comme l'illustre ce passage dans lequel il exhorte ses ouvriers au travail en ces termes :

> Songez à ceux qui travaillèrent de génération en génération et dont l'effort inconnu servit à accumuler entre nos mains l'argent de cette cité. Ne vous sentez-vous pas débiteurs de ceux-là, du peuple et de la race, et ne croyez-vous pas juste de poursuivre leur labeur afin que nous démontrions aux Égoïstes leur tort, et comme, s'ils le voulaient, dès demain, la douleur s'effacerait du monde…[767]

C'est la conscience d'appartenir à une communauté et le sentiment d'un devoir envers celle-ci qui motivent l'entreprise de Karl. Au sein du phalanstère, les ouvriers sont amenés à travailler ensemble pour le bien de cette petite communauté qui doit, par la force de l'exemple, faire le bien de ces grandes communautés que sont le « peuple » et la « race ».

767 *Les Cœurs nouveaux, op. cit.,* p. 78.

Dans cette optique, la maternité occupe une place importante dans l'organisation de l'usine, et ce suivant la même logique que celle développée dans *Lettres de Malaisie*. La volonté d'œuvrer pour le bien commun et la justice sociale trouve une expression superlative dans l'accueil des femmes enceintes se réfugiant au phalanstère, ainsi qu'en témoigne cette description de leur arrivée qui mobilise un imaginaire pathétique :

> [Marthe et Valentine] s'arrêtaient toujours devant la maison des mères ; car, à la nuit, des femmes arrivaient qui avaient marché depuis de longs jours sur les routes pour venir mettre au monde en ce lieu d'humanité.
> On recevait là celles qu'alourdissait l'espoir d'une maternité prochaine ; et de toutes parts, des villes, des bourgs, les malheureuses, averties, apportaient la douleur de leurs corps[768].

Ces futures mères, accueillies avec une déférence toute particulière, jouissent de traitements de faveur similaires à ceux décrits dans *Lettres de Malaisie.* Le narrateur des *Cœurs nouveaux* évoque les douches chaudes, les fresques somptueuses décorant la maison des mères, ainsi que l'exemption de travail le temps de la grossesse et du sevrage de l'enfant. Les mères du phalanstère reçoivent un traitement égal à celui des autres travailleurs, chacun étant particulièrement choyé dans cette organisation. Contrairement à la société utopique malaise, qui attribue une déférence spéciale aux parturientes, l'opposition se fait, dans les *Cœurs nouveaux*, entre le microcosme phalanstérien et le monde extérieur, vu comme la source du malheur de ces femmes. Les mères au sein du phalanstère sont moins sacralisées – personne ne se prosterne devant elles – à l'inverse de leur progéniture qui est davantage louée. Alors que dans *Lettres de Malaisie*, les naissances accroissent une société qui vit pour elle-même, confinée dans un espace bien distinct et dissimulé, les enfants des *Cœurs nouveaux* constituent pour Karl une force vive malléable à ses idées et potentiellement capable, par la suite, de perpétuer l'entreprise phalanstérienne, de la faire prospérer et se multiplier :

> [Karl] avoua qu'il aimait surtout les enfants de ce petit peuple. Parmi eux, il créerait des prophètes. Il savait déjà prévoir des intelligences apostoliques. Dans sa vieillesse, il les lancerait sur le monde pour offrir la science nouvelle aux foules[769].

768 *Ibid.,* p. 165.

769 *Ibid.*, p. 170.

Dans les deux cas, l'attention particulière portée aux mères témoigne de la prise de conscience de leur rôle pour l'avenir et de l'importance qu'elles revêtent pour la communauté. Repenser la figure maternelle, chez Paul Adam, revient donc à repenser dans le même temps le rapport au collectif, ces deux termes finissant par se lier de manière systématique dans la prose de l'auteur, et toujours sous le prisme de la pensée fouriériste et saint-simonienne.

Devenue l'incarnation d'un certain rapport au collectif et d'un ensemble de valeurs morales et sociales, la figure maternelle se détache progressivement de l'aspect physique de la grossesse et de l'enfantement. Libérées en quelque sorte du rapport au corps, les valeurs maternelles peuvent être investies par des personnages qui ne sont pas, à proprement parler, des mères. C'est le cas du personnage d'Anthusa qui, dans *Irène et les eunuques*, incarne la figure de la madone par sa virginité et son dévouement pour le peuple et, en particulier, pour les enfants. Mais c'est aussi le cas de Marthe, dans *Soi*, dont Félix de Cavanon relève la « vocation[770] » maternelle sous prétexte qu'elle s'occupe de son neveu, alors même qu'elle n'aura jamais d'enfant. Si elle incarne cette figure maternelle, ce n'est pas seulement parce qu'elle prend en charge l'éducation du jeune Karl, c'est aussi et surtout parce qu'elle manifeste son attachement à la communauté en s'investissant dans la défense nationale à la veille de la guerre de 1870. Dans *Les Cœurs nouveaux*, elle participe activement à la création du phalanstère aux côtés du même Karl qu'elle continue de couver d'un amour maternel. Marthe n'incarne pas seulement les valeurs maternelles, mais se rapproche également, par son dégoût de la sexualité et son abstinence, de la figure de la madone. Ces nouvelles figures maternelles défont le rapport entre le corps et la maternité, et contribuent à sa dénaturalisation. Toutefois, la manière dont les rapports entre communauté et maternité se figent nous apparaît problématique. C'est en effet une forme de ré-essentialisation de la mère qui semble se jouer dans la mobilisation de la figure de la Vierge. Annelise Maugue, dans un essai intitulé *L'Identité masculine en crise au tournant du siècle*, décrit bien à quel point l'instinct maternel, supposément ancré dans le biologique, ne cesse de le déborder. Pour l'auteure, le dévouement qui lie la mère à son enfant est vu comme une donnée naturelle puisque ce sens du sacrifice pré-existe à l'enfant et se poursuit après lui :

770 *Soi, op. cit.*, p. 14.

> La maternité constitue une telle école [...] de tendresse et de désintéressement que la femme vit ses relations à tout son entourage, adultes compris, et à l'univers entier, sur le mode de l'abnégation[771].

En ce sens, les personnages d'Anthusa et de Marthe illustrent des valeurs maternelles figées, devenues synonymes du dévouement pour la communauté et du sens du sacrifice. Elles peinent à s'extraire d'une conception essentialiste de la féminité. À cet égard, les glissements possibles entre, d'une part, ces romans qui repensent ensemble la maternité et la communauté, et de l'autre ces figures qui essentialisent les valeurs maternelles, montrent que les tentatives de l'auteur pour penser de nouvelles formes de vie – en particulier de nouvelles formes de féminité – nécessitent un effort et une imagination sans cesse renouvelés, au risque de retomber dans des conceptions réductrices.

771 MAUGUE, Annelise, *L'identité masculine en crise au tournant du siècle*, Paris, Rivages, 2001. p. 34.

Conclusion

Ce chapitre se fonde sur un double constat. Celui, d'une part, selon lequel l'identité sexuelle des personnages couvre à la fois le sexe, le genre et la sexualité. Et, d'autre part, le constat que la littérature remet en perspective la dichotomie entre nature et culture dans la mesure où, dans le roman, tout est construction culturelle et textuelle. C'est à partir de cette proposition que l'analyse de la construction identitaire des personnages s'est intéressée à l'imbrication étroite entre genre littéraire et *gender*. Ainsi nous sommes-nous penchée sur la manière dont le genre littéraire configure l'identité sexuelle des personnages et, inversement, sur les implications littéraires contenues dans la mise en scène de personnages genrés. Ici, *gender* et genre littéraire se répondent sans cesse ainsi que l'a montré, notamment, l'analyse de la construction des romans de la prostitution ou des romans d'actrice, compris comme des sous-genres littéraires dépendant de formes de féminité particulières. En outre, le récit de ces personnages féminins se débattant dans la diégèse pour échapper à la figure de l'amoureuse des romans sentimentaux – comprise comme forme de féminité et incarnation d'une forme romanesque – a permis de montrer combien l'imbrication entre genre et genre littéraire était forte, mais aussi à quel point elle était pensée et réfléchie comme telle par l'auteur. Dans cette perspective, les recherches formelles tournées vers le genre du roman deviennent autant de tentatives qui questionnent les modalités d'expression du genre chez les personnages. Analyser dans leur dimension genrée les systèmes de référence au réel et les pratiques d'intertextualité a finalement permis de montrer la manière dont la représentation du féminin se construit : c'est-à-dire davantage sur le mode de l'image que ne le fait la représentation du masculin. Cet attachement du féminin à l'image révèle le contexte littéraire dans lequel s'inscrit Paul Adam, mais aussi l'imaginaire sexuel et la conception des rapports de genre qui émanent de cette littérature, ainsi que du contexte historique et social. La façon dont le roman mobilise le mythe et les figures mythologiques fournit, à cet égard, une approche plus détaillée, tournée vers les spécificités de la littérature fin-de-siècle.

Nous avons poursuivi l'analyse de l'identité des personnages en nous concentrant sur la sexualité et les pratiques sexuelles, non seulement parce qu'elles intéressent particulièrement l'écrivain, mais parce qu'elles participent également à la construction des romans. L'analyse du traitement de la prostitution a montré à quel point la littérature pensait de concert pratiques sexuelles, individualité et identité littéraire, ces trois termes étant intrinsèquement liés. Dans le cas particulier de la prostitution, l'enjeu pour les personnages serait d'échapper à la qualification de « prostituée », d'échapper au mot, au stigmate, davantage qu'aux pratiques, afin de ne pas voir leur identité totalement redéfinie, et ce de manière durable, par la pratique vénale de la sexualité. En quittant le domaine prostitutionnel pour explorer d'autres formes de sexualité, il nous est apparu que les liens forts postulés entre identité et sexualité sont parfois mis en doute et questionnés dans la diégèse, le viol étant l'une des occasions pour les héroïnes de manifester le plus clairement leur résistance à leur identification sans reste avec leur sexualité. Dans cette optique, il s'agit de montrer que l'option conservatrice toujours plus marquée chez l'auteur à la fin de sa carrière coïncide à la fois avec une attitude plus affirmative et figée au sujet des identités de genre et un repli vers des formes littéraires réalistes, toujours plus distantes du symbolisme.

Finalement, c'est sur la figure de la mère que s'est posée notre attention afin d'éclairer les liens tissés entre sexualité et identité. Définie par un rapport ambigu à la sexualité, la mère est caractérisée par sa présence ambivalente dans les romans de Paul Adam. Elle est à la fois essentielle dans l'économie de l'œuvre et absente de la plupart des récits. Elle existe souvent davantage dans les discours des personnages qu'en tant que personnage elle-même. Toutefois, sa présence est indissociable d'une réflexion sur la maternité – comprise comme un esclavage, une relégation au foyer et un instrument au service de la domination masculine. L'auteur met en scène des sociétés qui redéfinissent entièrement le rapport à la maternité en amendant profondément les structures sociales, et introduit, ce faisant, une vaste remise en cause de la conception essentialiste attachée à cette forme de féminité qu'est la maternité.

Cette recherche de nouvelles formes sociales, sexuelles et littéraires – l'écrivain explore notamment le genre utopique et la forme épistolaire pour réinventer d'autres organisations sociales – semble pourtant s'essouffler dans les derniers romans de l'auteur, jusqu'à brouiller les pistes entre ce qui apparaît comme la réaffirmation, toujours identique, d'une désessentialisation de la figure de la mère et, à l'inverse, un retour vers la « nature » sacrificielle de cette dernière. C'est ce rapport aux formes sexuelles et littéraires nouvelles, ainsi qu'aux valeurs, profondément politiques qu'elles charrient, qui constitueront la suite de notre exploration de l'écriture des personnages chez Paul Adam.

Chapitre VI
(Dé)-faire les identités de genre

> Tout contribuait à faire d'elle la maîtresse d'artistes : son artificiel était un chef-d'œuvre de la nature.
>
> Camille Mauclair, *Le Soleil des morts.*

Dans son essai intitulé *Styles. Critique de nos formes de vie*[772], Marielle Macé engage une réflexion sur la forme littéraire, la manière dont elle permet de représenter des formes de vie diverses, d'une part, et révèle les partis pris éthiques et politiques de l'auteur, d'autre part. Cette réflexion éclairera l'évolution des choix littéraires de Paul Adam, perçue à la fois comme une évolution de son style – visible dans la structure des romans, dans le choix des images employées, dans le rapport à la langue – et comme la manifestation littéraire de ses revirements politiques. Il s'agira de considérer les différentes formes de féminité et de masculinité telles que le romancier les construit dans son œuvre, dans la mesure où ces dernières révèlent la puissance de contestation des personnages quant aux normes de genre. La figure maternelle, qui met en relation des formes de maternité, de féminité et d'organisation sociale différentes ont fait apparaître, dans le chapitre précédent, ces liens entre forme sexuée et forme littéraire. Suivant cette idée, les différentes manifestations de la masculinité ou de la féminité apparaissent comme autant de styles qui portent en eux des implications éthiques et politiques définissant les protagonistes.

772 Macé, Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.

Par ailleurs, la récurrence de personnages types tels que les androgynes permet à l'auteur d'inventer de nouvelles formes de genre en brouillant les distinctions entre féminin et masculin, bien avant de définir des identités individuelles. L'analyse de l'identité des personnages, en liant identité sociale et identité littéraire, amène à considérer celui-ci non pas sous le prisme de l'individualité mais bien plutôt de la singularité, autrement dit, de ce qui le définit et qui est partagé par d'autres protagonistes :

> Les écrivains, capables mieux que d'autres de regarder les *formes*, ont d'ailleurs souvent précédé les efforts savants pour discerner la présence du *style* à même la vie [...] – pulvérisant au passage les contours de l'*individu* et fragilisant chacun leur tour la figure du dandy à laquelle on l'associe bien trop souvent[773].

En l'occurrence, les « formes » que nous considérerons ici sont les formes de genre en ce qu'elles sont communes à plusieurs personnages. Il s'agira dans notre analyse de défaire les contours de l'individu pour considérer la portée symbolique des personnages, leur typicité, ainsi que les valeurs politiques qu'ils revêtent chez cet auteur particulier. Le symbolisme dans lequel Paul Adam s'inscrit avec ferveur et conviction au début de sa carrière revendique lui-même cette portée idéelle de la forme littéraire dans le manifeste dont Jean Moréas dote ce nouveau mouvement. Le poète écrit que :

> La poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures ; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi[774].

C'est au travers de l'imbrication étroite entre la forme littéraire et l'idée que nous terminerons notre exploration de la figuration des rapports de genre chez Paul Adam, non plus en considérant les personnages comme des entités individuelles, mais bien plutôt comme des singularités qui, comme porteuses d'idées, sont porteuses de valeurs. À cet égard également, le parcours littéraire et politique de l'écrivain, son éloignement progressif du symbolisme, sera l'occasion de penser la manière dont ces rapports entre forme et valeur s'infléchissent et se modifient au fil du temps et de la carrière du romancier.

773 *Ibid.*, p. 32. Nous soulignons.

774 MORÉAS, Jean, « Manifeste du symbolisme », *op. cit.*

Il sera question, dans un premier temps, d'aborder la manière dont se construit la masculinité et dont le romancier met en scène des styles concurrents de virilité. La masculinité sera remise au centre des réflexions dans une approche comparative qui permettra de saisir les implications éthiques que comporte la logique distinctive du style. Pour le dire autrement, il s'agira de comprendre quelles conceptions éthiques et politiques émergent d'une virilité qui se construit dans un rapport perpétuel de comparaison et de concurrence, avec les femmes, d'une part, mais aussi avec d'autres manifestations viriles, d'autre part. La focalisation sur la pratique du duel nous conduira ensuite à aborder la notion de performance, qui servira de guide tout au long de notre lecture de la féminité. Occupant en effet la seconde partie du chapitre, la construction romanesque de la féminité sera considérée sous l'angle du masque, du jeu de rôle, de la performance, conçus tout à la fois comme des obligations sociales et des stratégies de pouvoir. Dans cette optique, le personnage de l'actrice sera compris comme une figure permettant de condenser et de prolonger ces réflexions sur la manière dont la féminité se construit. Enfin, la figure de l'androgyne, présente sous de multiples facettes dans les romans, clôturera le chapitre en offrant une remise en perspective des constructions de genre et en offrant la possibilité de penser de nouvelles formes de sexe, de genre et de sexualité.

1. *LA CONSTRUCTION DE LA VIRILITÉ*

Il apparaît primordial que les études de genre ne se cantonnent pas à observer le féminin, mais portent également leur regard sur la masculinité, et ce non seulement parce que le féminin et le masculin se construisent dans un rapport permanent qui les lie de manière inextricable, mais aussi parce que les normes dominantes de masculinité conditionnent les dispositifs d'assujettissement et les processus de subjectivation des hommes[775]. Et ce d'autant plus s'agissant du XIXe siècle, en ce qu'il est une période d' « emprise maximale de la vertu de la virilité[776] ». Les naturalistes et les physiologistes, dans leurs études, mettent l'accent sur le dimorphisme sexuel, qui occupe les esprits avec une force renouvelée.

775 DORLIN, Elsa, « Le sujet politique du féminisme », in *Sexe, genre, et sexualité, op. cit.*

776CORBIN, Alain, (dir.), *Histoire de la virilité, op. cit.*, p. 7.

En outre, – et le phénomène précède de loin le XIXe siècle – la virilité dépasse largement le cadre du biologique pour se constituer en un ensemble de valeurs qui viennent structurer les représentations du monde. Ce croisement entre le physiologique et les valeurs morales qui lui sont associées constituera le point de départ de nos observations sur la construction de la virilité dans les romans. Cette dernière sera comprise au prisme de la logique de distinction sur laquelle elle s'appuie : une distinction vis-à-vis du féminin, mais aussi des autres formes de virilités qui la concurrencent.

A. LA SEMENCE VIRILE ET LE DIMORPHISME SEXUEL

Contrairement à la figure maternelle, qui manifestait la possibilité d'une disjonction entre l'aspect physiologique de la grossesse et les attributs moraux propres au dévouement maternel et à son sens du sacrifice, la paternité est, quant à elle, fortement pensée en termes physiologiques. Alors que le masculin était associé en premier lieu à l'esprit, la manière dont les romans représentent la paternité opère, paradoxalement, un retour au corps. En effet, si la maternité est d'abord pensée comme une capacité à élever ses enfants et, par extension, à se vouer tout entière à la communauté, la paternité, elle, n'est envisagée que comme une capacité à procréer. Bien plus que de paternité au sens contemporain du terme, ce dont il est question dans les romans est la part que tient le masculin dans la reproduction, une part pensée avant tout sous le prisme du corps et de la nature, et qui fait place à l'imaginaire traditionnel de la semence virile.

Nombre de romans considèrent ensemble l'aspect général du personnage, plus ou moins viril, et sa supposée puissance sexuelle, implicitement liée à la génération. Les deux termes sont rapprochés de la sorte en vertu d'un imaginaire désuet lié à la représentation de la semence virile et des fluides corporels, plus que par une relation de causalité bien définie. Gisèle, dans *Le Vice filial*, refuse de se marier avec le grand industriel Vogt car elle craint que la virilité exacerbée de ce dernier ne provoque une grossesse. La jeune fille s'entretient avec son père Arsénius en ces termes :

> — Ce n'est pas mon type. Il *brûle* trop, ce monsieur… et comme je ne suis pas en amiante…
> — Quoi, quoi ?
> — Mais il me rendrait mère, donc… Je ne veux pas être mère, moi[777].

777 *Le Vice filial, op. cit.*, p. 133. Nous soulignons.

L'aspect physique de Vogt, les signes extérieurs de sa virilité, sont censés révéler la puissance de la semence masculine, qui provoquerait la grossesse. Le choix du mot « brûler » renvoie à une conception antique du processus de génération, qui comprend les organes sexuels et leurs rôles dans la reproduction en termes de qualité des fluides et de température, mais il évoque également l'attitude libidineuse de Vogt, le feu passionnel qui se dégage du personnage et se porte sur Gisèle. Nous retrouvons exactement le même type de considérations sur Vogt dans un autre roman, *L'Année de Clarisse* :

> Clarisse le voyait colossal et, nu, brun, velu de poils d'ours, gesticuler dans l'appartement [...]. Cette vie de titan effrayait. Clarisse redouta qu'il ne la rendît enceinte. L'élan de cette vigueur l'atteignait trop ! Un enfant de ce colosse eût déformé le petit corps de l'actrice[778].

Le fait que Clarisse, dans un autre roman, exprime un avis similaire au sujet de l'industriel tend à faire du lien obscur noué entre l'aspect viril et la puissance séminale une réalité objective – exprimée comme telle par de nombreux auteurs de l'époque –, et non une simple crainte exprimée par sa partenaire féminine. Et ce d'autant plus que Vogt reprend à son compte l'image de la brûlure développée dans *Le Vice filial* pour en faire une véritable revendication de sa puissance dans *L'Année de Clarisse* :

> Il lui disait aussi : « Je suis le *volcan* sous une île ; toi tu es l'île blanche et fraîche ; moi je suis le *feu* dans la montagne sous-marine qui te supporte et t'élève au-dessus de la mer. Et mon corps crache son *feu* en toi[779]. »

La construction de l'imaginaire de la virilité dans les romans reprend des conceptions anciennes qui, attachées à la puissance de la semence, tendent à renforcer les liens entre aspect physique et puissance sexuelle. À cet égard, précisons que la force sexuelle que déploie Vogt n'est pas uniquement vue comme une aptitude particulière à la reproduction. Elle fait également écho à l'imaginaire d'une sexualité liée à la force masculine et à la soumission féminine, qu'Alain Corbin reprend dans son *Histoire de la virilité* en insistant notamment sur la mobilisation d'un vocabulaire du combat et de l'assaut dans les descriptions d'actes sexuels au XIXe siècle[780].

778 *L'Année de Clarisse, op. cit.,* p. 245.

779 *Ibid.*, p. 246. Nous soulignons.

780 « Ce système de représentations, cet hymne à la vigueur, ces allusions à la victoire et à la défaite tendent à justifier la violence, fut-elle simulée. Ils pèsent sur l'appréciation du viol, alors censé se terminer en plaisir », CORBIN, Alain, *Histoire de la virilité, op. cit.*, p. 129.

C'est cet imaginaire violent, cet imaginaire du viol aussi, qui caractérise la puissance sexuelle de Vogt dans *L'Année de Clarisse*,

> Aux minutes où, saisie dans les vastes bras, elle respirait mal, étouffée, pénétrée, violée toujours, en dépit de sa complaisance[781].

Ainsi l'expression de la virilité se déploie-t-elle dans les romans par le prisme d'une sexualité toujours violente, brûlante, et qui manifeste sa puissance par son rôle dans le processus de génération. Si Paul Adam ne multiplie guère ces personnages masculins empreints d'une virilité physique exacerbée, les protagonistes qui souffrent d'un manquement aux normes viriles confirment, à leur manière, le lien étroit supposé entre l'aspect physique et l'efficacité de la semence. Sans que la relation de causalité soit explicitement exprimée dans *Soi*, la stérilité de l'union entre Marthe et Luc Polskoff est manifestement associée au caractère efféminé de l'époux, qui est rendu responsable de la stérilité du mariage. Son aspect physique – avec son « dos féminilement creux[782] » – fonctionne comme un indice donné à tous dans la diégèse de son impuissance à procréer. Le récit précise également que Marthe ne connaît jamais le plaisir sexuel avec son mari, incapable, semble-t-il, de la vigueur virile qui doit prévaloir dans l'accession au plaisir de la partenaire. Ce faisant, Paul Adam reproduit les discours qui fleurissent dans le monde scientifique et médical, exactement de la même manière que le mouvement naturaliste qu'il vient à peine de quitter.

Ces exemples tendent à inscrire la virilité dans le corps et à l'essentialiser. Il importe toutefois de souligner que la masculinité ne se crée pas *ex nihilo,* mais s'articule toujours avec la féminité, dans un rapport de comparaison et de complémentarité. Dans cette perspective, la virilité du personnage féminin peut même être rendue partiellement responsable de la faiblesse masculine. La relation entre Marthe et Luc dans *Soi* suggère cette capacité féminine à entraver l'expression de la virilité. Bien qu'il soit décrit dès son apparition dans le récit comme un homme efféminé, Luc s'efface de plus en plus, s'écrase, se soumet, à mesure que Marthe assume les prérogatives associées habituellement au masculin. C'est elle notamment qui assure la pérennité financière du ménage, ce qu'elle ne cesse de faire remarquer à son mari.

781 *L'Année de Clarisse, op. cit.,* p. 246.

782 *Soi, op. cit.*, p. 40.

Marthe incarne de la sorte la figure de la femme phallique, c'est-à-dire de la femme qui ne désire pas le *phallus* – puisqu'elle rejette toute forme de sexualité – mais qui s'identifie au *phallus* pour pouvoir se doter des prérogatives masculines. L'héroïne fait preuve de son autorité sur un époux de plus en plus fuyant, et tente de lui imposer ses ambitions littéraires que l'écrivain, paradoxalement, ne semble guère partager. En décidant d'aménager deux chambres séparées, et en refusant de livrer son corps au désir de l'époux, elle achève d'exprimer sa supériorité. Luc contraint à l'asexualité, incapable de produire le roman tant attendu, et assumant mal sa dépendance financière, est ainsi privé de toute forme d'expression d'une virilité qui lui est progressivement enlevée par son épouse. Il s'agit bien d'une construction en miroir qui se fait entre les deux protagonistes, une construction subitement brisée par la séparation. Désormais rendu à son sort, Luc retrouve peu à peu une forme de masculinité en prenant une maîtresse, docile et féminine cette fois, et en commençant à publier des textes dans les journaux, jusqu'à gagner une certaine notoriété. Le rapport comparatif mis en place dans *Soi* vient souligner avec force le fait que la virilité n'est compréhensible qu'en regard de la féminité, les deux termes se complétant et se répondant l'un l'autre. La nécessité du contraste, imposée par une société qui ne cesse de souligner la différence des sexes, appelle logiquement une conception presque mathématique de ces deux termes et de leur rapport. Dans cette optique, au plus le personnage féminin est puissant, doté de qualités viriles, au plus son partenaire devra incarner une virilité exacerbée pour satisfaire ses attentes, notamment en matière sexuelle – au risque d'être rejeté dans une féminité dénigrée.

Les personnages féminins placés sous le signe de la puissance, à l'instar de Mahaud, fantasment ainsi des partenaires à la virilité excessive. L'héroïne de *Être* est profondément déçue par l'impuissance de son nouvel amant, le seigneur de Marœuil, un homme précieux, parfumé et vêtu de dentelles, tandis que Mahaud se révèle davantage tentée par l'expression d'une masculinité empreinte de cette violence soulignée par Alain Corbin :

> Quand l'odeur du sang montait avec le bruit de la bataille et la forte senteur des sueurs viriles, ces mâles hirsutes, illuminés et beaux de l'influence astrale, tentaient son sexe. Des images de luxure féroce s'imposaient à ses sens en folie. Et son émoi était émoi d'étreintes, ses convulsions, sanglots de spasmes, ses défaillances, défaillances sous la passion victorieuse[783].

La puissance de l'héroïne, qui lui permet de soumettre les hommes à sa merci, semble appeler à elle l'incarnation d'une puissance virile exacerbée, seule capable de satisfaire ses désirs. Or, cette expression de virilité passe avant tout par les corps masculins, dans ce qu'ils ont de plus physique et de plus immédiat – l'odeur de la sueur, les têtes hirsutes – mais aussi et surtout dans la démonstration de violence dont ils font preuve au combat, et qui vient signifier de manière implicite la possibilité d'une violence égale dans l'acte sexuel.

Par conséquent, la masculinité apparaît avant tout, dans les romans, comme une qualité intrinsèque à certains personnages, une qualité inscrite dans les corps – dans leur aspect physique autant que dans leur puissance sexuelle. Cette dimension profondément corporelle de la virilité tend, à première vue, à essentialiser cette dernière. Toutefois, Paul Adam s'attache à révéler, inlassablement, le fait que la virilité relève aussi d'une construction sociale. D'une part, et comme nous l'avons déjà souligné à plusieurs reprises, la masculinité n'est jamais compréhensible *ex nihilo*, mais toujours en rapport avec la féminité. Cette dimension relationnelle joue avec les codes du dimorphisme sexuel relayé par les discours scientifiques, mais elle fait également émerger une critique de la normativité du genre en montrant que l'équilibre entre les expressions plus ou moins exacerbées de féminité et de masculinité est difficile – voire impossible – à atteindre. Le destin malheureux des personnages, tout au moins sur le plan relationnel ou amoureux, en témoigne. D'autre part, les rares personnages qui incarnent une virilité triomphante et profondément physique paraissent trop caricaturaux, trop virils pour être vrais. Qu'il s'agisse de Vogt se comparant à la puissance volcanique, ou des ouvriers en forge qui, dans *Être*, font saillir leurs muscles puissants et ruisseler leur sueur, ces personnages véhiculent, certes, l'image d'une virilité physique traditionnelle, mais qui, justement, relève du domaine de l'image, de la représentation caricaturale et outrancière, comique presque dans le cas de Vogt[784].

783 *Être, op. cit.*, p. 205.

784 « Car le trouble ne s'immisce pas seulement dans les corps androgynes de beaux jeunes hommes. C'est à la fois plus large et plus fin que ça je crois. Il peut aussi se nicher paradoxalement dans l'outrance de

Ces représentations exacerbées de la virilité viennent paradoxalement révéler à leur tour le caractère construit et normé du corps masculin qui, incessamment, est sommé de se distinguer des manifestations viriles concurrentes qui l'entourent.

B. L'APPROCHE DISTINCTIVE DE LA VIRILITÉ

Si les valeurs masculines et féminines se complètent et se distinguent les unes des autres, la virilité se décline elle-même sous plusieurs formes. En tant que construction sociale, les modalités d'expression de la virilité ne sont pas uniquement dépendantes de leur rapport avec la féminité, mais aussi des différents milieux sociaux et culturels d'où émerge la masculinité, et qui en conditionnent les manifestations. Malgré la permanence de certains traits caractéristiques, la masculinité ne se construit pas selon les mêmes normes dans les milieux bourgeois et dans les milieux ouvriers, par exemple, ou encore dans deux points éloignés du globe. Observer et reconnaître ces différences de construction virile permet d'affiner les systèmes de valeur que Paul Adam attribue à la masculinité dans ses romans.

Le regard neuf et naïf, permis par la distance spatiale ou culturelle, est l'occasion pour les romans de mettre en scène des formes de virilité diverses, parfois étonnantes, en tout cas étrangères. Les voyages, mais aussi l'intrusion dans des milieux sociaux différents de celui du personnage observateur, permettent une mise en scène de virilités nouvelles qui attirent le regard et questionnent les protagonistes. Revenons à cet égard au personnage de Vogt. Bien que ce dernier soit juif, il incarne une virilité exacerbée, bien éloignée des représentations d'un siècle troublé par l'antisémitisme, qui attribue à l'homme sémite une virilité dépréciée, voire des traits efféminés. Ici, à l'inverse, la puissance sexuelle de Vogt est indissociable de sa judéité, d'une part, et du fait que le personnage soit un grand industriel, qui tire de l'argent une bonne partie de sa puissance, d'autre part.

---

l'hyper-masculinité ou de l'hyper-féminité. Du point de vue du genre, pour reprendre à notre sauce les termes de Marie-Hélène Bourcier, "le skin se révèle comme le signe hyperbolique de la construction de la masculinité". Or, cette outrance du corps phallique dont tu parles est ce qui permet parfois sa subversion, la subversion de la virilité elle-même qui apparaît pour ce qu'elle est. Quelque chose d'essentiellement construit. [...] [le skin ou l'homosexuel] représente, en somme, ce que l'homme normal ne doit pas être, dé-tumescent ou hyper-bandé, les deux mettant en péril la supercherie du corps viril, toujours mesuré. », *Punk à singe. Correspondance avec François Bégaudeau,* Les Âmes d'Atala, 2016, p. 56.

Paul Adam s'inspire de la pensée antisémite pour associer judéité et puissance financière, mais il retourne en quelque sorte la représentation de l'homme juif pour doter Vogt d'une virilité exacerbée qui répond à la puissance constitutive des Nombres et de l'Argent affirmée dans la doctrine cabalistique. Ainsi Arsénius tente-t-il de convaincre sa fille Gisèle de se marier avec le baron, dont il vante avant tout la richesse à sa fille en enjoignant cette dernière d' « ouvrir [s]a cage à la poule aux œufs d'or[785] ». L'ensemble du roman *Le Vice filial* insiste d'ailleurs tout particulièrement sur la judéité du baron Vogt. Contrairement aux autres personnages masculins, dont l'aspect physique est généralement peu décrit, la physionomie de l'industriel est détaillée par l'auteur pour la raison que cette dernière doit révéler les origines sémites du personnage :

> Vogt avait le profil marqué du sémite, les cheveux bouclés, la barbe mousseuse, le corps vaste, les doigts fins et courbes. Ses oreilles plates, pointues, eussent évoqué le Sabbat[786].

La judéité du personnage ne renvoie pas tant à une pratique religieuse, qui n'est d'ailleurs jamais mentionnée dans les textes, qu'à une connotation à la fois ethnique – lui attribuant un profil particulier – et socio-économique – qui caractérise Vogt par sa richesse, mais aussi et surtout par sa passion profonde pour la spéculation. Le corps et l'argent déterminent ensemble une nouvelle forme de virilité qui tend à réinventer le type juif en mêlant les représentations littéraires et antisémites du siècle aux conceptions de la Cabale.

Dans *Soi*, c'est l'étrangeté et l'exotisme qui autorisent la protagoniste à se pencher sur une autre forme de virilité : celle des hommes orientaux. En visite à l'Exposition universelle, Marthe se retrouve face à des individus venus d'un pays lointain indéterminé. Leur étrangeté suscite le désir de héroïne, pourtant caractérisée par sa pudeur et son refus de toute chose touchant au sexe :

> Un coin d'atelier oriental leur révéla des pays soupçonnés seulement par les gravures. Les hommes basanés, barbus, vêtus amplement d'étoffes brunes, façonnaient de menus cassettes, des grains de rosaire. Graves et silencieux, ils s'exhibaient accroupis près un tour qu'un axe fixé dans leurs orteils mouvait. Bonheur de Karl à ce spectacle. Les grands yeux doux qu'ils levaient parfois vers elle intimidaient Marthe[787].

785 *Le Vice filial, op. cit.*, p. 187.

786 *Ibid.,* p. 117.

787 *Soi, op. cit.*, p. 144.

Le registre de la différence permet une nouvelle fois au narrateur de décrire la manière dont se manifeste la virilité propre à l'homme oriental, en s'inspirant des représentations du siècle qui tendent à sexualiser à outrance l'étranger. Au-delà du fantasme exprimé par le personnage féminin, et qui est un fantasme suscité et permis précisément par la distance qui sépare les protagonistes, ce que ces différentes attentions évoquent est bien, avant tout, la curiosité qui naît devant d'autres formes de vie, en l'occurrence d'autres formes viriles. Il s'agit pour Clarisse et Gisèle, devant Vogt, mais aussi pour Marthe, de considérer avec attention ces virilités nouvelles ou inhabituelles, de « savoir s'étonner devant d'autres manières d'être homme, s'étonner de gestes dont notre corps serait, a été capable, mais dont il a en quelque sorte évincé la souplesse ou les promesses[788] ». Mais il s'agit également, considérant ces formes viriles, de comprendre la puissance qu'elles permettent, ou plutôt de les comprendre en tant que sources d'une puissance particulière : la puissance sexuelle de Vogt ou la puissance d'attraction des hommes orientaux, inséparable de leur dextérité. En outre, c'est bien au style que s'attachent les personnages, au sens où l'observation des différentes virilités ne se restreint pas à un individu, mais à une forme singulière et partagée, qu'il s'agisse de la virilité juive, élevée en type au gré de sa réapparition dans les romans, ou au style oriental dans *Soi*. Marthe, en effet, ne considère pas un homme précis, nul ne sait d'ailleurs combien d'hommes orientaux elle regarde. Ce qu'elle considère à ce moment n'est pas une personne, mais bien une forme de virilité singulière, associée à une forme de vie inconnue et qu'elle entrevoit alors.

Il convient de remarquer que la curiosité qui préside à la description des différentes manifestations de la virilité émane avant tout de personnages féminins. C'est Clarisse, en effet, qui s'attache le plus au personnage de Vogt, liant incessamment sa puissance financière et sa vigueur sexuelle, et c'est Marthe qui considère avec attention la forme virile propre aux hommes orientaux. Seule exception dans ces passages : Karl, encore enfant, qui s'extasie devant l'habileté des travailleurs étrangers. Contrairement au mouvement général adopté par les romans[789], c'est le regard féminin qui, cette fois, se porte sur le masculin et devient le moteur de la description.

788 MACÉ, Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie, op. cit.*, p. 78.

789 Voir à ce sujet : chapitre IV, section 1, « Le regard : instrument de pouvoir et dispositif normatif ».

Les masculinités étrangères, en dérogeant aux normes culturelles, défient les rapports de pouvoir inscrits dans le quotidien, qui font des femmes des objets donnés à voir, et permettent ainsi un renversement du regard. L'exotisme et la distance sociale suscitent la curiosité et attirent l'œil de celles qui, exceptionnellement, sont autorisées à observer. Il ne semble guère permis aux hommes de manifester un intérêt similaire face à ces formes viriles qui diffèrent des leurs. Porter le regard sur d'autres hommes reviendrait en effet à se soumettre au soupçon d'un désir homosexuel, et ce d'autant plus que, comme le montrent les descriptions, la virilité s'inscrit avant tout dans les corps. L'évocation des muscles saillants, de la sueur, des veines gonflées, des larges torses ou des yeux profonds, participe à une érotisation de ces formes viriles qui n'est pas réductible au fait que le regard porté soit féminin, mais qui s'explique aussi et surtout par le fait que le regard, quel qu'il soit, se porte avec attention sur des corps. Par conséquent, le soupçon d'homosexualité, avec la restriction tacite du regard qu'il implique, exclut de fait la possibilité pour les personnages masculins d'adopter cette vision modale des formes qui caractérise le regard féminin et celui de l'enfant ; une vision modale, c'est-à-dire une vision qui s'attache à la multiplicité des formes, qui tente de les comprendre dans leur différence et dans la puissance qu'elles permettent, et dont l'élan initial est avant tout la curiosité.

Le personnage masculin qui porte le regard sur d'autres hommes est amené, au contraire, à évaluer, à se comparer à eux, autrement dit à adopter une approche distinctive du style. Il s'agit dans cette perspective de considérer les différentes formes de virilité comme autant de marques d'un statut social, d'une place à prendre ou d'une appartenance. En témoigne ce passage des *Cœurs nouveaux*, le roman de Paul Adam consacré à l'entreprise phalanstérienne. En visite dans l'usine, Valentine et son père sont amenés à observer les ouvriers, qui se caractérisent par la solidité de leurs corps :

> [Émile] cracha dans ses mains ; ses muscles forts se bombèrent sous le tissu rouge de la chemise ; il enleva une pelletée de charbon, la jeta dans le four ouvert, aveuglant comme un trésor de légendes, et puis il laissa retomber la pelle, et ses bras cordés de veines pleines. [...] Il laisse choir contre le tas de charbon son corps herculéen[790].

La démarche de la visite conduit les personnages en présence à porter le regard sur les gestes du travail et sur les corps laborieux.

790 *Les Cœurs nouveaux, op. cit.*, p. 77.

L'irruption de Karl de Cavanon dans la scène transforme de manière implicite la curiosité des visiteurs pour les corps au travail en une comparaison entre deux aspects physiques, qui correspondent à deux statuts sociaux. Karl intervient en effet auprès du solide et fainéant Émile en lui faisant un long discours, l'enjoignant de participer à l'œuvre commune. La maîtrise de la parole et la verve déployée connotent la supériorité hiérarchique et intellectuelle de Cavanon. Toutefois, la distinction entre les deux hommes ne s'opère véritablement que lorsque ce dernier se saisit de la pelle d'Émile et, l'invitant à se reposer, entreprend de continuer son labeur :

> Cavanon ôta sa jaquette et saisit la pelle à son tour. [...] Et ce fut un spectacle navrant de le voir rougir sous l'effort, de voir la sueur envahir son front, ses yeux se clore, ses mains pâles et fines se crisper sur le manche du lourd instrument[791].

Bien que Karl prétende montrer qu'il participe à l'effort du phalanstère au même titre que les ouvriers, refusant de s'enfermer dans ses privilèges de patron, le regard porté successivement sur les deux corps virils est indubitablement distinctif. La présence de l'œil masculin de M. Cassénat, mais également des autres ouvriers, opère une distinction au sens que Marielle Macé donne à ce terme, à savoir une pensée de la limite où un être se définit par une séparation d'ordre statutaire. La description des mains blanches et de la souffrance de Cavanon met en évidence la présence d'un corps bourgeois, exclu de fait de la forme de la virilité ouvrière observée précédemment.

Le regard d'autrui détermine une distinction que Cavanon voudrait, sinon supprimer, tout au moins réduire, dans une démarche propre à l'idéal égalitariste porté par le phalanstère. À l'inverse de l'approche modale, qui caractérise le regard féminin et considère les formes de corps dans leur différence et leur puissance, l'approche distinctive insiste sur l'éthique contenue dans les différentes formes de virilité. Ce sont deux conceptions viriles qui se dessinent et qui s'affrontent ici, une virilité inscrite dans le corps d'une part, et une virilité qui se manifesterait par la puissance de l'esprit de l'autre. Chacune s'apparente à un style distinct – celui de l'ouvrier et celui du patron socialiste – qui revêt un certain nombre de valeurs morales et politiques indissociables de l'aspect physique[792].

791 *Ibid.*, p. 79.

792 « Le style est d'abord une affaire d'aspect, de phénoménalité. Il suppose que l'on s'intéresse à des qualités sensibles, apparentes, perceptibles : au "comment" ; et qu'on ne tienne donc pas ces

C'est exactement ce qu'affirme Jean Bythométrès, dans *Irène et les eunuques*. Parce qu'il est émasculé, le maître à penser d'Irène se confronte à l'incompréhension et à la moquerie des Francs. Ces derniers sont décrits sous les apparences d'une virilité exacerbée et vulgaire, dont la puissance s'exprime dans la sauvagerie qu'ils déploient au combat. Ils sont malpropres et violents, leur rire montre « leurs grosses langues blêmes, leurs dentures ébréchées[793] », leur teint est rougeâtre et leurs manières sournoises. La description peu amène de ces êtres qualifiés de barbares révèle la manière dont Jean les considère. Mais ces derniers portent également un regard curieux, méfiant ou méprisant sur cet homme qui, privé de sexualité, n'en est plus vraiment un à leurs yeux :

> Les préoccupations de Jean excitèrent leurs sourires. Ils le surnommaient « le Nuage » parce que sa parole leur semblait fort obscure. D'ailleurs ils ne lui passaient point d'être eunuque. Cela les intéressait exclusivement. Cela les maintenait en singulière joie. D'autres le plaignaient comme si la plus extraordinaire calamité lui fut échue. D'autres le méprisaient ainsi qu'un être abject[794].

Chaque forme virile jauge l'autre, l'examine, l'évalue, traduisant ainsi la valeur dont chacune se revêt. Les Francs associent la virilité à la vigueur physique, tant sexuelle que guerrière, et le surnom de « Nuage » qu'ils attribuent à Jean marque leur faible considération pour le domaine de l'esprit, incarné par Bythométrès. Ce dernier, au contraire, dénigre la virilité exacerbée et brutale et affirme que son état physique est un refus en acte des valeurs portées par le style viril propre aux soldats :

> Arrière, vous, soldats stupides, fuyards alertes, corbeaux de la déroute ! Christ n'est pas mort pour vous sur la Croix de rédemption, [...] pour vous, qui, les mains souillées du sang des moines, jetez à terre les hosties afin d'emporter les ciboires, pour vous qui détruisez les récoltes et incendiez les granges et drapez dans l'incendie les chaumières bonnes au repos des pauvres... Ah ! Si la virilité est la cause de tous ces crimes, Béni sois-tu, Très-Haut, qui retranchas de mon corps, avec la fécondité matérielle, le goût de haïr, de tuer, de mentir, et de vomir le vin des orgies sur des poitrines de prostituées[795] !

D'une certaine manière, Jean affirme que les différentes manifestations physiques et spirituelles de la virilité comportent en elles des valeurs ou une éthique qui leur sont propres. Contre la forme virile des soldats, synonyme de destruction et de blasphème,

phénomènes [...] pour des aspects surajoutés à l'existence humaine ou à l'aventure sociale, mais pour l'un des plans où elles se qualifient, se débattent, et même se gagnent. », MACÉ, Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie, op. cit.*, p. 21.

793 *Irène et les eunuques, op. cit.*, p. 418.

794 *Ibid.*, p. 420.

795 *Ibid.*, p. 200.

l'abandon des organes de la virilité dessine une autre forme de corps qui est aussi une autre forme de vie, respectueuse de Dieu et des hommes, une forme de vie en tant que la forme est une qualification, comporte une éthique.

De plus, Jean Bythométrès a pour fonction d'exprimer les liens entre l'aspect et l'éthique de virilités singulières en raison du fait qu'il est un personnage inventé dans le but de porter les valeurs de l'auteur. En effet, dans ce roman historique qu'est *Irène et les eunuques* – dont Paul Adam aime à montrer l'exactitude scientifique – Jean est un personnage créé de toutes pièces par l'écrivain afin de dialoguer avec Irène et de mettre en scène sa conception d'une intellectualité pure, d'une virilité qui ne s'exprimerait plus par le corps, mais pas l'esprit seul :

> La démarche du romancier possède un sens, précisément indissociable du mythe byzantin. Il s'agit de faire triompher à Byzance le pouvoir de l'esprit, et d'imaginer un univers d'où le sexe est banni, où l'intellectualité pure a la suprématie, où l'obsession de la mutilation tend à l'éclatement systématique de tout système cohérent, corps ou esprit. Dans cette perspective, la création pure et simple du personnage de l'eunuque Jean Bythométrès, le Mesureur de l'Abîme, Maître de la pensée d'Irène, est à la fois très révélatrice des obsessions décadentes, et inimaginable en dehors du contexte byzantin[796].

Ce faisant, Paul Adam dessine la possibilité d'une nouvelle forme virile, synonyme de fécondité de l'esprit, et qui défendrait la production contre la destruction brutale des virilités militaires, autrement dit une éthique défendue par l'auteur dans bon nombre de ses romans et qui, résumée par l'opposition binaire entre production et destruction, est même au principe de certaines de ses œuvres comme *Lettres de Malaisie*, *Les Cœurs nouveaux* ou *Les Cœurs utiles*. Notons enfin que la forme de vie portée et défendue par Jean Bythométrès relève d'un choix, celui du sacrifice conscient et réfléchi de la virilité physique et de la sexualité au profit de la grandeur de l'idée. En ce sens, la démarche de Jean fait écho à une conception très en vogue au XIXe siècle, selon laquelle la continence sexuelle est nécessaire aux écrivains pour produire leurs chefs-d'œuvre. Le liquide séminal est conçu dans cette optique comme un fluide énergétique qui, conservé dans le corps, peut transmuer l'énergie physique en puissance créatrice, au sens spirituel et non plus physique du terme. Surtout, cette virilité sacrificielle et entièrement incluse dans

796 DAVID-DE-PALACIO, Marie-France, « Les "Nacres de la perle et de la pourriture" : Byzance », *op. cit.,* p. 168.

l'esprit renvoie à l'image de l'auteur se mettant en scène dans une existence ascétique, entièrement tournée vers la création littéraire, et délaissant les plaisirs du corps[797].

Dans cette perspective, l'attention que les romans portent aux formes viriles est bien, dans le même temps, une attention portée à la qualification de la vie, à la valeur que ces virilités comportent. La rareté du regard tourné vers le masculin renforce l'importance de ces apparitions viriles qui doivent leur présence dans le roman à leur différence, à la curiosité qu'elles suscitent, à l'ouverture qu'elles permettent vers d'autres formes de vie. Mais ces apparitions sont surtout justifiées en tant qu'elles expriment des valeurs portées par l'auteur, celles, par exemple, de la possibilité de dessiner une virilité qui ne réside pas dans le corps mais uniquement dans l'esprit et qui serait associée à la force créatrice – notamment littéraire – plutôt qu'à la force destructrice des virilités brutales. Si la représentation des autres formes de virilité – de ces formes qui sont autres par rapport à la norme bourgeoise généralement incarnée par les personnages – a attiré notre attention, les protagonistes masculins ne peuvent toutefois exister uniquement sous le prisme de l'étrangeté. Penser ces virilités dans le registre de l'exception, ou de l'écart, sous-entend l'existence d'une norme, qui doit pouvoir trouver ses propres modalités d'expression.

C. LE DUEL ENTRE DISTINCTION ET PERFORMANCE

Dans la mesure où le combat singulier permet à deux virilités concurrentes de se comparer l'une à l'autre, le duel apparaît avant tout comme une pratique distinctive. Toutefois, cette logique de distinction n'est rendue possible que si les hommes en présence appartiennent à des sphères sociales suffisamment proches, les autorisant à se mesurer. C'est pour cela que Manuel, le héros de *En décor*, n'accède jamais à la pratique du duel, ses adversaires refusant toujours de se comparer à lui. L'affront politique qu'il veut laver par le combat est rejeté sous prétexte qu' « on ne se bat point contre un moutard de vingt ans[798] » et, plus loin, lorsqu'il veut défendre sa maîtresse, le duel lui est encore une fois refusé :

797 Voir à ce sujet : chapitre II, section 3 : « L'identité de l'auteur : engagement et mise en scène de soi ».
798 *En décor, op. cit.,* p. 44.

> Qu'on élut un, dix champions contre lui. À toutes armes il combattrait pour sa Dame. Le plébéien refusa. Ils n'étaient pas des spadassins, eux[799].

La démarche distinctive propre au duel est refusée par les adversaires de Manuel qui, en le jugeant trop jeune, ou en moquant cette pratique de combat, contestent toute possibilité de se mesurer au héros du roman. En outre, le refus du duel s'apparente ici à la critique d'une « chose assez inconnue dans le pays, et qui déconsidérait[800] ». Perçu tout à la fois comme une pratique élitiste et une résurgence romantique ridiculisée par ses adversaires, l'élan de Manuel pour le duel devient l'un de ses attributs signifiant son penchant pour l'héroïsme et sa naïveté. Le duel, en tant que pratique distinctive, exige donc la mise en présence de corps qui soient suffisamment semblables.

Être met en scène cette importance de la similitude des corps. Dans un premier épisode, le roman raconte le duel déclaré entre Jacques de Horps, l'amant de Mahaud avec qui cette dernière s'est enfuie, et Édam, le père de l'héroïne, qui prétend récupérer sa fille. Édam étant un puissant sorcier, les conditions du duel précisent que le combat se fera à armes égales, sans emploi de la magie. Ce faisant, il s'agit de mettre les corps en présence, et donc de refuser les incantations et les sorts jetés à distance en tant qu'ils les absentent. L'issue du combat, en effet, ne permet une réelle distinction entre les protagonistes que si les hommes s'affrontent sur un terrain d'égalité et dans des termes autorisant une comparaison de leur valeur. Plus tard, dans un second épisode, ce sont cette fois les seigneurs de Mahaud qui se livrent au combat singulier contre leurs ennemis de guerre. Alors que la ville est assiégée et que le conflit dure depuis plusieurs semaines, les seigneurs décident d'une courte trêve pour se mesurer les uns aux autres, non plus en tant que chefs militaires, soumis aux aléas du terrain et de la force de leurs armées, mais en tant que guerriers eux-mêmes.

> Contre un assaut général ils ne pourraient tenir. Assez vaillamment ils avaient prouvé leur chevalerie. Exténués par les jeûnes et les privations, leurs bras sauraient-ils seulement tenir le glaive ?
> À ces mots, Corbehem se leva, et lançant son gantelet vers l'orateur, proposa de soutenir un combat singulier, en telles conditions que l'on voudrait [...]. Pendant cette trêve de trois jours rien n'empêchait qu'on se délassât de noble façon[801].

799 *Ibid.*, p. 128.

800 *Ibid.,* p. 44.

801 *Être, op. cit.*, p. 158.

Des combats sont organisés, prenant la forme de joutes à cheval, non fatales. Le spectacle interrompt le chaos de la guerre en livrant des gens de noblesse à un rituel qui correspond à leur rang.

Les soldats, trop liés au peuple, au sang et à la boue, disparaissent au profit d'une pratique extrêmement codifiée qui doit permettre de distinguer entre elles les formes de virilité particulières à l'aristocratie. Si le duel apparaît comme une pratique distinctive par excellence, la réciproque veut que la distinction – entre des formes de virilités, puisque c'est de cela dont il s'agit – se vive par conséquent sur le mode du duel, que ce dernier soit bien réel, symbolique ou métaphorique.

Le roman tardif *Stéphanie* apparaît sans doute comme la meilleure illustration de ce phénomène. Non seulement les quelques personnages masculins qui peuplent la diégèse sont pris tout au long du récit dans des rapports de compétition et de comparaison entre eux, mais, en outre, l'appartenance sociale des protagonistes les fait se référer au duel comme faisant partie de leur imaginaire, sinon de leurs pratiques. La thématique du duel s'ouvre au début du roman avec un combat amical opposant les deux neveux du narrateur, Robert et Félix. D'abord vu comme un exercice et une leçon de lame, le face-à-face excite peu à peu les jeunes gens qui finissent par se livrer là un vrai duel, qui n'oppose pas uniquement la singularité de leurs personnes, mais aussi celle de leur classe sociale. Le style adopté par Robert trahit la rigidité et l'exactitude des leçons d'escrime prises par un jeune homme de la bourgeoisie, tandis que Félix témoigne de moins de précision, mais de davantage de fougue. L'exercice se transforme en véritable confrontation ayant pour but de distinguer, à travers l'habilité au fer des deux jeunes gens, la supériorité virile d'une catégorie sociale :

> Cela devient un vrai duel, un duel d'amis pour le moins. Félix voudrait que sa vigueur et sa promptitude rendissent son cousin ridicule. [...] Toute l'envie que le pauvre porte au riche s'exaspère dans ce maigre corps d'adolescent en chemise de flanelle, en culotte élimée, en leggins boueux. Ce sont deux castes qui se battent par le moyen de ces deux enfants à l'esprit médiocre et naïf. J'admire que les conditions sociales où mes neveux se développèrent les aient si vulgairement conduits à des fins logiques[802].

Le jeu de lames montre bien que la construction de la virilité passe par le maniement des armes. La pratique du combat adopte des styles différents qui doivent permettre de mesurer l'habilité et la vigueur propres à deux classes sociales qui s'affronteront tout au

802 *Stéphanie, op. cit.*, p. 40.

long du roman. La performance sportive permet dans cet épisode de vider les différends entre les deux jeunes gens et de donner finalement la supériorité physique à Félix, le neveu pauvre du narrateur. Néanmoins, la suite du récit vise à montrer que la classe bourgeoise surpasse, en tous points, la classe prolétaire, ce qui justifierait la défense du mariage arrangé comme garant de la reproduction sociale de la famille. Les querelles entre les protagonistes masculins se vivent invariablement sur le mode de la lutte, du duel, qui dit à la fois l'appartenance sociale des personnages et le mode de construction de leur virilité. Le narrateur interprète comme une attaque physique les propos de son beau-frère, qui lui démontre que Stéphanie n'est pas assez instruite pour constituer une épouse souhaitable. Celui-ci affirme que la jeune fille a besoin de se marier avec un « gamin[803] » qui « jouera au chat perché » avec elle, plutôt qu'avec un homme d'âge mûr qui assurera la stabilité de son existence. Le narrateur reprend ses propos en les qualifiant avec les termes du duel :

> Ce dernier mot m'atteint directement. Huvelin m'attaque. Le lancier de Gravelotte me pousse la pointe au cœur. Et je me sens blêmir[804].

Un peu plus tard, lorsqu'au cours du repas le même Huvelin débat avec Félix de politique, des obligations sociales propres à chacun, ce sont encore deux classes sociales qui s'affrontent, deux choix de vie. À nouveau, la confrontation est vécue sur le mode du duel, chacun s'emparant des armes à sa portée, dans une scène particulièrement satirique :

> — Qui ne se suicide pas estime la vie meilleure que la mort. Donc il la tient pour un présent. Donc il lui faut en échange de ce cadeau accepter le devoir, les obligations sociales, les traditions nécessaires.
> — Le devoir, c'est justement de briser les entraves qui ne sont plus nécessaires. Le devoir, c'est de se libérer… déclame Félix en crispant sa main sur le couteau d'argent.
> — Ou de changer simplement la forme du joug ?… interroge le vieillard qui choisit un cure-dents[805].

Munis des armes de leurs choix, ce sont deux hommes qui s'affrontent en même temps que deux convictions politiques, l'anarchisme de Félix et le royalisme d'Huvelin. Plutôt, ce sont deux formes politiques, et deux classes sociales, qui, chacune revêtue de la

803 *Ibid.*, p. 169.

804 *Ibid.*

805 *Ibid.*, p. 182.

forme virile qui leur est propre et les représente, vivent la confrontation rhétorique comme un véritable combat. Si le duel est une pratique de distinction virile, en retour, la volonté virile de se distinguer semble devoir passer impérativement par la forme du duel, que ce dernier soit symbolique, comme dans le combat amical, ou métaphorique, dans le débat d'idées. La seule constance à trouver dans ces différents épisodes est le lien constitutif du duel avec la virilité. Qu'il s'agisse de Félix et Robert qui se battent devant la jeune Stéphanie pour faire valoir leur supériorité, du narrateur débattant avec Huvelin de la meilleure forme conjugale à trouver pour assurer le devoir patriarcal, ou encore de Félix et Huvelin dont la conception de la politique est particulièrement masculine, chacun défend par le duel une forme de virilité tout autant qu'une forme sociale et politique.

À la fin du XIXe siècle, le duel est beaucoup critiqué en ce qu'il est associé à une aristocratie dévoyée et à la contre-révolution[806]. Cette pratique est pourtant loin d'avoir disparu et de se réduire à un mode uniquement métaphorique comme *Stéphanie* le met en scène. Dans l'article qu'il consacre à la question, François Guillet précise notamment que les journalistes et les hommes politiques sont les plus exposés aux attaques d'honneur et à leur nécessaire réparation. Les romans de Paul Adam mettent effectivement en scène une multitude de duels faisant s'affronter ces catégories professionnelles, auxquelles s'ajoutent les écrivains et les artistes. Toutefois, loin d'offrir le caractère distinctif des duels métaphoriques et amicaux, qui permettaient aux virilités en présence de se mesurer réellement en mettant leurs corps en jeu, les duels véritables sont davantage perçus comme des rituels sociaux galvaudés, synonymes de pure convention et de répétition monotone. La défense de l'honneur viril rend inacceptable le fait de se dérober à la rencontre, le manque de courage induisant le risque d'une véritable mort sociale pour des personnages qui vivent en grande partie grâce à leur notoriété. Néanmoins, le duel est décrit comme un simulacre qui ne met plus guère les corps en jeu, et qui vient simplement manifester au public le fait qu'un affront a été lavé et que l'honneur est sauf. La mise en miroir de citations, extraites des *Cœurs utiles* et de *L'Année de Clarisse*, montre avec quelle constance les personnages considèrent les duels auxquels ils sont contraints de participer :

806 GUILLET, François, « Le duel et la défense de l'honneur viril », *op. cit.,* p. 91.

> Un duel l'attendait à onze heures. [...] L'honorable se prit à sourire. Il conçut la petite route où ils se rencontreraient, la comédie de gravité ; les saluts au large, le plastron de chemise de l'adversaire, et ce chatouillis des pointes qui tentent de passer avec prudence, en valsant l'une autour de l'autre. Qui, de lui ou du reporter, s'en irait, le poing emmailloté d'un mouchoir[807] ?

La reprise de termes semblables pour décrire le duel qui doit se jouer dans *L'Année de Clarisse* montre à quel point ce rituel est jugé désuet et ridicule, et n'apparaît plus guère comme une preuve de courage ou de distinction :

> On plaisanta le duel de journalistes, et la traditionnelle piqûre au poignet que l'un des deux rapporterait le lendemain, emmaillotée d'une bande de toile[808].

La virilité fin-de-siècle semble s'ennuyer de ces démonstrations rituelles qui n'apparaissent plus que comme de pures conventions, des images répétitives dont le symbolisme même a perdu de sa force. *L'Année de Clarisse* remet toutefois en perspective l'attitude blasée de la décadence dans la mesure où le journaliste Maréchal, comme par erreur, et sans que personne n'ose le croire, meurt pendant la rencontre. Le tragique de la situation se révèle dans le décalage entre le décès inattendu et la désinvolture avec laquelle chacun semblait considérer le duel. De la sorte, Paul Adam dénonce l'absurdité de cette mort et, plus généralement, de la pratique du duel comme moyen de défendre son honneur. À cet égard, c'est *Le Vice filial* qui fournit la critique la plus explicite de cette tradition virile, par le biais de son héros Arsénius, qui multiplie les rencontres avec des journalistes. Adoptant une attitude de fanfaron, soulignant lui aussi le ridicule de la « piqûre[809] » sous sa manchette, il présente le duel comme une simple formalité. Sa désinvolture apparente est censée prouver son courage et sa bonhomie, le jeu de discours participant autant du rituel du duel que le combat lui-même. Contraint d'honorer les duels qui l'attendent, et de réparer les offenses qui entacheraient sa réputation, le maestro joue avec démesure de sa verve pour convaincre les spectateurs du peu d'importance qu'il accorde à ces rencontres. Arsénius s'oublie, « intarissable pour renchérir sur les mots et les exploits. Au cercle il dut raconter dix fois le duel du matin, recevoir les félicitations[810] ».

807 *Les Cœurs utiles, op. cit.*, p. 176.

808 *L'Année de Clarisse, op. cit.*, p. 173.

809 *Le Vice filial, op. cit.*, p. 155.

810 *Ibid.*, p. 160.

Cette attitude relève de la performance théâtrale, essentielle dans le rituel. Car en réalité, le maestro a peur de mourir, et voit avec dépit le ridicule de cette situation le contraignant à se battre :

> Au fond, ça l'assommait cette histoire !
> Il n'était pas plus lâche qu'un autre ; mais risquer sa peau pour une si piètre aventure, cela lui déplaisait beaucoup. Et puis, enfin, sait-on l'avenir ! Cet après-midi même l'épée de son adversaire lui avait troué la chemise sur le ventre. [...] Deux lignes de plus, le fer entrait, déviait, enfilait l'intestin, et... bonsoir beau soleil de printemps, sourires de femmes, bravos de Paris [...]. Six plaques de chêne, vissées, boulonnées, une fois pour toutes, des cierges, une antienne, deux discours, et puis la fin, la culbute dans l'inconnaissable, peut-être le rien du tout... Un sommeil stupide avec la chair désagrégée en millions de microbes[811].

Le décalage entre l'apparence publique que se donne Arsénius et la manière dont il appréhende réellement le duel met en évidence le fait que cette pratique lui apparaît comme une obligation imposée par les normes de virilité en vigueur. Tout le poids des contraintes sociales se révèle dans ce personnage public, qui accorde si peu d'importance à ce que les autres hommes considèrent comme des marques de virilité – il se contenterait bien d'une femme qui le trompe, et n'a nulle réelle ambition autre que celle de jouir par tous les moyens à sa disposition. *Le Vice filial* jette ainsi une lumière nouvelle sur les scènes de duel qui émaillent les autres romans. Il met en doute la sincérité de la désinvolture affichée par les autres personnages, qui peut dès lors être vue comme une obligation virile, la démonstration d'un courage distinctif résidant tout autant dans le discours du duelliste que dans la rencontre elle-même. En réalité, les romans oscillent entre une représentation blasée du duel, vu comme un rituel auquel plus personne ne croit réellement, et l'affirmation d'une démonstration de virilité et de bravoure qui fonctionne encore comme telle. Toute la portée performative du duel se révèle dans cette oscillation. En effet le combat singulier, bien que jugé désuet, garde son efficacité grâce aux discours qui entreprennent de prouver la désinvolture des duellistes, synonyme de courage. Sur le plan de l'ensemble de l'œuvre de Paul Adam, la répétition des scènes de duel dans de nombreux romans, souvent décrites en des termes similaires, permet de montrer le duel comme un acte performatif essentiel dans la construction de la virilité. Dans cette perspective, la représentation romanesque du duel illustre la pensée de Judith Butler selon laquelle le genre ne pré-existe pas au sujet, mais se constitue uniquement sur le mode de l'action et de la répétition :

811 *Ibid.*, p. 157.

> Le genre est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précéderait ce faire. [...] Il n'y a pas d'identité cachée derrière les expressions du genre ; cette identité est constituée sur un mode performatif par ces expressions, celles-là même qui sont censées résulter de cette identité[812].

Dès lors, il n'est plus besoin pour les personnages d'entretenir une croyance forte dans le bien fondé de cette pratique puisque la seule répétition, d'un roman à l'autre, suffit à constituer le duel en expression performative dont résulte l'identité de genre. À cet égard, la littérature offre une implication supplémentaire à la distinction que Judith Butler opère entre identité et expression de genre. Le personnage de roman, en effet, n'existe que par le texte, et par conséquent, que sur le mode performatif que permet l'écriture. Bien que le lecteur puisse investir le personnage de ses propres projections, ce dernier ne pré-existe pas au texte qui le met en scène et n'est donc pas doté d'une identité individuelle qui le définirait autrement que ne le fait le récit de ses actions, de ses paroles et de ses pensées. En ce sens, les scènes de combat singulier telles que celles rencontrées dans *Stéphanie* ou dans *Être* révèlent la performativité de la construction de genre à un double niveau : d'une part, au sein de la diégèse, puisque le duel est considéré comme une activité rituelle et distinctive de la virilité, et d'autre part sur le plan extradiégétique, le personnage se construisant en partie par cette scène de duel. À l'inverse, les hésitations d'un personnage comme Arsénius montrent que le roman joue avec la collusion entre performance et performativité. Dans ce cas précis, le duel est un véritable jeu de rôle à tenir, condition nécessaire pour assurer l'efficacité performative de ce « faire ».

Il apparaît que la fin du XIXe siècle n'est pas uniquement marquée par le « triomphe » de la virilité, selon le titre de l'ouvrage d'Alain Corbin, mais également par le sentiment d'une crise de cette dernière, provoquée en partie par la multiplication des discours féministes sur la scène publique, et les changements profonds de la réalité du travail amenés par la révolution industrielle. En ce sens, la fin-de-siècle rebat les cartes de la logique distinctive : il ne s'agit plus de se distinguer de son adversaire par sa supériorité au combat, mais de savoir jouer la comédie du courage pour prouver son appartenance au camp de la virilité. C'est au XIXe siècle également que Marielle Macé situe l'émergence de ce qu'elle nomme une « conception stylistique » de la vie, c'est-à-dire d'une manière de

812 BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre, op. cit.*, p. 96.

considérer l'existant qui s'adosse à une logique de singularisation. À ce moment, non seulement le style de l'auteur remplace la rhétorique comme critère d'évaluation de la littérature, mais les mots du style pénètrent massivement le discours porté sur l'individu, le social et le politique. Dans ce moment d'émergence du style comme outil de pensée, les écrivains ont mis à profit l'attention particulière qu'ils portaient aux formes littéraires et aux formes de vie. À travers le thème du duel, le romancier critique la masculinité comme une répétition monotone et peu inventive de la vie – en témoigne l'usage réitéré de l'image de la piqûre –, mais également les valeurs qu'elle porte, liées à la mort, à l'orgueil, et vécue comme une contrainte sociale forte par certains des protagonistes. De manière sous-jacente, c'est la possibilité de se doter d'autres formes viriles qui est questionnée par Paul Adam : des virilités qui permettraient aux hommes de se distinguer et d'apparaître, avec un statut identifié, sur la scène sociale, mais qui porteraient des valeurs en accord avec celles de l'auteur – à savoir la primauté de la production sur la destruction, et de la spiritualité ou de la création intellectuelle sur la force physique.

Toutefois, la volonté d'inventer de nouvelles formes de virilité achoppe sur la dimension normative du genre et sur l'imaginaire viril qui imprègne fortement les consciences à la fin du siècle. Ces difficultés se lisent dans l'oscillation de Paul Adam entre critique de la masculinité et fascination pour les représentations viriles. D'un côté, la masculinité est vécue comme une douleur par ceux qui n'arrivent pas à s'y conformer, elle est montrée comme une construction sociale dans les représentations de virilités exacerbées, et comprise comme une norme et un rituel qui véhiculent des valeurs contraires à celles de l'auteur. D'un autre côté, la réapparition de Vogt dans les romans montre que les figures de puissance fascinent l'auteur, de la même manière que le duel possède un pouvoir d'attraction indéniable sur l'écrivain. Non seulement les scènes de combat singulier se multiplient dans les romans, mais Paul Adam témoigne d'un engouement certain pour ses contemporains duellistes.

Dans les souvenirs qu'il écrit en vue de publier sa biographie, l'homme de lettres dépeint Paul Alexis, l'une de ses premières relations dans le monde littéraire, comme un « littérateur important dont les gazettes répétaient le nom, et qui se battait en duel pour ses idées[813] ». La condamnation des formes traditionnelles de virilité n'est jamais univoque et s'accompagne toujours d'une part de fascination. Cette tension est concomitante de la tension entre le particulier et le général qui régit les romans de Paul Adam. Pour le dire autrement, les formes de masculinité élevées en type – comme Vogt – ou conçues comme des entités collectives – comme les Francs d'*Irène et les eunuques* – se prêtent, en tant que formes générales et collectives, à une critique des normes sociales sur lesquelles elles s'appuient et qu'elles renforcent à leur tour. À l'inverse, la tentation de considérer Vogt ou certains duellistes comme des personnages particuliers, dotés d'une histoire, amène une sympathie et une compréhension qui tend à affaiblir cette critique dans les termes, mais qui, en retour, la complexifie et lui donne une consistance propre à celle de la fiction. La tension permanente entre le particulier et le général, à l'œuvre dans les représentations de la virilité, fonde la puissance de la critique en montrant, d'un côté, la volonté de l'auteur d'inventer de nouvelles formes de masculinité, et de l'autre, les difficultés d'une telle entreprise.

2. *Le Masque et l'actrice*

La volonté de Paul Adam de décrire le duel comme une performance, au sens théâtral du terme, vient également mettre en lumière la critique que l'auteur porte à l'encontre du poids de la comédie sociale, vécue comme un véritable fardeau par quelques-uns des protagonistes. Ces performances obligatoires sont décrites comme autant d'injonctions à souscrire à des normes de genre qui enferment les personnages dans des formes de vie, des formes de virilité ou de féminité qu'ils questionnent, voire qu'ils refusent d'incarner. À cet égard, porter l'attention sur la construction de la féminité permet de déployer et d'approfondir les réflexions amorcées précédemment au sujet de la performance.

813 « Notes pour biographie », Archives de la bibliothèque municipale d'Arras, Fonds Paul Adam, dossier n° 145.

Ici, l'injonction au respect d'une féminité normative pourra être retournée par les femmes et transmuée en stratégie pour accroître leur puissance, l'actrice devenant le personnage emblématique de la capacité à jouer et déjouer la comédie sociale.

A. LE MASQUE ENTRE ASSIGNATION DE GENRE ET PUISSANCE D'AGIR

Le personnage d'Arsénius ne se contente pas de dénoncer le duel comme une performance dont la réalisation est imposée par les contraintes sociales et les normes de genre, mais il critique de manière plus générale l'hypocrisie sociale. Le maestro est particulièrement sensible au jeu et à la représentation dans la mesure où il évolue dans le milieu du théâtre. Dans une lettre adressée à son médecin, il raconte ses déboires et condamne les conventions sociales qui enferment les individus dans des rôles qui ne leur conviennent pas, en particulier les rôles de genre qui conditionnent les relations que chacun doit entretenir et jouer avec son épouse ou son époux, sa maîtresse ou son amant. D'après Arsénius, « il n'existe qu'un vice pour [sa] réprobation : l'hypocrisie[814] », tous les autres étant cultivés avec soin dans l'âme de ce maestro connu pour ses frasques amoureuses. Cette critique des conventions sociales s'avère toutefois ambivalente par la manière dont Arsénius évalue la fausseté des gens qui l'entourent. Sa vie dissolue lui provoque en effet des crises nerveuses qui se manifestent sous la forme de visions, durant lesquelles les femmes présentes prennent l'aspect d'un serpent énorme, symbolisant le vice. De la sorte, il devient difficile pour le lecteur de savoir si tous les personnages adoptent des rôles de la comédie sociale, ou si c'est l'imagination malade du héros qui interprète chaque geste sous le prisme de l'hypocrisie et du jeu. Cette ambiguïté se révèle notamment dans les passages qui mettent en scène Armande, la femme d'Arsénius. Ce dernier la perçoit invariablement comme une comédienne dont la vie entière consisterait à parfaire le rôle de l'épouse chaste et fidèle, persécutée par un mari qui la trompe allégrement, corrompt leur fille, et endette le ménage pour satisfaire tous ses vices. Parce qu'il adopte le procédé de « déformation subjective du réel », le récit ne révèle pas si ces considérations d'Arsénius relèvent de son habileté particulière à dévoiler la fausseté de son épouse ou, au contraire, témoignent de sa mauvaise foi en ce qu'il refuserait de voir dans les attitudes d'Armande une sincère récrimination envers un mode de vie qu'il n'est

814 *Le Vice filial, op. cit.*, p. 61.

pas prêt à quitter. Quoi qu'il en soit, c'est le personnage féminin qui est accusé de fausseté, étant tantôt comparé à une statue de musée, tantôt à un personnage de tragédie :

> Et Armande se lève, jette sa serviette dans l'omelette, joue plus encore que de coutume sa statue de la Modestie, musée du Capitole, Rome, salle des Fouilles... n° 334[815].

Plus tard,

> — Qu'avez-vous fait de ma fille, monsieur, qu'en avez-vous fait, criait-elle vers Arsénius ahuri par l'accusation brusque... et à qui sa femme paraissait dernier acte du Gymnase tout à fait, – dans *Serge Panine*, par exemple, Mme Pasca reprochant au prince l'honneur de la maison souillé[816].

Et enfin,

> Armande se tut. Elle ferma les yeux. Elle inclina sur l'étoffe du fauteuil son profil de *Mater Dolorosa* en mantille. Arsénius goûtait un plaisir spécial à ce spectacle.
> Elle tenait un livre, l'*Imitation*. Et il concevait, en une joie intime, comme elle s'ingéniait à jouer ce rôle de sainte au supplice, comme elle devait sans cesse étudier le costume, le geste et la tête... Cet après-midi, vraiment Armande s'était surpassée[817].

Bien que le roman hésite à attribuer ces attitudes théâtrales à l'hypocrisie d'Armande ou à l'imagination d'Arsénius, il n'en demeure pas moins que le personnage féminin se voit invariablement discrédité. D'un côté, Paul Adam fournit dans le *Vice filial* une peinture acerbe du milieu bohème ; en cela le maestro est ouvertement critiqué pour sa faiblesse et son incapacité à produire un chef-d'œuvre. De l'autre, la figure de chasteté moralisatrice et victimaire d'Armande constitue l'incarnation d'une forme de féminité réprouvée par l'auteur. En ce sens, l'écrivain préfère entretenir le flou quant à l'hypocrisie supposée de l'épouse, refusant de réhabiliter cette figure en affirmant la sincérité de ses sentiments. Dans le dernier passage, Paul Adam semble même jouer avec son personnage en lui mettant dans les mains un livre au titre évocateur, l'*Imitation*, qui laisse entendre qu'Armande, à ce moment du récit, est en train de se livrer à une imitation de la douleur et de la sainte chasteté.

815 *Ibid.*, p. 30.

816 *Ibid.,* p. 74.

817 *Ibid.*, p. 86.

Face à l'impossibilité de trancher quant à la nature hypocrite ou sincère de ces attitudes, la seule certitude qui émerge est la propension des personnages masculins à interpréter le féminin sous le signe de la fausseté.

Nous retrouvons la même obsession masculine pour le mensonge et les faux-semblants dans *Stéphanie*, qui met en scène un narrateur intradiégétique torturé par l'héroïne éponyme, dont il perçoit tous les mouvements comme autant de manœuvres et de stratégie de dissimulation. Chaque geste de sympathie que la jeune femme adresse au narrateur lui provoque du plaisir et renforce ses désirs de mariage, avant d'être mis systématiquement en doute. Stéphanie est alors soupçonnée d'être une « excellente comédienne[818] », de jouer un rôle, le narrateur hésitant perpétuellement entre la croyance en la sincérité de la jeune femme et la conviction de son hypocrisie :

> Et mesurerait-elle, pour son avenir, l'importance de cet instant ? À tel point qu'elle omettrait son devoir ? À tel point qu'elle *simulerait* d'omettre son devoir ?
> Stéphanie vient d'effacer toute ma jalousie. Par hasard ? Ou par une *adresse* qui sut prendre le *masque* du hasard[819] ?

Suivant le même schéma que dans *Le Vice filial*, toutes les situations sont perçues et interprétées uniquement par le narrateur masculin. Le récit ne permet donc jamais au lecteur d'accéder à la conscience du personnage féminin et donc de pouvoir trancher entre l'hypothèse d'une hypocrisie permanente de Stéphanie ou, au contraire, la conviction de sa sincérité et de son innocence. Si le narrateur du roman n'est pas atteint de visions comme l'est Arsénius, la qualification de poupée, et même de poupée mécanique, qu'il attribue à de nombreuses reprises à la jeune femme, révèle toutefois l'image qu'il se fait de Stéphanie, accusée d'artificialité. Finalement, ces personnages masculins, en proie à l'angoisse, au doute et à la tentation d'interpréter sans cesse le féminin sous le prisme de la fausseté et du masque, révèlent la manière dont le XIXe siècle associe intimement féminité et mensonge. En ce sens, les personnages ne se débattent pas seulement avec le poids des normes sociales, mais également avec l'imaginaire misogyne qui entrave la possibilité d'établir des rapports entre les individus de sexe opposé. La fin-de-siècle voit en effet l'apparition de domaines d'étude tels que la physiognomonie ou la criminologie, dont l'essor tient au professeur italien Cesare Lombroso.

818 *Stéphanie, op. cit.,* p. 95.

819 *Ibid.* Nous soulignons.

Celui-ci publie un ouvrage intitulé *La Femme criminelle et la prostituée*, qui est traduit en français en 1896 et qui connaît un important retentissement. Adoptant une approche non seulement misogyne mais aussi particulièrement essentialiste, Cesare Lombroso consacre un chapitre entier de son étude au « Mensonge chez les femmes ». Il y affirme notamment le caractère instinctuel de la dissimulation chez celles-ci, innée au point qu'elles « ne peuvent jamais être entièrement sincères[820] », qu'elles sont « toutes inconsciemment un peu fausses ». Le ton catégorique adopté, usant de termes souffrant peu la nuance – « jamais », « toutes » – se fonde sur des éléments scientifiques hautement discutables, dans la mesure où le premier argument avancé par le médecin s'appuie sur des préjugés populaires et des expressions idiomatiques piochées dans différentes langues :

> Démontrer que le mensonge est habituel, physiologique chez la femme, serait inutile : cela est consacré par la croyance populaire. Les proverbes qui y font allusion sont innombrables dans toutes les langues[821].

S'ensuivent une série d'adages, ainsi que quelques citations tirées d'hommes de lettres reconnus, à l'instar de Gustave Flaubert, Honoré de Balzac ou encore Émile Zola. La criminologie puise ses preuves scientifiques dans la littérature, qui, en retour, montre les difficultés de personnages masculins, tout aussi englués que Cesare Lombroso dans la misogynie fin-de-siècle et l'absurdité des croyances populaires. Bien que les discours littéraires et scientifiques se recoupent, le registre de la fiction permet un déploiement des mises en scène et une remise en question permanente du thème du mensonge que n'autorise guère la supposée rigueur scientifique. *Le Vice filial* et *Stéphanie* montrent l'obsession de héros pour l'hypocrisie et l'inclination féminine au mensonge, mais ces personnages masculins, caractérisés par leur imagination pathologique ou leur angoisse perpétuelle, servent également à dénoncer la comédie sociale qui fonde l'impossibilité moderne de distinguer le vrai du faux. L'un des moyens mis en œuvre par Paul Adam pour exprimer cette critique est d'inscrire la dénonciation du masque et du poids des normes dans des personnages féminins.

820 LOMBROSO, Cesare et FERRERO, Guglielmo, *La Femme criminelle et la prostituée, op. cit.,* p. 137.
821 *Ibid.*, p. 135.

À cet égard, Marthe met constamment au jour les jeux de masques que portent chacun et chacune. Si elle dénonce par endroits l'hypocrisie qui a gagné toutes les couches sociales et corrompt les hommes politiques, son attitude consiste davantage à prendre acte de ces rôles sociaux et à réclamer que les membres de son entourage jouent le rôle qui leur convient, et, surtout, qu'ils le jouent bien. Marthe est un personnage cynique qui évolue dans le milieu de la grande bourgeoisie et considère le mariage comme une obligation sociale plutôt que comme une perspective de bonheur. L'héroïne comprend notamment que le jeu de masques passe avant tout, dans le mariage, par une simulation du désir qui doit amener Luc à adopter, à son tour, le rôle adéquat :

> Et pendant que Luc, assoupi à la lumière naissante, laissait immobile sur les draps sa tête belle, la jeune épouse bâtissait un héroïque avenir. Froide, elle ne se livrerait aimable et simulant une affection sensuelle que s'il agissait bien, en récompense ; ou bien elle châtierait par d'implacables abstinences ses paresses et ses révoltes. Donc il désirerait ses désirs et il voudrait ses volontés pour qu'elle se donnât sans cesse[822].

Il convient de souligner que, d'une part, la mise en place de cette stratégie est permise par l'absence de tout désir et de tout plaisir sensuel chez Marthe, l'acte sexuel n'apparaissant que comme une pure performance théâtrale, froidement adaptable aux attitudes de Luc, et que d'autre part, la conscience de jouer perpétuellement un rôle dépasse la sphère conjugale et la simulation sexuelle. Les actions du personnage sont décrites, la plupart du temps, comme autant de gestes savamment réfléchis et contrôlés, ayant pour objectif de susciter une émotion ou un acte précis chez ses spectateurs. Marthe considère la dissimulation et le masque comme autant de techniques de survie, comme autant de manières d'évoluer dans un mariage malheureux et, une fois séparée, de garder un statut honorable en tant que femme célibataire. Une fois qu'il a été accepté comme une contrainte, le jeu social est vécu comme une performance qui demande du talent. Ainsi, lorsque le notaire de l'héroïne tente de la flouer, la sachant sans appui extérieur depuis sa séparation et la mort de son oncle, la victoire de l'un ou l'autre personnage dépend avant tout de la qualité de sa performance :

822 *Soi, op. cit.*, p. 82.

> Il feignit un étonnement. Aux affirmations très claires de Marthe, il étendait les bras avec bonhomie, en haussant ses robustes épaules, en balançant la tête de façon négative. Marthe se crut dupe : on tentait lui soustraire ses trente mille francs ; mais elle cacha adroitement son indignation et elle se fit minaudière, féminement capricieuse,
> — Voyons, Monsieur, vous êtes trop aimable pour résister à un caprice de femme : je voudrais voir votre coffre-fort ouvert[823].

S'opposant au jeu de scène grossier du notaire, qui n'arrive pas à la convaincre de son honnêteté, la jeune femme répond en déployant une performance plus adroite, qui lui permet rapidement d'obtenir ce qu'elle veut. Le choix du rôle adopté n'est pas anodin et renvoie au concept de « mascarade » développé par Joan Riviere[824]. Le terme désigne la performance de femmes qui montrent des compétences masculines – des compétences intellectuelles notamment – et qui décident de les cacher ou de les enrober d'une dose de féminité surfaite. Ce faisant, il s'agit pour ces femmes de se faire pardonner leur trahison de la féminité, et d'échapper aux représailles éventuelles du masculin. C'est bien de cela dont il est question dans *Soi,* lorsque Marthe se fait « minaudière » et « féminement capricieuse ». Toutefois, alors que chez Joan Riviere la mascarade vise à se superposer à la démonstration intellectuelle et à la neutraliser, chez Marthe, le jeu de rôle fait partie de la performance intellectuelle et vise à obtenir le respect, en dissimulant le fait qu'elle aussi trahit la féminité – elle est financièrement indépendante, assume son célibat et son rejet des hommes, son refus de la maternité, etc. Si l'hypocrisie sociale fait que chacun est sommé de jouer un rôle, les femmes apparaissent particulièrement aptes à cet exercice, étant, par nature, destinées aux mensonges et aux faux-semblants. Cette propension innée à la dissimulation n'est pas uniquement condamnée, mais devient, dans les romans, un véritable outil propre au féminin, une ressource de choix pour survivre dans l'hypocrisie sociale ambiante. Lorsque Marthe s'entraîne à paraître triste devant ses invités après la mort de son oncle, le récit fait du jeu de rôle une performance qui n'est pas seulement instinctive, mais qui réclame au contraire des techniques particulières et du travail pour se perfectionner :

823 *Ibid.*, p. 384-385.

824 RIVIERE, Joan, citée dans BOOF-VERMESSE, Isabelle, « Masquereading : mascarade et lecture, l'élargissement du répertoire », *op. cit.,* p. 186.

> Se mirant, elle ne trouva pas sa figure assez triste. Alors elle se contraignit à imaginer les soirs solitaires qu'elle passerait tristement sans l'oncle. Et des larmes aussitôt lui coulèrent faciles. Depuis la mort de Ribéride, chaque fois que la saisissait cette prévision, elle pleurait : un effet sûr. Elle s'examina de nouveau, puis, satisfaite descendit[825].

La mise en scène de ces efforts et de ces techniques pour se faire une figure contribue à montrer la dissimulation des sentiments et l'adoption d'un rôle non comme une tendance naturelle des femmes au mensonge, mais comme une stratégie délibérément choisie par les protagonistes. Revêtir un masque devient dans cette perspective un travail exigeant, assumé comme tel par Marthe mais aussi par Clarisse. L'actrice, qui déplore tout comme Arsénius l'hypocrisie sociale et l'obligation de jouer un rôle hors du théâtre prend acte, toutefois, de ce qui apparaît comme une contrainte sociale à laquelle il est difficile de se soustraire. La jeune femme exprime en ces termes sa pensée à son amie :

> Et tu pensais, ma pauvre Wanda, les séduire par les lumières de ta franchise et les allures de ton esprit libre... [...] Que non, ma belle ! Il nous faut vivre en mentant, tout comme la vie[826].

C'est l'injonction à la « mascarade[827] », au sens que lui donne Joan Riviere, qui est une nouvelle fois affirmée : l'obligation d'enrober les marques de l'intelligence féminine de mensonges et d'une démonstration de l'appartenance à une féminité rassurante. Bien que cette hypocrisie soit déplorée par Clarisse, elle comprend toutefois son caractère inévitable et décide d'assumer pleinement l'artificialité de la beauté féminine et de la faire voir comme un masque. Refusant de faire croire à l'origine naturelle de sa beauté, la jeune femme revendique la facticité de ses courbes célèbres et de son apparente jeunesse. Loin d'en amoindrir la valeur, le roman montre au contraire à quel point les femmes peuvent être douées pour revêtir le masque de beauté et de féminité que les hommes exigent d'elles, et qui, en retour, leur confère un pouvoir certain. Souligner le travail et l'habileté exigés par le masque permet à Clarisse de renverser les systèmes de valeur et d'assumer l'artificialité de son physique, qui n'apparaît plus comme une honteuse supercherie mais comme la satisfaction particulièrement adroite des exigences de beauté formulées incessamment par le masculin.

825 *Soi, op. cit.,* p. 355.

826 *Le Troupeau de Clarisse, op. cit.*, p. 30.

827 Nous renvoyons à la définition de Joan Riviere donnée à la page précédente.

La jeune femme décrit plusieurs pages durant tous les efforts, les douleurs et les privations auxquels elle se livre pour conserver la jeunesse de son teint et la perfection de son corps : la masseuse venant chaque matin assouplir les muscles et défaire la graisse, le visage frotté au citron, vigoureusement tiré et enduit de vaseline, la douleur que provoque la coiffure, le régime strict et permanent, ce rituel n'autorisant aucun relâchement. Assumer l'artifice permet ainsi, paradoxalement, de déjouer l'hypocrisie sociale et d'affirmer aux hommes, qui souhaitent des femmes jeunes et belles, que Clarisse et ses amies sont comme telles. Cette beauté et cette jeunesse ne sont pas réelles, elles ne sont qu'apparence, mais des apparences savamment fabriquées et entretenues, et qui revêtent une valeur tout aussi grande que la beauté « naturelle » :

> Parmi nous se trouvait une amie de Clarisse, qui fut, assez longtemps, princesse entre les courtisanes. Aujourd'hui la quarantaine a quelque peu dénaturé son éclatante fraîcheur. Un masque de céruse remplace les vives couleurs dorées jadis célèbres. Ce masque nouveau, elle ne vise plus à le faire paraître don de nature, mais excellent artifice. Il l'a rendue plus étrange, plus belle même. Il lui fait une face marmoréenne de statue où deux yeux d'émail vert guettent, à l'ombre des cils roux, les désirs des hommes, la vie naïve des adolescents[828].

Redonner de la valeur à l'artifice, montrer la beauté féminine comme une construction, conduit à repenser le genre comme « une imitation au deuxième degré, une imitation d'imitation[829] ». L'aspect créatif et artistique du masque féminin permet à l'auteur d'opérer un renversement dialectique qui transforme l'injonction faite aux femmes à correspondre à des normes de beauté, en possibilité d'émancipation et en force d'affirmation. Pour Luce Irigaray, s'emparer de ce mimétisme – qui est ici une imitation des normes esthétiques – et l'assumer, est « déjà retourner en affirmation une subordination, et, de fait, commencer à la déjouer. [...] Jouer de la *mimesis*, c'est donc, pour une femme, tenter de retrouver le lieu de son exploitation par le discours, sans s'y laisser simplement réduire[830] ». Il convient dès lors de considérer avec attention la manière dont ces masques de féminité parviennent, en retour, à constituer l'identité des personnages selon la logique de la performativité développée par Judith Butler.

828 *Le Troupeau de Clarisse, op. cit.*, p. 21.

829 RIVIERE, Joan, citée dans BOOF-VERMESSE, Isabelle, « Masquereading : mascarade et lecture, l'élargissement du répertoire », *op. cit.,* p. 187.

830 IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un,* citée dans *ibid.*

B. LE PIÈGE DE LA PERFORMATIVITÉ

Dans sa préface à *Trouble dans le genre*, Éric Fassin rappelle que la vision selon laquelle le genre est un artifice que l'on peut revêtir et dont on peut se dépouiller aisément, à la manière d'un costume de scène, résulte d'une confusion entre les notions de performance et de performativité, et par conséquent d'une mauvaise interprétation des écrits de Judith Butler. Pour la philosophe, « le genre ne se réduit pas à une performance théâtrale[831] ». Au contraire, il résulte avant tout d'une interpellation, au sens policier que Louis Althusser donne à ce terme, et non d'un choix. Le genre se révèle dans la répétition du corps : il ne provient pas d'une essence qui le précède. Il s'exprime en premier lieu dans nos pratiques, conditionnées par l'interpellation à laquelle chacun et chacune fait face au quotidien. Cette précision sur les concepts développés par Judith Butler est importante : elle permet de mettre en lumière, dans les exemples précédents, le fait que la performance de genre exprimée en termes de masque tire sa force du retournement qu'elle opère par rapport à une assignation de genre première, à une interpellation. Pour l'amie de Clarisse, qui parfait son « masque de céruse », l'adoption d'une telle figure ne relève pas d'un choix libéral, le personnage naviguant d'une apparence à l'autre au gré de ses envies. Bien au contraire, ce qui est décrit dans le roman est le plein investissement de cette femme dans une forme de féminité. Le personnage tire sa force de son assignation au genre féminin, qu'elle retourne en puissance d'affirmation et en puissance d'agir en jouant à la perfection la beauté féminine, en surpassant les attentes des hommes qui l'entourent et en les déstabilisant. Nous retrouvons ici le trouble provoqué non par la confusion des genres, mais par leur expression la plus outrancière, que nous soulignions déjà dans notre analyse de la masculinité[832]. Dans une autre perspective, les romans de Paul Adam mettent en scène à de multiples reprises des personnages qui imitent le genre auquel ils sont assignés, c'est-à-dire qu'ils en imitent les attitudes normatives en conscientisant le fait de jouer un rôle. Toutefois, l'investissement de ces protagonistes dans leur performance, associé au fait que le genre est « toujours un faire », « toujours constitué sur un mode performatif », semble les prendre à leur propre jeu – dans tous les sens du terme. C'est ce mouvement qui attirera notre attention.

831 FASSIN, Éric, « Préface », in BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre, op. cit.*, p. 13.

832 Voir à ce sujet la note 784.

Le premier roman de Paul Adam servira de première illustration à notre propos. Lucie, l'héroïne de *Chair molle*, est amenée à jouer constamment un rôle dès lors qu'elle entre en maison close et que, intégrant ce lieu, elle doive en adopter les costumes, les fards et un nouveau nom. Au-delà de la construction identitaire qui caractérise l'activité prostitutionnelle et que nous avons étudiée précédemment[833], il convient de mettre en lumière le fait que Lucie, une fois sortie de la maison de tolérance, continue à comprendre son existence sous le prisme du jeu de rôle et de la mise en scène. Lorsque la jeune femme intègre un atelier religieux, elle confond l'attitude méditative des religieuses avec la dévotion sincère qui guide la vie entière des sœurs :

> La religieuse continuait lentement, détachant les syllabes. Elle avait fermé les yeux, appuyé sa figure à ses mains jointes et, immobile sous les voiles, elle semblait perdue en une contemplation de la divinité.
> Lucie Thirache tâchait à copier ces attitudes. Elle enviait cette grande ferveur, aurait voulu, elle aussi, être très pieuse pour mériter le salut éternel[834].

L'imitation, qui guide les attitudes ferventes de Lucie, n'est pas seulement la marque de la naïveté de la jeune femme, mais peut également être lue comme sa croyance dans le caractère répétitif et performatif de la dévotion religieuse. Comme pour la construction du genre, la ferveur religieuse apparaît d'abord comme un « faire » qu'il s'agit de répéter inlassablement et qui amènera ainsi la piété, plutôt que comme une croyance inconditionnelle qui, vécue sur le mode de l'identité ou de l'essence, précéderait l'exercice religieux. Un peu plus loin dans le roman, lorsque, ayant quitté l'atelier, Lucie prend pour amant un militaire gradé, elle renouvelle ses attitudes afin de performer un rôle qui correspond à sa nouvelle condition. Le narrateur raconte :

> Et la fille avait su devenir telle qu'il la désirait. Elle était parvenue, sans efforts, à se donner les allures d'une mondaine habituée aux attitudes élégantes et froides, aux gestes d'une élégante correction[835].

L'héroïne conçoit son existence comme un rôle à jouer sur une scène sociale, un rôle qui lui est assigné tantôt par les religieuses qui l'accueillent, tantôt par son amant. Si ces assignations ne prennent pas l'allure d'une obligation explicitement formulée, il n'en demeure pas moins que la jeune femme envisage les conditions de sa survie dans ces milieux en fonction de sa capacité à jouer le rôle que l'on attend d'elle.

833 Voir à ce sujet : chapitre V, section 2.A, « La prostituée, figure de la confusion ».

834 *Chair molle, op. cit.*, p. 410.

835 *Ibid.*, p. 428.

Toutefois, contrairement à l'amie de Clarisse qui était capable de renverser l'assujettissement en affirmation et en puissance, Lucie ne parvient jamais à voir le rôle qu'elle joue autrement que comme une contrainte. Par conséquent, elle ne s'engage pas pleinement dans ces imitations de la vie religieuse ou mondaine qui, par l'investissement et la répétition, viendraient construire pour la jeune femme une nouvelle identité. À l'inverse, la répétition la lasse rapidement et elle ne cessera tout au long du roman de naviguer d'une forme de vie à une autre, chaque nouvelle performance ratée la conduisant plus sûrement vers la déchéance finale. C'est bien cette incapacité à s'engager qui est signifiée avant tout par Paul Adam dans le choix du titre. La mollesse devient synonyme de l'impossibilité de l'héroïne de sortir de ses conditions matérielles d'existence et des assignations de genre formulées à son égard. Ici, la pauvreté et la féminité concourent inévitablement à la constitution d'une identité prostitutionnelle, de laquelle nulle performance n'arrive à faire sortir durablement Lucie. Le choix d'un tel scénario, qui ne reparaît plus guère dans les romans suivants, témoigne en outre de la brève inscription de Paul Adam dans le mouvement naturaliste qui l'amène à décrire les évolutions d'un personnage profondément déterminé par les conditions matérielles de son époque et de sa classe sociale.

Dans *Les Cœurs nouveaux*, la relation entre assignation sociale et performance de genre se construit d'une autre manière, plus propre à déstabiliser les personnages, mais aussi les lecteurs et les lectrices. Dans ce roman phalanstérien, l'auteur met en scène Valentine Cassénat, une jeune fille qui nourrit des sentiments ambigus à l'égard du projet de phalanstère et de son initiateur, Karl de Cavanon. Valentine est décrite au début du roman comme une jeune fille intrépide, qui refuse de se marier pour conserver sa liberté, et qui considère plus généralement le mariage comme un joug et l'amour romantique comme une illusion désuète. D'abord rétive à l'entreprise phalanstérienne, l'héroïne se met peu à peu à nourrir des sentiments amoureux pour Karl, ce qui la pousse à se montrer de plus en plus convaincue par le projet, jusqu'à y prendre activement part. Elle se met à écouter les discours sur le peuple que tiennent Karl et sa tante Marthe, et occupe son temps à aider les travailleuses dans les ateliers de couture ou à la maternité. Le récit, qui se concentre sur les activités de Valentine, sa découverte progressive des ateliers, les leçons dispensées par Marthe sur la lutte des classes et la commune autonome, fait peu à peu oublier le caractère factice de ce qui n'était, au départ, qu'une stratégie de séduction.

Désormais convaincu de l'intérêt réel que la jeune fille porte au projet fouriériste, le lecteur est déstabilisé par le rappel brutal de ce qui apparaît comme une manœuvre de Valentine pour remplacer Maria Pia, l'ancienne maîtresse de Karl qui avait interprété le rôle d'Ophélie dans *Hamlet* :

> Je me déciderai donc, pensait Valentine, à vaincre cette Ophélie avec ses armes mêmes de courtisane et de cabotine. Il m'appartient maintenant de jouer un rôle, de choisir des costumes et des travestis, d'apprendre aussi des tirades...[836]

Le brusque renvoi au jeu de rôle, qui mobilise le vocabulaire du théâtre et veut concurrencer une actrice de profession, fait croire à l'habileté de Valentine dans cette performance, qui n'a pas uniquement trompé Karl, mais également le lecteur. C'est bien à un rôle que se destine la jeune fille lorsqu'elle entame la confection d'une robe digne de celle d'Ophélie, dont elle choisira attentivement le moment propice pour la dévoiler, ménageant ainsi un vrai effet de scène. Toutefois, cette stratégie de séduction consiste également à continuer de feindre un intérêt sincère pour le phalanstère :

> Entrant une après-midi dans l'atelier des tisseuses, Karl trouva la jeune fille assise et qui cousait une layette pour la maternité du phalanstère. Il plaisanta. Mais le lendemain, elle y fut encore, et les jours suivants[837].

Karl se méfie tout d'abord de la sincérité de Valentine, la jugeant « roublarde », mais la jeune fille, consciente de cette méfiance, s'applique à exécuter sa performance à la perfection, relevant tous les défis implicites que le phalanstérien se formule en lui-même, et qui pourraient le convaincre de la réelle implication de l'héroïne dans l'usine. Face à l'assiduité de Valentine, le héros finit par croire qu'elle s'est finalement rendue à l'évidence de la supériorité que représente l'organisation phalanstérienne. Cette conversion de la disciple est vécue par Karl comme une véritable métamorphose, au sens le plus strict du terme, un changement de forme :

> Karl eut une sorte d'hallucination causée par le plaisir de reconnaître convaincue l'intrépide *sportswoman* de la première rencontre.
> Valentine lui fut une fée tissant au milieu de nymphes fabuleuses dans le palais souterrain des légendes[838].

836 *Les Cœurs nouveaux, op. cit.*, p. 254.

837 *Ibid.*, p. 255.

838 *Ibid.*, p. 257.

Si Valentine ne devient pas réellement une fée, elle quitte réellement la forme audacieuse de « l'intrépide sportswoman » qui caractérisait sa jeunesse. Ce changement de forme, que le narrateur attribue à la vision déformée de Karl, n'est pas une simple illusion mais témoigne de la profonde transformation de Valentine opérée par la performance à laquelle elle s'est astreinte. Ici, la performativité du genre s'affirme avec force puisque la jeune fille devient la disciple soumise et convaincue dont elle avait intégré le rôle pour séduire Karl. Le roman se termine en effet par le spectacle de Valentine, offrant son amour au héros et lui assurant dans un cri désespéré qu'elle ne mentirait pas. La situation s'est retournée dans la mesure où la jeune fille affirme de la sorte au héros sa conversion réelle à l'entreprise phalanstérienne, et, par là, son intention de continuer les efforts fournis, mais cette fois sincèrement. La forme féminine et sociale qu'adopte alors Valentine apparaît comme une pure construction, résultat de la performativité du jeu de rôle ; toutefois, il importe de souligner que cette métamorphose n'a été rendue possible que par l'engagement total de l'héroïne dans le phalanstère, un engagement transmis dans le roman par l'idée de répétition et d'assiduité parfaite de la disciple. La jeune femme réapparaît quelques années plus tard, dans un autre roman, sous les traits d'une épouse bourgeoise malheureuse, effacée derrière un Karl de Cavanon aigri par l'échec du phalanstère, et n'entrevoyant plus le bonheur que dans la maternité. Tandis que Valentine incarnait au début des *Cœurs nouveaux* la fougue de la jeunesse, l'audace, et une certaine forme de virilité, l'avenir décevant qui lui est prêté dans *L'Année de Clarisse* – décevant pour la jeune femme comme pour les lectrices, d'ailleurs – apparaît comme la résultante inévitable de sa performance de séduction. L'héroïne semble prise à son propre piège, à son propre jeu – le jeu de celle qui veut concurrencer l'ancienne maîtresse, et qui le fait en cousant des layettes et en investissant sa vie entière dans l'entreprise de son mari, qu'elle que soit sa conviction de départ dans le bien-fondé du phalanstère. Ce faisant, les romans expriment à leur manière ce que Judith Butler affirme au sujet du genre, à savoir qu'il ne résulte jamais d'une essence vraie, cachée derrière le sujet, mais toujours d'imitations, d'actions, de répétitions.

De plus, cette thématique de la performance ne peut être comprise pleinement dans la littérature fin-de-siècle qu'à l'aune du régime de l'image qui caractérise le rapport aux femmes et la misogynie de l'époque. Pour le dire autrement, incarner une certaine forme de féminité, outrancière, fatale, hypnotique, revient à jouer avec les images récurrentes de la femme fatale chères à la fin-de-siècle. Or, au-delà des costumes et des fards qui concourent à la ressemblance avec tel personnage de tableau, le fait de jouer une image connote en premier lieu l'immobilité pour, finalement, se faire soi-même image. Si les idées de répétition et d'imitation contenues dans la notion de performance sont toujours valides dans cette perspective, l'action, elle, devient minimale : il s'agit de prendre une pose et de la tenir. Cette fois, le mouvement gagne en force à mesure qu'il se fait plus imperceptible. Certains personnages féminins prennent conscience de l'importance de l'image dans la construction de la féminité fin-de-siècle, et intègrent par conséquent la dimension picturale dans leur performance de genre. Irène introduit cette idée lorsqu'elle affirme qu'il faut trouver à son fils Constantin une femme qui soit belle et dont le corps soit « à la mesure esthétique des statues[839] ». En prenant pour référent des objets d'art, l'impératrice invite indirectement à retourner le rapport institué entre le modèle et la copie : désormais, c'est le corps réel qui doit imiter la statue, et non plus la statue qui doit reproduire les courbes du corps. C'est ce même renversement qu'opère Maïa dans *Les Cœurs utiles*, de manière délibérée, et pour elle-même. L'immobilité de la jeune fille est cruciale pour la réussite de la performance consistant à la faire paraître comme une pure image :

> Maïa avait posé son menton sur ses mains en croix. [...] Elle savait combien les rousseurs mousseuses de sa chevelure influençaient d'ombres glauques sa tête aux fines lignes perpétuées par la grâce un peu longue de sa silhouette accoudée.
> Chaque soir Humphry passait à cheval sous la terrasse qui domine, à Aix, le lac du Bourget. Le sentant venir de loin, Maïa restait exactement immobile contre la teinte du lac avec la certitude d'offrir l'illusion d'un être irréel émaillé dans le décor[840].

839 *Irène et les eunuques, op. cit.*, p. 142.

840 *Les Cœurs utiles, op. cit.*, p.197.

L'immobilité de la jeune fille, ainsi que la répétition qui marque ces poses prises chaque soir, à la même heure, pour le passage de Humphry, concourent à la réussite d'une performance consistant pour l'héroïne à devenir une incarnation de la beauté même, de « l'immuable beauté conçue par l'art de tous les temps[841] ». Maïa entreprend de devenir un tableau, une pure image esthétique, et, pour ce faire, s'inspire des peintures dont l'anglais qu'elle souhaite séduire est si fervemment amateur. Alors que Humphry passe pour être littéralement amoureux des sujets de certains tableaux préraphaélites, dépensant sa fortune dans l'achat de toiles de renom, l'héroïne des *Cœurs utiles* adopte la pose et l'immobilité propre à ces peintures afin de devenir non le modèle d'un tableau, mais un tableau elle-même. Une nouvelle fois, le rapport entre le modèle et la copie s'inverse, l'art devenant le référent sur lequel s'appuie le réel. Maïa s'exerce à devenir le « type précis des figures de mystère que les peintres préraphaélites imaginèrent dans leurs tableaux[842] ». Notons d'ailleurs que le renversement du rapport entre le modèle et la copie est renforcé par l'emploi du terme « imaginèrent », qui connote le fait que ces peintres ne se sont pas inspirés d'un modèle pour leurs œuvres, mais les ont tirées directement de leur esprit. De la sorte, les femmes des tableaux n'apparaissent pas comme des représentations de modèles vivants, mais comme les femmes premières qui doivent inspirer les vivantes. Dans cet objectif, Maïa étudie les figures picturales qu'elle s'applique à copier :

> Par l'étude de certaines photographies reproduisant les œuvres des maîtres préférés d'Humphry, Maïa fixait en soi leur rêve[843].

D'une part, les niveaux de copie se superposent puisque Maïa s'inspire d'une photographie qui copie elle-même une peinture. De l'autre, aucun titre de tableau, de peintre, ni même de personnage n'est précisé, faisant de l'héroïne la simple incarnation d'un mouvement esthétique, sans autre individualité, un morceau d'art, la copie d'une copie[844] pour reprendre les termes de Judith Butler.

---

841 *Ibid.,* p. 199.

842 *Ibid.,* p. 198.

843 *Ibid.*

844 « Que des cultures non hétérosexuelles reproduisent la matrice hétérosexuelle fait ressortir le statut fondamentalement construit de ce prétendu original hétérosexuel. Le gai ou la lesbienne est donc à l'hétérosexuel.le non pas ce que la copie est à l'original, mais plutôt ce que la copie est à la copie », BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre, op. cit*., p. 107. Le raisonnement déployé par Judith Butler s'applique ici non aux rapports entre hétérosexualité et homosexualité, mais aux rapports entre une prétendue essence féminine originelle et les représentations sociales et artistiques du genre. La féminité, qu'elle

Sur le plan intradiégétique, Maïa montre que la féminité est une construction sociale alimentée par les imaginaires de l'époque, et que nulle essence ne préside aux gestes et aux attitudes qui fondent le genre de la femme fatale qu'elle a décidé d'endosser, jusqu'à en adopter le nom[845]. En outre, sur le plan extradiégétique, la construction romanesque d'un personnage directement inspiré des arts picturaux est à souligner dans la mesure où l'auteur énonce en quelque sorte le fait que le roman lui-même peut tirer son modèle des arts, et non seulement de la vie réelle, devenant par là lui aussi la copie d'une copie.

D'autre part, le rejet de la nature qui caractérise la littérature fin-de-siècle amène plus ou moins directement l'auteur à questionner le genre, à le montrer, lui aussi, comme un artifice et une performance. Gérard Peylet, dans l'ouvrage qu'il consacre à la littérature fin-de-siècle, souligne le fait que la production littéraire de l'époque adopte « un univers d'évasion et de compensation qui se construit à la fois contre le réel, la nature et la norme morale et sociale[846] ». C'est bien cette conception de la nature qui transparaît dans les premiers romans de Paul Adam, et notamment dans *Le Vice filial*, qui met en scène un Arsénius particulièrement hostile à l'élément naturel :

> D'abord la nature me répugne. Elle ressemble trop à la peinture des prix de Rome. Je crois me promener dans d'interminables musées ; et les écorces sentent le vernis[847].

Au-delà de la répugnance que lui inspire la nature, le héros renverse le rapport d'imitation qui se joue entre l'art et la vie, exactement de la même manière que Clarisse qui, devant le spectacle de la mer en furie, perçoit l'océan comme une étendue de métal et l'orage comme le son produit par un orchestre jouant un air wagnérien. La nature imite l'art pareillement que les quatre sœurs Vogt, côte à côte, imitent « l'attitude d'anges psalmodiant dans les tableaux des primitifs italiens, devant un volume de musique[848] ». Chacun de ces personnages, à sa manière, montre que l'artifice peut surpasser la nature,

---

soit celle représentée en peinture ou celle performée par Maïa, apparaît dans les deux cas comme la copie de normes de genre que nulle essence ne précède.

845 Voir à ce sujet : chapitre V, section 1.A., « Croisements entre genre et genre littéraire ».

846 « l'agressivité des écrivains fin-de-siècle à l'égard de la nature a quelque chose d'exemplaire. Leur premier mouvement vise à supprimer et à remplacer la nature jugée décevante, pour lui substituer un contre-monde qui doit être supérieur à la nature », PEYLET, Georges, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898*, *op. cit.*, p. 125.

847 *Le Vice filial, op. cit.*, p. 53.

848 *L'Année de Clarisse, op. cit.*, p. 89.

et tend à valoriser celui-là contre celle-ci. À cet égard, le refus de Clarisse et de Gisèle d'être mère, s'apparente à une opposition forte et assumée envers ce qui est perçu socialement comme relevant de leur nature de femme. Par leur contestation de la maternité, les deux héroïnes expriment leur refus d'être assujetties à une nature qu'elles jugent inférieure à leur vocation artistique, qu'il s'agisse de la musique pour la première – art de prédilection des symbolistes – ou de la performance et de l'artifice qui définissent le métier d'actrice.

Explorer la manière dont les romans représentent les constructions de genre nous a permis de lier étroitement les notions de performance et de performativité. Bien que Paul Adam ne se libère pas tout à fait des préjugés du temps, qu'il convoque à maints égards – comme en témoignent les descriptions de virilités étrangères, ou le lien présumé entre le féminin et le mensonge – il tente également de déjouer les visions essentialistes de l'époque. Dans cette optique, la féminité et la masculinité sont mises en scène, dans les romans, comme des performances de genre qui s'apparentent à des stratégies – de pouvoir, de défense – et qui requièrent des techniques propres. En ce sens, la relation particulière que la littérature fin-de-siècle entretient avec l'idée de nature amène une approche originale de l'artifice qui finit par renverser le rapport d'imitation régissant ces deux termes. Par suite, si la nature imite l'art, et non plus l'inverse, alors les expressions de genre ne peuvent plus être le fait d'une essence ou d'une nature qui précéderait les personnages, mais relèvent aussi, au contraire, d'une construction culturelle, sociale, d'une construction des imaginaires également, qui guident les héroïnes dans leurs performances. Dans cette perspective, il s'agit dès à présent de nous pencher sur le rôle bien particulier que l'actrice, en tant que maîtresse de l'artifice et de la performance, joue dans l'économie romanesque de Paul Adam.

C. L'ACTRICE, REINE DU MASQUE

L'actrice mérite d'occuper à elle seule tout un pan de la réflexion en vertu de son importance dans l'organisation des romans de Paul Adam. À cet égard, deux actrices attirent particulièrement notre attention. La première est Clarisse, à qui le romancier consacre une trilogie dont l'écriture s'étend de 1897 à 1907. Bien que cette série ne soit pas la seule dans l'œuvre de Paul Adam, qui aime à organiser sa production en cycles, la

trilogie de Clarisse se démarque par le fait qu'elle prend l'actrice comme moteur principal de l'écriture – à l'inverse de la trilogie de *La Force*, par exemple, qui s'attache à la famille Héricourt et dont les différents épisodes mettent en scène plusieurs générations de cette lignée. Dans le cas de Clarisse, au contraire, les titres montrent avec suffisamment d'évidence que le fil directeur des trois romans est bien le personnage de l'actrice puisque les trois volets de la trilogie s'intitulent, dans l'ordre de parution, *L'Année de Clarisse*, *Le Troupeau de Clarisse* et *Clarisse et l'Homme Heureux*. Aux côtés de cette héroïne qui occupera donc l'essentiel de notre attention, une autre actrice revêt un rôle important dans l'œuvre de Paul Adam : il s'agit de Maria Pia. Cette dernière a la particularité de n'être jamais présente physiquement dans le récit, mais toujours citée, évoquée par les autres personnages, en premier lieu par Clarisse elle-même qui reprend à sa suite le rôle de l'Ophélie d'*Hamlet*. Référence théâtrale, donc, Maria Pia est aussi ce personnage fantôme présent tout au long des *Cœurs nouveaux* en tant qu'ancienne amante de Cavanon. À ce titre, son rôle est primordial dans l'intrigue puisque le portrait de l'actrice accroché dans le bureau du phalanstérien rappellera tout au long de l'œuvre que sa présence plane continuellement sur les personnages. Si ces deux protagonistes fournissent à elles seules la matière des réflexions qui suivent, précisons que les comédiennes constituent une source d'inspiration indéniable pour l'auteur jusqu'à la fin de sa vie, comme en témoigne le personnage d'Isabelle dans le dernier roman de Paul Adam, *Stéphanie.* Cette nièce du narrateur affirme son désir de monter sur les planches, une vocation qui lui a d'ailleurs été suggérée par sa rencontre avec la fameuse Clarisse Gabry. L'actrice, de la sorte, ne quitte jamais bien longtemps l'écriture de l'auteur et exprime l'importance que prennent les thèmes du jeu et de la comédie sociale dans les romans de Paul Adam. Au sujet de Clarisse nous reprendrons, en les condensant, un certain nombre d'éléments que nous avons eu l'occasion d'analyser dans les chapitres précédents et qui seront complétés et remis en perspective au travers du lien que l'actrice entretient avec le masque.

En effet, la fonction la plus évidente de l'actrice dans l'œuvre du romancier est d'apparaître comme une maîtresse de l'artifice, qui, parce qu'elle est la plus à même de jouer un rôle, est aussi la plus capable de percevoir les masques qu'endossent les autres personnages et de les dé-masquer. Le rapport de Clarisse à la beauté, entrevu précédemment, fonctionne comme un indice de son rapport plus général à l'artifice et la

comédie sociale. Dans *L'Année de Clarisse*, notamment, il semble que la fonction principale de l'actrice soit de mettre à contribution son expertise en matière de masque afin de mettre en lumière, en toute simplicité, le recours au jeu et à la fausseté des autres personnages. Par exemple, la compassion des bourgeoises envers les veuves de marins – indirectement tués par la spéculation de leurs maris – est révélée au lecteur comme une sinécure qui permet à ces femmes de se contempler dans toute leur générosité :

> Pourquoi pleure-t-elle ? se demanda Clarisse regardant la créature difforme dont les mains écartaient la compassion de mademoiselle Karst. Elle accomplit une bonne action et elle s'émeut de se voir ainsi. Elle se joue la comédie, la vieille dame. Elle est, selon les termes de Blignières, spectatrice de soi-même. Et elle pleure d'admiration au spectacle qu'elle se donne en offrant cette somme. C'est drôle[849].

Un peu plus tard, Clarisse donne une interprétation similaire de l'attitude de M. Lyrisse, à qui elle explique directement :

> Vous souffrez pour vous regarder souffrir, et vous admirer souffrant, et vous plaindre vous-même, et vous dorloter l'âme. Vous vous jouez la comédie… Du théâtre ! Du théâtre ! Je suis de la partie, moi. Celui qui souffre réellement se tue ou tue. Hamlet ne souffre pas réellement ; mais Ophélie, plus passive, souffre de croire qu'il souffre ; et elle se noie[850].

Contre la propension des hommes et des femmes qui l'entourent à se convaincre eux-mêmes du rôle qu'ils jouent pour les autres, l'actrice affirme sa sincérité, qui ne consiste pas uniquement à ne pas mentir, mais à s'engager pleinement dans la vie et à en supporter les conséquences. Paradoxalement, elle exprime cette sincérité en se comparant au personnage fictif d'Ophélie, une contradiction qui n'est qu'apparente dans la mesure où, pour l'actrice, la tragédie peut révéler des vérités bien plus profondes et exactes face à l'omniprésence de la comédie, du masque et des faux-semblants qui régissent la vie sociale. Clarisse met en lumière les rôles que se jouent les autres personnages, mais révèle aussi les moments où elle-même joue un jeu. Alors qu'elle s'évertue à nettoyer ses gants et essaye de se convaincre de son nouvel intérêt pour les activités ménagères, elle prend du recul sur cette situation inhabituelle et s'examine elle-même :

849 *Ibid.*, p. 143.

850 *Ibid.*, p. 146.

> C'est drôle ! Ça m'amuse de m'apparaître à moi-même comme une petite femme très simple, très convenable, économe, et qui nettoie ses gants, par *ces procédés beaux, mais extravagants, qui font la gloire des chimistes !...* Comme disait Théodore de Banville...[851]

Ces jeux de rôles, constamment démasqués par l'actrice, ne sont pas diabolisés mais montrés comme des mouvements instinctifs. Il s'agit de prendre acte du fait que la société conditionne la tenue permanente de ces masques, pour prendre conscience de leur artificialité et ne pas se laisser prendre à leur piège. Contre le personnage de la bourgeoise et de Lyrisse, qui se convainquent eux-mêmes de l'émotion qu'ils miment et du rôle qu'ils jouent, Clarisse revendique une véritable implication de soi dans la vie. Dans cette optique, il est possible pour l'actrice de se contempler elle-même comme une « petite femme très simple », mais alors, elle ne se contente pas d'en prendre l'allure : elle fait également l'expérience de cette forme de vie en nettoyant elle-même ses gants et en transformant son appartement en buanderie pour économiser quelques sous. De la sorte, non seulement Clarisse a conscience qu'elle s'admire dans un rôle, mais elle fait de ce rôle une véritable expérience, et non seulement une posture sur une scène sociale. De plus, notons que l'auteur ne prend pas Clarisse comme prétexte pour révéler et critiquer les rôles que les personnages se jouent à eux-mêmes, mais qu'il prend bien soin de faire intervenir directement la voix de l'actrice dans les différents passages. Ce faisant, ce n'est pas le roman d'actrice qui se donne pour but de critiquer l'hypocrisie, mais l'actrice elle-même qui supporte cette critique et la formule en ses termes, Paul Adam plaçant son héroïne au principe même du roman.

Plus encore, l'exercice de la tragédie, étant conçu comme une profession à part entière, permet à l'actrice de séparer nettement le moment de la scène, où elle joue un rôle, et le reste de son existence, caractérisé par sa franchise et la volonté de faire tomber les masques. Le narrateur précise notamment que Clarisse « détestait [...] le théâtre, passé sa loge, la rampe et les heures de travail[852] ». Dans un mouvement semblable à celui du *Troupeau de Clarisse*, qui réhabilitait l'artifice de la beauté et le masque de céruse comme un art et un savoir-faire[853], *L'Année de Clarisse* revendique le caractère professionnel et artistique du métier de comédienne, en décrivant avec précision les grandes qualités de

851 *Ibid.*, p. 136. Souligné dans le texte.

852 *Ibid.*, p. 175.

853 Voir à ce sujet : chapitre VI, section 2.A., « Le masque entre assignation de genre et puissance d'agir ».

jeu de Clarisse ainsi que ses choix d'interprétation. Par ailleurs, cette dernière ne critique pas uniquement les rôles que les autres jouent dans la vie pour se faire valoir, mais s'oppose avec force à ceux que l'on tente de lui faire jouer à elle. En ce sens, Clarisse manifeste une conscience particulière du pouvoir qu'ont les images et rejette les représentations toutes faites et trompeuses de la féminité. Alors qu'elle reçoit une ovation unanime sur scène, l'héroïne regrette de percevoir, dans les bravos, la jalousie de femmes bourgeoises convaincues de la responsabilité de Clarisse dans la mort en duel du journaliste Maréchal. L'actrice comprend que pour ces femmes, elle « incarn[e] la glorieuse et la puissante, celle dont les yeux dispensent l'amour ou la mort[854] ». Cet épisode malheureux perturbe tout particulièrement l'héroïne, qui voit cette mésaventure comme une tentative de lui faire endosser un rôle romanesque qu'elle refuse :

> Voilà que ce vieux céladon, du coup, allait la promouvoir au rang d'héroïne romanesque, en l'honneur de qui l'on se pourfend. Elle en eût pleuré[855].

Si ces images de femme fatale déplaisent à Clarisse, ce n'est pas seulement par un simple rejet esthétique qui pousse l'actrice symboliste à se défendre de figures romanesques caricaturales. Au contraire, c'est avant tout l'éthique sous-tendue par ces formes de féminité qui est rejetée par l'héroïne :

> Mais je ne veux pas, vous savez, Karst, je ne veux pas qu'on dise de pareilles choses. Il faut être une malheureuse, une infâme pour exciter jusqu'au duel les rivalités des hommes. Jamais je n'aurais fait cela. [...] M. Maréchal ni moi n'avons eu d'autres rapports que ceux d'artiste à critique[856].

Clarisse accorde une importance fondamentale aux formes féminines qui lui sont attribuées parce qu'elle les comprend sur le plan esthétique tout autant que sur le plan moral. La forme engage une idée, une pensée et, dans cette perspective, la forme de la femme fatale, tellement récurrente dans les images fin-de-siècle, ne doit pas être prise à la légère, car elle engage avec elle toute une série de valeurs qui répugnent à Clarisse, celles de la passion destructrice, de la rivalité et de la mort. Loin de se cantonner à cet exemple précis, toute l'attention que Clarisse porte aux masques et au jeu est à entendre comme un attachement aux formes de genre, et aux valeurs morales dont elles sont porteuses.

854 *L'Année de Clarisse, op. cit.,* p. 192.

855 *Ibid.,* p. 175.

856 *Ibid.*

À cet égard, la multiplicité extraordinaire de ses amants est d'abord décrite dans le roman comme la manifestation de la curiosité de l'actrice pour toutes ces formes masculines différentes, qui se révèlent à elle dans la nudité et la spontanéité de l'acte sexuel :

> La multitude des figures qui, sur son corps, avaient sangloté de plaisir, se pressa vers sa mémoire : de vieilles têtes ridées et chauves aux yeux sanglants ; des faces mûres, satisfaites, aux barbes piquantes, aux procédés savants ; de jeunes aux moustaches douces et aux baisers maladroits ; celles des payeurs attentifs à prolonger leur joie ; celles des séducteurs tendres ou brusques ; celles des satyres parés d'ironie cruelle[857].

Indéniablement, la description de cette jeune femme, remarquablement belle et se donnant à tous avec facilité, témoigne de fantasmes masculins avec lesquels l'auteur se plaît vraisemblablement à jouer. Il n'en demeure pas moins que la sensualité de Clarisse est comprise comme une attention particulière à des formes de désir, des formes de corps, plutôt qu'à des individus. Le pluriel employé par l'actrice lorsqu'elle évoque les « vieilles têtes ridées » et les « jeunes aux moustaches douces » montre que ces descriptions brèves correspondent à autant de styles de virilité auxquels répondent un nombre indéterminé d'hommes. Dans le second roman de la trilogie, l'auteur déploie d'une autre manière cette attention aux formes de corps, en décrivant cette fois le rapport que Clarisse entretient à la technique photographique. Ici, l'héroïne se révèle particulièrement habile à saisir les expressions dans leur immédiateté, à défaire encore une fois les masques, en fixant les visages et les corps au moment où ils se dévoilent le plus :

> Son talent d'observatrice excelle à surprendre le rire malin qui révèle le consentement à l'étreinte, dans un visage de femme vicieuse. Le langage pétillant des yeux virils, la tremblerie du geste en prière, le sourire cruel et faux du mâle ardent ne déçoivent pas les efforts de l'adroite opératrice[858].

Chaque cliché vient révéler un type humain défini autant par son aspect physique que par les valeurs morales qu'il révèle. En outre, le fait que le roman s'intéresse là à la technique photographique n'est pas anodin, car la photographie suggère la modernité de Clarisse.

857 *Ibid.*, p. 12.

858 *Le Troupeau de Clarisse, op. cit.*, p. 9.

Plus encore, la manière dont l'actrice procède révèle des intentions bien précises dans le travail photographique : elle se dissimule, ou prend ses modèles par surprise, de telle sorte que les personnes photographiées, prises sur le vif, ne peuvent se livrer à ce mouvement instinctif que décrit Roland Barthes dans *La Chambre claire*, qui consiste à prendre la pose, à se faire soi-même image, pour donner à voir une représentation de soi qui corresponde à l'image que nous voudrions que les autres aient de nous. Clarisse déjoue cet instinct de pose, afin de produire un effet de *punctum* : un détail surgi de l'image et qui provoque le trouble chez le spectateur. Dans ce passage, le « rire malin », le « langage pétillant des yeux » et la « tremblerie du geste » agissent pour le narrateur intradiégétique comme un *punctum*, inséparable du don d'observation, de l'attention aux détails, de l'héroïne. Ce sont bien les singularités que l'actrice entreprend de saisir, et ce non seulement parce qu'elle témoigne d'une attention à des formes qui sont singulières plutôt qu'individuelles, mais aussi parce que la photographie elle-même, selon Roland Barthes, met en péril le sujet :

> Je ne ressemble qu'à d'autres photos de moi, et cela à l'infini : personne n'est jamais que la copie d'une copie, réelle ou mentale (tout au plus puis-je dire que sur certaines photos *je me supporte*, ou non, selon que je me trouve conforme à l'image que je voudrais bien donner de moi-même.) [...] Au fond, une photo ressemble à n'importe qui, sauf à celui qu'elle représente. Car la ressemblance renvoie à l'identité du sujet, chose dérisoire, purement civile, pénale même ; elle le donne « en tant que lui-même », alors que je veux un sujet « tel qu'en lui-même[859] ».

Dans l'économie de l'œuvre de Paul Adam, Clarisse est ce personnage chargé de porter une attention particulière aux formes de vie qui l'entourent. Sur le plan extradiégétique, elle permet à l'auteur d'explorer la diversité des formes littéraires. Ce double rôle que l'auteur confère à son personnage est indissociable de son métier d'actrice, qui lui donne une sensibilité littéraire, une appréhension des textes et de la vie qui lui est propre. Ce faisant, la jeune femme est capable de cette attention aux « engagements divergents du style[860] » qui constituent à la fois l'objet et la pratique de la littérature. En un sens, d'ailleurs, la première particularité de Clarisse est bien son style de tragédienne, qui fait de ce personnage une porte-parole des conceptions symbolistes de la littérature et du théâtre que Paul Adam défend à l'époque.

859 *La Chambre claire, op. cit.,* p. 159.

860 MACÉ, Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie, op. cit.*, p. 48.

Dans ce domaine également, la forme littéraire et l'idée sont comprises de concert pour témoigner d'une certaine conception de la littérature, mais aussi de la féminité. C'est le cas lors de la représentation des *Précieuses ridicules.* L'auteur décrit longuement le ton adopté par l'actrice pour débiter les tirades de Molière, les postures physiques qu'elle choisit, les mimiques savamment étudiées, qui correspondent à une autre idée des précieuses, une idée selon laquelle ces dernières seraient des femmes intelligentes, pleines d'auto-dérision, attachées à la forme du langage comme à un rempart contre la barbarie masculine et la médiocrité petite-bourgeoise. Plus tard, lorsqu'il s'agira pour Clarisse d'interpréter Ophélie dans *Hamlet*, l'actrice expliquera longuement sa conception de ce personnage shakespearien, qu'elle voit comme étant « l'âme glauque d'Hamlet[861] », l'eau qui est le miroir de l'âme d'Hamlet. L'héroïne s'entraîne durant des heures à imiter le son de l'eau avec sa voix, à devenir elle-même l'élément liquide, non seulement pour adopter une forme originale sur la scène du théâtre, mais pour faire comprendre tout ce que cette forme aquatique revêt d'idée, d'interprétation symboliste du drame shakespearien :

> À ce moment, le public entier de la salle comprit son intelligence. [...] Toute l'âme de la pièce, elle la mimait, dans sa folie savante.
> Eau et miroir, âme glauque d'Hamlet, elle épanchait le son aqueux de sa voix, comme si elle eût été onde réelle écoulée à travers l'âme du roi, pour entraîner l'immondice, et la montrer ensuite selon la claire vérité. [...] Elle haussait les épaules. Elle déclarait, par sa danse reprise, qu'il n'est ni Bien, ni Mal, que l'on ne sait pas, qu'il suffit, après tout, d'obtenir le triomphe de son vœu[862].

L'héroïne devient ainsi l'incarnation des conceptions de Paul Adam sur le théâtre symboliste – un art dramatique auquel le romancier s'est essayé et qui s'est soldé par un échec. Le style très particulier de Clarisse apparaît comme une tentative de l'auteur de se libérer des contraintes du théâtre traditionnel afin de produire, dans le roman, sa propre idée de l'art dramatique et même, de lui attribuer un succès retentissant en accordant à son héroïne les joies d'un triomphe unanime.

861 *L'Année de Clarisse, op. cit.*, p. 131.

862 *Ibid.*, p. 130.

De ce point de vue, le style littéraire ou dramatique devient un outil de liberté au sens que Michel de Certeau donne à cette proposition, à savoir celui d'un infléchissement des « lois de sa classe, de sa place, de son travail dans les façons que l'on a de les investir, et explorer dans ces façons les coordonnées nouvelles d'un rapport à soi et aux autres[863] ». C'est cela qu'illustre Clarisse quand elle s'empare du texte shakespearien pour lui donner une interprétation nouvelle : l'actrice n'hésite pas à « casser les ensembles[864] », à aller contre l'interprétation commune et celle du metteur en scène. Ce faisant, elle infléchit les lois de sa place dans la mesure où, ne se satisfaisant pas de jouer un personnage qui ne lui convient pas, l'actrice réinvente la pièce, lui donne une toute autre portée et inscrit sa performance dans un mouvement littéraire d'avant-garde encore inconnu du public bourgeois en villégiature. Non seulement le style devient « résistance et libération », mais en outre, le renouvellement dramatique impulsé par l'héroïne devient l'intrigue principale du roman.

Pour finir, soulignons que Clarisse fait partie d'une trilogie qui interroge, dans sa structure même, les formes littéraires. Paul Adam, en effet, livre dans cette série trois romans très différents qui témoignent en quelque sorte de l'évolution de son écriture comme de ses idées. Il semble à cet égard que *L'Année de Clarisse,* en adoptant une narration assez classique, plus ou moins située dans le temps et l'espace, dotée d'un narrateur extradiégétique, ait pour fonction de définir le personnage et d'amener, grâce au sujet du roman, ces considérations sur le masque et sur les relations entre performances artistique et sociale. D'une certaine manière, *L'Année de Clarisse* pose des bases de réflexion qui seront mises en perspective dans *Le Troupeau de Clarisse*. Le second ouvrage bouleverse en effet la forme romanesque, change à plusieurs reprises de narrateur – d'abord extradiégétique puis intradiégétique –, multiplie les voix et imbrique les discours entre eux. Les chapitres, très courts, font l'effet d'une succession de récits que ne lie aucune cohérence temporelle. Ils constituent chacun un épisode de la vie de l'actrice qui apparaît autant comme un récit que comme un exercice stylistique, Paul Adam se livrant à une exploration des formes romanesques, mais aussi théâtrales, tout au long de l'ouvrage. Dans cette construction originale, Clarisse perd de son individualité et apparaît comme un être intemporel, ayant vécu mille vies. Elle devient une pure forme,

863 MACÉ, Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie, op. cit.*, p. 87.

864 *L'Année de Clarisse, op. cit.*, p. 182.

un symbole, celui de la liberté et de la modernité que le personnage incarnait déjà dans le premier ouvrage, mais sur le plan du récit cette fois. L'héroïne devient un « signe humain », exactement de la même manière que Cavanon voyait en l'actrice Maria Pia un « signe humain » dans *Les Cœurs nouveaux* :

> Il la disait capable de comprendre sa mission de signe humain propre à traduire la plastique par son geste et la beauté linéaire du costume ; la littérature par la passion de sa face ; la musique par la science de sa voix qu'elle développait en récitant des vers au piano. En son corps, elle exprimait donc la totalité des arts, l'univers lui-même[865].

Si le personnage d'actrice est bien un signe, il s'agit, d'une part, et comme nous venons de le souligner, d'un signe de liberté et de modernité et, d'autre part, d'un signe genré, féminin. L'actrice, qui représente la modernité dans les romans de Paul Adam, est indissociable de la possibilité d'une féminité nouvelle, libre, qui s'exprime notamment par la critique du masque social que ces femmes refusent de porter. Néanmoins, l'auteur semble revenir dans le troisième roman sur cette dimension de signe humain qui caractérise l'actrice. *Clarisse et l'Homme Heureux* adopte en effet un modèle narratif différent des deux autres, celui d'une narration intradiégétique qui court tout au long du récit. S'exprimant à la première personne, le narrateur reste anonyme et efface l'actrice, qui disparaît peu à peu du récit suivant un double mouvement. D'une part, Clarisse devient un personnage de plus en plus secondaire, laissant le premier rôle à l'Homme Heureux, construit lui aussi comme un symbole. De l'autre, ce troisième ouvrage s'attache bien davantage au fait que Clarisse est une femme, qu'au fait qu'elle est une actrice. L'univers du théâtre disparaît complètement de la diégèse et l'héroïne ne semble plus avoir pour fonction que celui d'être une amante de l'Homme Heureux, promu au rang de personnage principal. Clarisse est toujours un signe, mais elle n'est plus guère signifiante d'autre chose que de la beauté et de la féminité. La faillite de l'exploration des formes littéraires comme des formes de vie, entreprise par Paul Adam, est concomitante avec la disparition de l'actrice dans le roman. En filigrane, cet échec met en lumière le fait que l'auteur revêt son personnage de fonctions bien précises dans la construction de ses romans, dont celle d'interroger le rapport au masque, au jeu social, aux styles littéraires et aux formes de vie, mais aussi à la féminité.

865 *Les Cœurs nouveaux, op. cit.*, p. 57.

3. *L'ANDROGYNIE AU FÉMININ*

L'actrice questionne donc les normes sociales, et elle le fait en tant que femme. D'une certaine manière, la puissance du personnage réside dans cet attachement au genre, qui permet à l'actrice de mettre en lumière des formes de féminité libres, modernes et accomplies. Toutefois, c'est également sa faiblesse lorsque la protagoniste est renvoyée uniquement à sa féminité, coupée de cette partie d'elle-même qui est à la fois son art, la condition de sa liberté sur le plan intradiégétique, et l'endroit par lequel le romancier pouvait porter des réflexions sur l'art et sur la féminité, sur le masque et sur le rapport à la société. Cette limite que rencontre le personnage féminin amène l'auteur à ménager des possibilités de sortie de l'identité féminine pour ses personnages, afin d'explorer de nouvelles manières de critiquer les normes sociales, et en particulier les normes de genre. La figure de l'androgyne, « véritable obsession de la littérature décadente[866] », incarne cette sortie de la féminité en tant que symbole de la confusion et de la complémentarité des genres.

A. QUITTER L'ÉTAT DE FEMME

L'androgyne, en tant que figure abondamment convoquée par la fin-de-siècle, peut être abordé comme un personnage bien distinct, doté de caractéristiques qui lui sont propres et qu'il est possible de retrouver d'un auteur à l'autre ; mais le terme « androgyne » est également un adjectif qui qualifie un être « qui présente des caractères du sexe opposé[867] ». Dans cette seconde acception, plus générique, maints personnages pourront à un moment ou un autre être qualifiés d'androgynes, sans pour autant incarner pleinement la figure littéraire chère aux auteurs de la décadence. En outre, la conception binaire des genres, qui prévaut à la fin du XIXe siècle, attribue à chacun des deux sexes des caractéristiques qui dépassent largement le seul cadre de la génitalité, et qui relèvent de considérations misogynes et réductrices.

866 MONNEYRON, Frédéric, « De l'androgyne au misogyne : l'infernale dialectique des décadents », in *Les Cahiers du GRIF*, n°47, 1993, « Misogynies », p. 75.

867 *Petit Robert de la langue française*, édition 2015.

Si, dans cet esprit, l'intelligence ou les compétences sportives sont perçues comme des attributs foncièrement masculins, tandis que la beauté, ou la douceur par exemple, sont censés être intrinsèquement féminins, alors une femme qui fera preuve d'esprit ou un homme qui montrera de la douceur seront qualifiés à cet égard d'androgynes, quels que puissent être par ailleurs leur constitution physique ou le reste de leur caractère. Dès lors, la manière dont le XIXe siècle perçoit la différence et les rôles sexuels amène à comprendre le monde sous le prisme de l'androgynie dans une acception très large. Cette androgynie est néanmoins majoritairement féminine dans les romans, au sens où l'auteur met en scène une multitude de femmes dotées de caractéristiques masculines. Les hommes efféminés, à l'inverse, sont peu nombreux et bien souvent secondaires en tant que personnages. Cette préférence pour l'androgynie féminine s'explique par la portée critique que Paul Adam entend insérer dans ces personnages au genre trouble. Toutefois, le traitement différentiel laisse supposer que, d'une part, l'androgynie relève d'un fantasme masculin largement partagé à l'époque et que, d'autre part, il paraît plus facile à l'homme de lettres de remettre en question la féminité que la masculinité, érigée en modèle à bien des égards. Avant de resserrer la focale sur les quelques personnages qui incarnent pleinement la figure de l'androgyne fin-de-siècle, nous nous pencherons dans un premier temps sur la façon dont cette androgynie féminine émaille l'ensemble des romans.

Les Cœurs nouveaux est le premier ouvrage qui retiendra notre attention dans la mesure où le roman phalanstérien met en scène deux femmes qui se situent à des stades très différents de leur vie, et qui pourtant trouvent une complicité dans le refus qu'elles expriment d'une certaine féminité. Ainsi, tandis que Karl paraît voûté et vieilli au premier regard que Valentine porte sur lui, Marthe attire à l'inverse l'attention de la jeune fille à sa sortie du train qui la débarque dans la ville du phalanstère :

> Marthe Gresloup attira plus son attention. La dame couperosée, poudrée, cavalière, vêtue d'un complet à carreaux, colletée comme un homme, coiffée d'un feutre, menait grand bruit, embrassait à pleins bras[868].

868 *Les Cœurs nouveaux, op. cit.*, p. 30.

Marthe fascine Valentine par la prestance masculine dont elle fait preuve et dans laquelle la jeune fille se reconnaît. Pratiquant le tennis toute la journée avec des amies, menant les chevaux au trot selon le procédé du *four-in-hand*, le goût de l'héroïne pour le sport lui confère des caractéristiques masculines, appuyées par ses vêtements de garçon. Sa mère se désole d'ailleurs à plusieurs reprises du « mauvais genre » de sa fille, une expression qui est à entendre dans son acception traditionnelle, signifiant un mauvais comportement et connotant la vulgarité, mais aussi dans le sens d'une mauvaise répartition des attributs sociaux de sexe. Le fait que Valentine soit accusée d'avoir un mauvais genre renvoie au fait que l'héroïne se dote d'un comportement masculin qui ne correspond pas à son sexe. Un peu plus loin dans le roman, alors que la jeune fille est montée à cheval, c'est également sa prestance masculine qui étonne Karl. Elle apparaît au héros comme une « guerrière des légendes[869] », tenant ses chevaux d'une main particulièrement ferme, et finissant par adresser à ce public restreint le « salut des mousquetaires ». Même, Valentine prend la forme, pour Karl, d'une centauresse. Le mauvais genre de la jeune fille ne renvoie plus tant alors à l'adoption de caractéristiques de genre inadéquates mais distinctes, mais évoque plutôt la confusion totale des genres qui définit son attitude, mêlant masculinité et féminité, mais également genre humain et genre animal, réalité et légende, dans la figure de la centauresse.

Toutefois, Valentine et Marthe peuvent se distinguer par leur attitude virile uniquement parce qu'elles se situent toutes deux à des périodes de leur existence qui se prêtent à l'adoption des caractéristiques masculines. En effet, Valentine est encore en quelque sorte une enfant, puisqu'elle est encore vierge et qu'aucun projet concret de mariage ne l'attend, tandis que Marthe, à l'inverse, est une dame assez âgée, séparée de son mari et vivant seule avec son neveu. Il semble à cet égard que la confusion de genre qui définit ces deux personnages ne soit permise que dans les laps de temps qui se situent avant ou après le mariage, autrement dit, avant ou après la réalisation pleine et entière de la féminité. Dans cette perspective, la vie adulte apparaît, selon la conception traditionnelle, comme un moment fondamentalement lié au couple hétérosexuel, à la présence d'un être masculin venant marquer de son sceau les personnages et les introduisant dans la féminité.

869 *Ibid.*, p. 129, pour cette citation et la suivante.

De fait, Marthe se masculinise de plus en plus dans *Soi*, à mesure qu'elle rejette les hommes et ne leur laisse plus guère de prise sur sa vie, jusqu'à incarner, dans *Les Cœurs nouveaux*, cette dame énergique et indépendante dirigeant un phalanstère avec le concours de son neveu. À l'inverse, Valentine quitte peu à peu ses attributs virils dans le roman, une transformation directement provoquée par les sentiments qu'elle se met à nourrir pour Karl de Cavanon :

> Comme de très loin, dans une autre époque, elle se revoyait enlevant le mail au trop allongé des quatre steppers, par le ruban clair des routes. Était-elle ravissante ainsi, masculine et décidée, sous le paletot-sac de drap pâle, la figure ceinte de son gros voile en gaze d'argent !
> Maintenant, il lui venait en foule des désirs coquets, des projets de robes fraîches[870].

L'ironie avec laquelle Valentine parle de ses accoutrements d'alors, de son attitude « masculine et décidée », montre à quel point le sentiment amoureux et l'éventualité d'un mariage prochain transforment la jeune fille. Le simple fait que Karl soit désormais perçu comme un homme désirable dont elle pourrait partager la vie introduit Valentine dans le genre féminin, manifesté par ce qu'il a de plus caricatural, la coquetterie. Marthe exprime exactement la même idée avant son mariage lorsqu'elle songe que « cette cérémonie marquerait le commencement de son âge mûr[871] ». La féminité apparaît non pas tant comme une essence définissant le personnage de tout temps, mais bien davantage comme un état transitoire dont la réalisation est directement dépendante de la présence masculine. La vision traditionnelle de cet état, dont Paul Adam s'inspire largement dans la description de ces deux personnages, restreint la féminité à la période comprise entre la puberté et la ménopause, c'est-à-dire entre le début de la sexualité – hétérosexuelle – et la fin de la fécondité, de la potentialité d'être mère. Marthe se sent effectivement libérée de sa condition de femme lorsqu'elle est ménopausée, un signe de vieillissement qui s'inscrit dans une transformation plus générale du corps marquant ce changement d'état :

> Seulement le corps lui blanchit comme les cheveux. Il lui naît des blancheurs laiteuses à l'intérieur des bras, sur les seins ; elles s'étendent sur sa peau mate, aux renflements des parties grasses. Serait-ce un signe, sa chasteté revenue ? Elle n'est plus femme depuis six mois[872].

870 *Ibid.,* p. 172.

871 *Soi, op. cit.*, p. 73.

872 *Ibid.*, p. 439.

L'auteur, toutefois, ne se contente pas de reprendre ces conceptions traditionnelles de la féminité perçue comme un état transitoire, mais entreprend de décrire et de dénoncer les spécificités de cet état bien au-delà de ses caractères physiologiques. *Les Cœurs nouveaux*, ainsi que les autres romans qui mettent en scène Marthe et Valentine, à savoir respectivement *Soi* et *L'Année de Clarisse*, montrent que le moment de vie marqué par l'accession à la féminité est un moment malheureux et de sujétion. De fait, le mariage de Marthe est un désastre affectif. Les époux semblent s'agacer continuellement, la sexualité est vécue par l'héroïne comme un poids et un péché, leurs ambitions se contredisent et leurs visions même de la littérature ne semblent pas faites pour s'entendre. Dans ce contexte, Marthe envisage la séparation comme une libération de la contrainte sexuelle inhérente au mariage. Certes, les premières années sont marquées par quelques moments de doute, et par son attention à ne pas compromettre sa réputation de femme seule. Cependant, *Les Cœurs nouveaux* la montre quelques années plus tard comme une dame énergique et mue par un projet politique et social. Suivant la courbe inverse, Valentine est d'abord cette jeune fille impétueuse et sportive, libre et masculine, qui finit par s'effacer peu à peu devant Karl de Cavanon, jusqu'à devenir, dans *L'Année de Clarisse*, une épouse discrète et malheureuse, trouvant dans la maternité davantage une occupation qu'une réelle source de bonheur. De surcroît, le sentiment que le mariage les fait entrer dans un état de féminité qui est aussi un état de sujétion est conscientisé par les deux personnages. Valentine rompt une première fois ses fiançailles sous prétexte « qu'elle n'adm[et] pas cette prétention que [son premier fiancé] avait eue de la diriger avant le mariage même[873] », tandis que Marthe, au son de l'orgue « célébrant la conquête de la vierge, le triomphe de l'époux[874] », « s'assit, écrasée, comme abattue par une défaite ». Le mariage signe l'entrée des héroïnes dans l'état transitoire qu'est la féminité, mais cet état est également celui de l'accomplissement de la domination masculine et du malheur des personnages féminins, tandis que l'enfance et la vieillesse se caractérisent par un floutage des genres qui correspond à leurs années de bonheur. Bien que la féminité soit donc liée à des faits sociaux – comme le mariage – qui sont partagés par les hommes, la conception transitoire du féminin s'appuie sur des réalités physiologiques qui empêchent de transposer les analyses précédentes au masculin.

873 *Les Cœurs nouveaux, op. cit.*, p. 9.

874 *Soi, op. cit.,* p. 70.

L'identité sexuelle masculine n'est pas transitoire dans les romans, elle est, au contraire, immuable et intrinsèque au personnage. La sortie de la masculinité n'est pas envisagée dans la mesure où l'identité masculine est l'identité majeure, dominante, enviable et enviée. À cet égard, les rares personnages d'hommes efféminés sont dénigrés dans la diégèse, à l'instar de Luc, et ceux qui remettent en question la virilité, comme l'eunuque Jean Bythométrès, ne cherchent pas tant à s'extraire de la masculinité qu'à explorer de nouvelles formes de virilité.

En outre, la dimension construite des normes de genre, qui fondent au moins provisoirement l'identité des personnages féminins, amène la possibilité d'un choix : celui de s'inscrire, avec plus ou moins d'engagement et de conviction, dans ces normes. Néanmoins, comme l'état féminin est conçu comme un assujettissement qui ne permet guère le bonheur des protagonistes, les résistances à cet état sont nombreuses, qu'elles s'inscrivent dans les interstices temporels qui marquent l'entrée et la sortie dans la vie de femme, ou qu'elles courent tout au long de l'existence des personnages. Les formes les plus surprenantes que prend cette résistance s'inscrivent chez des protagonistes dont le genre paraît, au premier abord, respecter les normes sociales et culturelles en vigueur. Clarisse est toujours décrite par sa beauté et sa disponibilité sexuelle envers les hommes, ce qui donne à première vue à l'héroïne une féminité exacerbée. Toutefois, elle refuse la maternité, refuse également de faire croire à la naturalité de sa beauté, et exprime ainsi sa contestation de ce qu'implique l'état féminin. Les indices de cette résistance s'ancrent dans le corps, dans la « croupe hermaphrodite[875] » évoquée dans *Le Troupeau de Clarisse* et dans le « duvet brun » qui ombre la bouche de l'actrice. Elle oscille de la sorte entre une féminité exemplaire, quintessencielle, et des marques d'androgynie qui font leur apparition par moments et troublent son genre. Ce flou s'explique par son rejet clairement exprimé de l'identité féminine traditionnelle. Alors qu'elle discute avec son amant Paul de Nérisse, elle lui explique qu'elle ne tient pas à être un trophée qu'il s'agirait de montrer à ses amis de régiment pour se faire valoir. Refusant d'être entretenue, la jeune femme se moque allègrement du militaire à qui elle vient d'accorder ses faveurs, et affirme à ce bourgeois aux idées désuètes que sa position n'est pas une extravagance de sa part, mais qu'elle est partagée par de nombreuses femmes :

875 *Le Troupeau de Clarisse, op. cit.,* p. 21.

> Oui, vous afficheriez ma figure en témoignage de vos rentes. [...] Voilà pourquoi j'ai tant ri quand vous avez offert de prendre un cabinet. Êtes-vous grotesque, mon pauvre Paul ?
> — Pour vous seule, peut-être.
> — Heu ! Beaucoup de femmes, aujourd'hui, pensent comme moi... Nous ne tenons plus guère à être des objets de luxe, mais nous essayons de devenir nous-mêmes, devant les hommes.
> — Viriles, alors ?
> — Oui[876]...

La féminité, synonyme d'objectivation – les femmes ne veulent plus être des objets, même de luxe –, s'oppose à la virilité qui connote la subjectivation, la possibilité de devenir un sujet. Si l'identité de femme est une identité pour autrui, pour contenter autrui, revendiquer une identité pour soi ne peut se faire en réclamant une identité féminine, forcément aliénante.

D'une certaine manière, donc, l'androgynie mobilisée dans les romans s'apparente à la mise en scène de femmes phalliques, autrement dit de femmes qui cherchent à s'emparer du *phallus* afin de se pourvoir de la puissance propre au masculin. Rappelons que la figure androgyne est non seulement une figure récurrente de la décadence, mais également une figure genrée. À cet égard, Joséphin Péladan distingue « l'androgyne » – l'homme féminisé – de la « gynandre ». Tandis que le premier peut prendre l'aspect envoûtant d'un adolescent non encore doté des attributs virils, la seconde est d'emblée fustigée pour ses prétentions à imiter la masculinité. Dans cette dernière version de la confusion des sexes, l'androgynie apparaît bien comme « le produit d'une société à la dérive[877] » marquée par « la perte des valeurs morales et des repères sexuels » dont la prétention des femmes à l'égalité est la preuve. Les représentations de l'androgynie chez Paul Adam s'inspirent indéniablement de cet imaginaire masculin bien qu'ils renversent, à certains égards, les jugements de valeur que Joséphin Péladan leur attribue. En effet, peu de personnages masculins sont androgynes, et ceux-là, à l'instar de Luc Polskoff, incarnent plutôt des figures décadentes, l'adoption de caractéristiques féminines étant envisagée comme une déchéance. La misogynie fin-de-siècle vient donc orienter la représentation de l'androgynie qui obsède la période, démontrant par là que la distance qui sépare les sexes peine à se réduire dans les esprits.

876 *L'Année de Clarisse, op. cit.*, p. 39.

877 Albert, Nicole G., « Du mythe à la pathologie. Les perversions du genre dans la littérature et la clinique fin-de-siècle », in *Diogène*, 2004/4, n° 208, Presses Universitaires de France, p. 135.

À l'inverse, la sensibilité dont fait preuve Paul Adam envers les évolutions sociales, et les revendications féministes en particulier, l'amène à aborder les personnages « gynandres » sous le prisme d'une tentative de libération sociale, plutôt que sous l'angle de la décadence pure, associée dans les esprits misogynes aux femmes qui se virilisent. Les passages cités précédemment montrent la corrélation entre l'androgynie et les revendications de liberté des héroïnes, qu'il s'agisse de Marthe, de Valentine ou de Clarisse. Néanmoins, la mobilisation de personnages androgynes pour mettre en scène les revendications sociales des femmes est un choix qui révèle en lui-même l'imaginaire profondément masculin qui s'attache à cette figure. Nous pouvons relever le fait que la masculinisation, ici, signifie l'accession des femmes à la force et à l'intelligence, deux qualités considérées comme étant propres à la virilité. En outre, notons que ces femmes viriles, qui figurent les revendications féministes de changement social, ne se départissent pas d'une certaine dose de monstruosité, directement empreinte de l'imaginaire collectif masculin qui s'attache à l'androgynie à la fin du siècle. Pour mieux comprendre la nature de ces paradoxes, il s'agit de s'attarder sur une figure caractéristique de la décadence : Gisèle.

B. GISÈLE

L'héroïne du *Vice filial* se caractérise tout au long du roman par son aspect masculin, sur lequel insistent les descriptions. Sa première apparition dans l'œuvre la montre par les yeux d'Arsénius, qui observe sa fille tout juste sortie du couvent et la détaille en ces termes : « Buste presque plat, épaules robustes, des muscles jouent sous le drap collant[878] ». Le ton lapidaire qui exprime la pensée d'Arsénius n'a rien de commun avec les descriptions envolées et imagées que le maestro déploie lorsqu'il songe aux autres femmes qui l'entourent, qu'il s'agisse des anciennes maîtresses tant désirées ou de son épouse qui l'exaspère. L'emploi de la phrase nominale, l'absence d'articles, rapproche plutôt le passage d'une description scientifique, qui insère d'emblée Gisèle dans un registre médical, celui des taxinomies sexuelles si chères au XIXe siècle et dont Richard von Krafft-Ebing est l'une des figures majeures.

878 *Le Vice filial, op. cit.*, p. 44.

Le héros, en apprenant à connaître sa fille, nourrit peu à peu à son égard de la tendresse et de la sympathie qui l'amènent à revoir le registre de ses descriptions. Si le ton change, la masculinité de Gisèle reste au cœur de la perception d'Arsénius, qui souligne le « torse insexué[879] » de sa fille et la qualifie « d'androgyne de musée[880] », avec son allure « plate et artificielle[881] ». Ailleurs encore, l'héroïne est décrite comme un être à la beauté paradoxale, problématique, lorsque son père tente de vanter son physique à Vogt, l'un de ses prétendants qui lui demande si elle est laide :

> — Laide ! Laide ?... Non pas... ou plutôt une laideur séduisante, extrêmement séduisante, des cheveux magnifiques jusqu'aux mollets... des yeux noirs !... Un teint d'homme brun sur les traits extrêmement fins et un corps d'androgyne...[882]

Au-delà des éléments objectifs qui donnent à Gisèle un physique masculin – l'absence de poitrine, le corps musclé – c'est son rapport problématique à la beauté qui en fait un être profondément androgyne dans la mesure où la beauté est, nous l'avons vu à plusieurs reprises, un des traits caractéristiques qui fondent le féminin. L'oxymore contenu dans les termes « laideur séduisante » amène l'idée d'un paradoxe impossible à résoudre et qui définit l'ambivalence constitutive du personnage de Gisèle[883]. En outre, précisons qu'en ce qui concerne l'héroïne du *Vice filial*, les troubles du genre ne résident pas uniquement dans ce corps à l'aspect « viril », mais également dans les dispositions d'esprit de cette jeune fille qui « pense, raisonne comme un homme[884] ».

En réalité, Paul Adam s'inspire largement des images abondantes de l'androgynie fin-de-siècle – de l'androgynie féminine – pour construire le personnage de Gisèle : son physique trouble les genres en conservant une beauté étrange qui la rapproche de la femme fatale, et son intelligence hors du commun place son esprit du côté du masculin,

879 *Ibid.*, p. 183.

880 *Ibid.*, p. 151.

881 *Ibid.*

882 *Ibid.*, p. 126.

883 L'analyse de l'androgynie et de la confusion sexuelle de manière plus générale au XIXe siècle ne peut guère ignorer les mémoires d'*Herculine Barbin, dite Alexina B.*, exhumées par Michel Foucault. Les divergences entre les mémoires et le roman, entre le traitement médical de l'hermaphrodisme et le traitement littéraire de l'androgynie, sont trop importantes pour autoriser un réel rapprochement entre les souvenirs d'Herculine et l'histoire de Gisèle. Néanmoins, certaines analyses développées par Michel Foucault dans la préface qu'il écrit pour la réédition du texte – intitulée « Le vrai sexe » – seront mobilisées par endroits ici. FOUCAULT, Michel, « Le vrai sexe », in *Dits et écrits, op. cit.*

884 *Le Vice filial, op. cit.*, p. 44.

toujours érigé en modèle. En outre, l'auteur lui prête une sexualité déviante, anormale – quelle que réalité que recouvrent ces termes – les troubles du genre étant indissociables des troubles de la sexualité. Ici, ce sont bien les représentations usuelles de l'androgynie féminine, telles qu'elles sont décrites par Frédéric Monneyron, qui resurgissent dans le personnage de Paul Adam :

> La perversité et l'inquiétude constituent la tonalité la plus fréquente de [la représentation] de l'androgynie féminine. Celle-ci n'est jamais, chez la plupart des héroïnes qui en sont affligées, comme chez Marcelle Désambres, que l'indice d'un mode d'être sexuel. Signe physique d'une orientation psychique, elle dénote une libido particulière qui définit un comportement jugé comme délétère et, par suite, violemment réprouvé[885].

Arsénius, notamment, se nourrit de cet imaginaire lorsqu'il soupçonne l'homosexualité de sa fille, imaginant à l'aspect de ses paupières que « la vie conventuelle s'anima, pour elle, d'amitiés ferventes[886] ». Plus encore, le héros se sert de ces préjugés pour faire miroiter à Vogt la libido extraordinaire de Gisèle et le convaincre des avantages du mariage. Les termes qu'il emploie pour attiser la curiosité du prétendant sont hautement suggestifs :

> — Je ne la marierai qu'avec un gaillard solide... car elle me semble en appétit, la petite ! Il flambe par moments dans ses prunelles... [...] Et puis elle déteste les jeunes gens... On croirait percevoir en elle comme le sentiment qu'il lui faudra, pour apaiser sa nature, toutes les ressources d'une volupté savante... et cela... elle le pense, inconsciente... guidée par un formidable instinct.
> — Elle m'intéresse infiniment, votre fille, savez-vous[887] !

L'imagination perverse d'Arsénius paraît tout autant responsable des vices de sa fille que Gisèle elle-même. Cependant, le roman entretient lui aussi l'idée d'une déviance constitutive de l'héroïne qui se révèle en premier lieu dans sa volonté active d'entretenir et de parfaire son physique androgyne[888]. Son intelligence hors du commun devient peu à peu la preuve de sa déviance, en faisant disparaître chez la jeune fille toute trace de la naïveté de l'enfance et de l'innocence. De plus, la thématique du roman renforce le lien étroit entre androgynie et déviance sexuelle puisque Paul Adam prend l'écriture du *Vice filial* comme une occasion inédite de déployer le registre des perversions sexuelles, que ne peuvent décemment pas aborder ses autres œuvres.

885 MONNEYRON, Frédéric, « De l'androgyne au misogyne », *op. cit.*, p. 78.

886 *Ibid.*, p. 45.

887 *Le Vice filial, op. cit.*, p. 118.

888 « Physiquement elle s'efforçait de paraître androgyne », *ibid.*, p. 93.

En effet, bien que Clarisse ait elle aussi une sexualité particulièrement ardente, il s'agit toujours de décrire sous le prisme de l'érotisme la sexualité d'une jeune femme très belle avec des amants successifs, les quelques épisodes de triolisme ou de lesbianisme n'intervenant que pour donner un peu de piquant au récit. Dans *Chair molle* également, les passages de sexualité lesbienne sont traités comme des éléments érotiques favorisant les fantasmes masculins, selon un procédé et des images bien connues à l'époque. À l'inverse *Le Vice filial*, par l'aspect androgyne et donc « viril » de Gisèle, laisse entrevoir ce à quoi pourrait ressembler l'homosexualité masculine, une « perversion » qui n'est plus perçue comme une source de fantasmes mais comme une déviance monstrueuse, strictement proscrite, y compris dans le cadre de la représentation romanesque. Plus encore, Paul Adam investit le thème de l'inceste, qui court tout au long de l'œuvre et se révèle dès la lecture du titre. Avant de nous pencher sur cet aspect du roman, soulignons d'abord que Gisèle, qui condense en elle un large éventail de perversions sexuelles avérées ou supposées, ne se départit pas moins d'une part d'idéalisme. L'auteur oscille entre l'inquiétude qui caractérise les représentations fin-de-siècle de l'androgynie féminine, et la volonté de défendre, dans son personnage, la possibilité de nouvelles formes de vie féminines, déliées des carcans du mariage et du foyer familial. C'est dans cette oscillation permanente qu'il faut comprendre la création du personnage de Gisèle.

À cet égard, l'identité de l'héroïne est pensée au prisme du lien étroit que le XIXe siècle suppose entre l'individu et son sexe. Michel Foucault revient sur la conception selon laquelle le sexe cacherait les plus secrètes parties de l'individu, que dans son sexe résideraient « la structure de ses fantasmes, les racines de son moi, les formes de son rapport au réel[889] ». La fin du roman de Paul Adam s'éclaire à la lumière de ces propos. En effet, dans le dernier tiers du récit, la tension sexuelle entre Gisèle et son père s'accentue, ce dernier étant de plus en plus mal à l'aise à mesure que le désir de sa fille s'amplifie et s'explicite. Armande rapporte avoir surpris Gisèle en train de se laver dans le *tub-room* d'Arsénius, complètement nue, et sans avoir pris la peine de fermer la porte à clé. Tandis que la mère s'effraie du fait que la jeune fille aurait pu être vue par un homme dans cette position de nudité, le roman sous-entend qu'il s'agit là d'une démarche consciente de la part de l'héroïne.

889 FOUCAULT, Michel, « Le vrai sexe », in *Dits et écrits, op. cit.*, p. 937.

Dans cette perspective, le fait d'être surprise nue par Arsénius s'apparente à une volonté de la jeune fille de montrer son sexe, au sens physiologique du terme, afin de dévoiler les secrets de son androgynie mais aussi de ses désirs incestueux, qui forment les parties les plus cachées de son identité. La manœuvre échoue à ce moment, mais le roman se termine par le suicide de Gisèle, reposant nue dans cette même salle de bain, et dont le corps est bien découvert cette fois par le héros. Le suicide, mais davantage encore l'importance de la nudité, apparaissent ainsi comme une volonté de Gisèle de montrer la vérité de son sexe, c'est-à-dire, aussi, de quitter la mascarade du jeu social qu'elle refuse en bloc tout au long du roman.

En effet, le récit commence avec la sortie du couvent de Gisèle, qui correspond à son entrée dans le monde. L'existence de la jeune fille est bouleversée par son arrivée dans une famille complètement névrosée et décadente, et par l'obligation concomitante de trouver un mari et de devenir mère, autant de prérogatives féminines qu'elle rejette explicitement. Elle proclame haut et fort qu'elle ne veut pas enfanter, et ridiculise tous les efforts de son père pour lui trouver un époux :

> — Eh bien, père, m'amèneras-tu encore des amoureux maintenant ! Je n'en veux pas... voilà. [...]
> Elle se plantait là, martiale et féroce, les mains à sa svelte taille[890].

L'androgynie de Gisèle apparaît comme un refus actif d'intégrer l'état social de femme, un refus qui se manifeste avant tout par cet aspect physique « viril » que l'héroïne assume et cultive. L'androgynie n'est plus seulement un accident intervenu dans l'ordre naturel, ni même le synonyme d'une perversion qui fascine la fin-de-siècle, mais elle s'apparente également à la revendication d'une stratégie de puissance et d'un rejet de l'ordre social aliénant.

Suivant cette idée, il convient de remettre l'intrigue du *Vice filial* en perspective. En effet, le titre de l'œuvre se focalise sur l'aspect incestueux de la relation qui lie Gisèle à Arsénius. Toutefois, *Le Vice filial* est aussi un roman de la vie artistique et une satire mordante du mode d'existence de la bohème, que Paul Adam a rapidement quitté. La précision est importante, car ce qui fascine Gisèle chez son père est avant tout ses dons musicaux, sa profession de maestro.

890 *Le Vice filial, op. cit.*, p. 198.

En retour, c'est la virtuosité de sa fille au piano qui provoque peu à peu la sympathie d'Arsénius. Considérés sous cet angle, il s'avère finalement que les premiers mouvements de Gisèle envers son père témoignent avant tout de sa volonté de produire un chef-œuvre, de contribuer à l'écriture et à l'exécution d'une pièce maîtresse qu'Arsénius ne saurait construire seul – étant trop dispersé par la débauche du monde du théâtre – et qu'elle-même ne pourrait porter, les femmes étant disqualifiées d'emblée comme musiciennes et surtout compositrices. Le désir qui porte l'héroïne vers son père apparaît donc au début du roman comme un amour purement spirituel et un désir de création. En ce sens, la notion de collaboration artistique et de production répond parfaitement à la conception idéale de ce que doit représenter le mariage pour Paul Adam : une production durable qui soit fondée sur la complémentarité des sexes des époux, au sens où chacun amènerait les qualités et les caractéristiques attribuées à son genre. Une relation aussi qui ne soit pas basée sur la sexualité ou le désir, trop éphémères et instables. Or, Gisèle ne manifeste jamais si puissamment l'élan qui la pousse vers Arsénius que quand elle l'entretient de l'œuvre commune sur laquelle elle travaille ardemment :

> Gisèle indiquait des motifs et des méthodes. Même elle méditait un sujet admirable : l'histoire d'Eutrope. La fortune politique de cet eunuque, la rivalité de Ruffin, la chute, la figure de saint Jean-Chrysostome, le chœur du peuple acharné, l'acte de la Basilique, le décor et les costumes byzantins : quel plus merveilleux cadre de drame lyrique ?
> Elle étala des albums.
> — Tu vois ; depuis longtemps j'y pense. J'amassais peu à peu ces photographies et ces albums pour reconstituer le milieu[891].

C'est Arsénius, finalement, qui introduit dans cette relation d'abord spirituelle l'idée de chair. Ses vices multiples, sa propension à ne voir les femmes que comme objets de désir, le poussent à percevoir une ambiguïté physique de la part de Gisèle là où, de prime abord, il n'en existait pas ; introduisant ainsi dans l'esprit de sa fille une idée qui progressivement fait son chemin et vient corrompre, de l'avis de la mère, son innocence. Un épisode marque avec force la naissance de cette ambiguïté entre les deux personnages : il s'agit d'un moment où Gisèle, soignant son père blessé lors d'un duel, lui offre ses mains et lui propose d'en faire ses servantes. L'héroïne manifeste par là sa volonté de donner ses mains de pianistes, et de les mettre au service de l'œuvre majeure qu'Arsénius ne manquera pas de créer.

891 *Ibid.*, p. 217.

Or, son père les refuse sous prétexte qu'elle appartient « tout entière à l'époux futur[892] ». Malgré les scrupules compréhensibles qui agitent Arsénius, la différence de registre entre les deux personnages, le fait d'amener le sujet du mariage, et par conséquent de l'amour et du couple, là où Gisèle voulait signifier la collaboration artistique, est représentatif de la manière dont la relation entre les protagonistes se trouble, jusqu'à inspirer à la jeune fille des désirs proprement incestueux. Notons pour finir que Gisèle, lorsqu'elle propose enfin explicitement à son père de la prendre pour objet de plaisir, ne le fait pas tant pour satisfaire son propre désir, que pour remédier au besoin de la chair qui pousse sans cesse le maestro hors de la maison familiale et l'empêche de s'atteler sérieusement à leur œuvre :

> — Parce qu'elles te donnent du plaisir, hein ?... Du plaisir !... Et, si c'est ce plaisir-là qui t'attire dehors, qui t'empêche de te consacrer aux tiens et à l'art... ne pourrais-je pas être le plaisir moi[893] ?

Ainsi remise en perspective, la représentation de l'androgyne dans le roman oscille entre, d'une part, l'image d'un être supérieurement intelligent, incarnant l'idéal artistique de Paul Adam, et, de l'autre, une figure inquiétante symbolisant la déchéance du siècle finissant. Dans la préface qu'il écrit pour introduire les mémoires d'Herculine Barbin, Michel Foucault avance que l'androgynie, ou encore l'homosexualité, ne passent pas tellement pour de graves atteintes à l'ordre établi, mais constituent plutôt une « erreur »,

> « erreur » entendue au sens le plus traditionnellement philosophique : une manière de faire qui n'est pas adéquate à la réalité ; l'irrégularité sexuelle est perçue peu ou prou comme appartenant au monde des chimères[894].

Paul Adam construit lui aussi, en quelque sorte, le personnage androgyne de Gisèle comme une chimère. La représentation romanesque, et l'attachement au style symboliste, lui permettent d'imaginer une androgynie synonyme de perfection, tout au moins de supériorité. En un sens, Gisèle incarne l'exacte union des contraires : celle de l'alliance dans le corps des caractéristiques féminines et masculines, associées à un esprit viril.

892 *Ibid.*, p. 184.

893 *Ibid.*, p. 222.

894 FOUCAULT, Michel, « Le vrai sexe », *op. cit.*, p. 937.

Toutefois, ce personnage, existant dans l'ordre de l'idéal et de la chimère, se corrompt inévitablement et se transforme progressivement en une figure du vice lorsqu'il est transposé dans le décor du milieu artistique bohème de la fin du siècle. Comme une pure chimère également, Gisèle finit par disparaître en se suicidant, ne laissant plus derrière elle que le vide, et la sensation d'une déchéance inéluctable caractéristique de l'époque décadente. Le roman se termine par ces propos d'Arsénius découvrant le corps de sa fille :

> Est-ce assez fin de siècle, ça ? Fin de siècle, fin de vie, non... pas fin de vie... fin de tout ! Oui, fin de tout ! Voilà le mot[895].

Finalement, *Le Vice filial* met en scène une figure de l'androgynie féminine qui tire ses inspirations de l'imaginaire misogyne et décadent de l'époque, tout en insérant dans ce personnage une critique des normes de genre et des conditions d'existence féminine. Pour autant, la tentation de faire de Gisèle un être « viril » afin de signifier sa supériorité affaiblit la portée critique du roman en érigeant une nouvelle fois le masculin en modèle. Pour terminer, nous éclairerons les tentatives de l'auteur de repenser le genre, et les échecs auxquels il se confronte, à la lumière de la conception cabalistique de l'androgyne mobilisée dans les romans.

C. L'ANDROGYNE CABALISTIQUE

Comme nous l'avons souligné, toute la production romanesque de Paul Adam se nourrit de la doctrine de la Cabale, à laquelle l'auteur souscrit et qu'il étudie tout au long de sa vie[896]. C'est en la comprenant sous le prisme de cette doctrine que la figure de l'androgyne revêt toute son importance et sa profondeur dans les romans. Dans les grandes lignes, l'occultisme se fonde sur l'analyse gématrique des noms bibliques d'Adam et Ève, dans leur forme hébraïque. Cette analyse conclut que l'homme représente le potentiel de l'intellect, tandis que la femme représente la volonté, nécessaire à l'homme pour réaliser ses ambitions[897].

---

895 *Le Vice filial, op. cit.*, p. 241.

896 Pour cette partie, nous nous appuyons essentiellement sur les travaux de DUNCAN, J. Ann, *Les Romans de Paul Adam, op. cit.*

897 La conception binaire du monde telle qu'elle est développée dans la Cabale est reprise tout au long du chapitre III de la thèse.

Les principes masculin et féminin, d'abord unis, ont été séparés au moment de la chute, l'unité initiale de l'univers s'organisant désormais en deux entités. Sur le plan des figures cabalistiques, cela correspond à la division de l'androgyne primordial en homme et femme. Dès lors, l'évolution de l'Homme et le chemin de la perfection consistent à tenter de reconquérir la synthèse originelle par l'union des deux principes masculin et féminin. C'est l'union sexuelle qui doit permettre de recréer cet androgyne primordial, ce qui explique que l'intrigue des romans de Paul Adam s'articule souvent autour de couples – forcément hétérosexuels, donc – qui se débattent avec cette volonté de produire l'union des contraires et de recréer ainsi l'androgyne des origines. Nous pouvons songer à cet égard aux *Cœurs utiles*, dont l'héroïne tente de dépasser la simple union de la chair en s'associant avec des hommes puissants, symboles de l'action, pour les amener grâce à son pouvoir volitif à changer la tournure du monde. Mais d'autres personnages incarnent, seuls, cette tentation de recréer l'androgyne primitif, à l'instar de Gisèle par exemple, dont nous venons de voir qu'elle contenait à elle seule les principes masculin et féminin. Le serpent qui peuple les visions hallucinatoires d'Arsénius s'apparente à une autre figure fondamentale de la Cabale, symbolisant la chute, la séparation du bien et du mal. C'est pour cette raison que, lorsque Gisèle exprime à son père ses désirs incestueux, Arsénius est immédiatement envahi par la vision reptilienne : « dans la poudre des étoiles apparues, le serpent Argus s'évoqua enroulé sur le fruit planétaire[898] ». L'androgynie de Gisèle, d'abord symbole de perfection, et donc du bien, bascule, avec la vision d'Arsénius, dans le domaine du mal. Le renversement de cette figure est à comprendre à l'aune d'une autre doctrine fondamentale de la Cabale, celle de l'identité des contraires, qui s'applique notamment aux couples vie/mort, bien/mal, l'un nourrissant l'autre, et inversement.

C'est dans une perspective cabalistique qu'il faut comprendre également la fin du roman *L'Année de Clarisse,* qui montre l'actrice chevauchant désespérément sa bicyclette, à la poursuite d'une jeune personne androgyne. Pour Clarisse, l'adolescent symbolise Éros, autrement dit la possibilité de ressaisir son moi et de donner un sens à son existence, en accédant enfin à cette figure de l'union des principes mâle et femelle que l'actrice tente de produire en multipliant les amants.

898 *Le Vice filial, op. cit.*, p. 222.

L'androgynie décrite est masculine et idéale à la fois, bien loin des personnages d'hommes efféminés, synonymes de déchéance, comme l'est Luc Polskoff. Toutefois, le jeune garçon est un personnage impalpable qui n'a pas d'existence réelle, autre que celle du mirage ou de la vision, ce qui autorise sa perception comme un être idéal, et non comme la manifestation d'une déchéance de la virilité. Si les figures androgynes peuplent de diverses manières les romans de Paul Adam, nous clôturerons ce chapitre en nous attardant sur le roman *Être*, qui fait intervenir au centre de l'intrigue une divinité androgyne, particulièrement représentative de l'imaginaire cabalistique de l'auteur et des implications profondes qu'il revêt pour les romans.

Être est un roman dont l'intrigue se déroule au Moyen Âge et qui a pour héroïne Mahaud, une magicienne extrêmement puissante. Lorsqu'elle est encore jeune, le magicien Édam apprend les rudiments de la sorcellerie à sa fille, un apprentissage qui se rapproche beaucoup des pratiques des occultistes puisqu'il s'agit, semble-t-il, d'interpréter les écritures anciennes pour en tirer des enseignements sur les forces de l'univers et la manière de les manipuler. À l'exégèse s'ajoute toutefois la fabrication de filtres et autres produits magiques qui donnent une touche fantastique au roman. Rapidement, Mahaud décide de fuir avec son amant Jacques de Horps, lui aussi disciple d'Édam, et se livre seule à la magie. Ainsi débute le récit, au sein duquel les rituels magiques, les maléfices, les jeûnes et l'ascétisme volontaire de Mahaud occupent une place centrale. La magie n'est pas traitée dans le roman comme un fait inhabituel et merveilleux, mais comme un don et une capacité supérieurs détenus par quelques êtres, qui se caractérisent par leur intelligence hors du commun et leur attachement à un enseignement forcené et infini. Sa pratique se concentre autour d'une des salles du château qui accueille les rituels de Mahaud. L'endroit s'apparente à un sanctuaire au centre duquel trône la statue d'une divinité androgyne, symbole des forces de l'univers. La figure de l'androgyne occulte est construite comme une pièce maîtresse de l'œuvre romanesque, parce qu'elle est décrite comme centrale dans l'architecture des lieux de la diégèse, mais aussi parce que le récit avance avec les visites que Mahaud fait à cette divinité qui concentre toute sa puissance magique.

L'androgyne devient une figure de la magie même, et ce précisément grâce à ses caractéristiques androgynes :

> Au centre d'un autel à parfums se dressait une grande figure de bois, l'Androgyne cabalistique à tête cornue dorée, ses lourdes mamelles couvertes d'argent, son phallus en caducée de cuivre. Il avait des bras de fer, l'un au ciel, l'autre vers le sol, un front d'étain où rutilait une grosse agate et un nombril d'onyx dans son ventre de plomb[899].

La divinité est représentée sous les traits canoniques de l'androgyne et apparaît comme le symbole de l'union des contraires, une union qui n'est pas seulement celle des sexes – avec le *phallus* et les mamelles –, mais aussi celle du ciel et de la terre, ainsi que des pierres précieuses, toutes revêtues d'une signification particulière dans la doctrine de la Cabale. L'idole invite, par son aspect, à une méditation qui doit unir « les causes d'en haut aux effets suprêmes[900] », en ce qu'elle représente « le binaire primitif et vital, l'alliance féconde du double sexe et l'équilibre des mondes ».

En outre, l'idole androgyne devient un symbole de la magie en vertu du fait que celle-ci, en tant que pratique, amène naturellement ses adeptes vers l'androgynie. Dès l'enfance, Mahaud « se forma non de sentiments féminins, plutôt de sciences apprises aux œuvres de l'alchimiste, plutôt de sensations subtilisées par sa bouche habituellement dégustatrice d'élixirs[901] ». L'héroïne ne se construit pas une identité féminine, donc, mais ni non plus masculine. Les sciences de l'alchimie s'apparentent à un autre genre, elles donnent une forme aux adeptes qui est une forme autre, en dehors de la binarité des genres. Et de fait, lorsque Mahaud, jeune amoureuse, s'enfuit avec Jacques de Horps, ce qui apparaît comme un retour à la féminité échoue aussitôt. La jeune fille est instantanément déçue par son amant, auquel elle reproche ses faibles connaissances en matière alchimique. Comme nous l'avons déjà évoqué, la puissance magique de Mahaud se construit de manière concomitante avec le refus de l'identité féminine, qui est un refus d'être définie par le masculin. La magicienne tue son père, puis son futur fils, encore à l'état de fœtus, et enfin son mari, chaque mort correspondant à la mise en échec d'une identité féminine en tant que fille, mère et épouse.

899 *Être, op. cit.,* p. 143.

900 *Ibid.*, p. 144 pour cette citation et la suivante.

901 *Ibid.*, p. 15.

L'héroïne relie d'ailleurs sa puissance magique à ces morts masculines puisqu'elle est consciente que certains talismans renfermant sa force « exigèrent la vie de son époux et de son père aimés[902] », autrement dit, qu'elle ne les pût conquérir qu'une fois « veuve et sortie de la tutelle familiale ». La pratique magique apparaît donc comme une remise en cause productive des identités de genre, qui critique en filigrane l'aliénation sociale en dessinant de nouvelles formes de vie puissantes.

Toutefois, Mahaud n'est pas un personnage totalement dénué de caractères féminins. Bien au contraire, son identité première est celle d'une femme, dont elle garde tous les traits. Ce faisant, elle incarne également une forme de féminité dangereuse, qui finit par prendre les aspects les plus maléfiques à la fin du roman. Paul Adam attribue notamment à son personnage une ambition démesurée, ce que J. Ann Duncan appelle un « excès de volonté », et qui, dans la Cabale, provoque la Chute, la transformation du bien en mal. Ce passage de l'un à l'autre pôle se manifeste dans le roman par la manière dont Mahaud considère les morts masculines qui peuplent son existence et qui lui ont conféré sa puissance. Regrettant ces êtres chers, dont elle mesure d'abord tout le sacrifice, la magicienne exprime peu à peu son oubli, son indifférence vis-à-vis de ces défunts qui n'apparaissent plus pour elle que comme « les formes où s'étaient incarnés les rythmes nécessaires au développement de son âme prodigieuse, et pour sa seule initiation[903] ». Progressivement, ce qui apparaissait comme une volonté légitime de Mahaud de se défaire des carcans de l'identité féminine pour investir d'autres formes de vie et gagner en puissance devient l'expression proprement diabolique d'une ambition démesurée et fatale :

> Chaque degré de puissance était acquis par un sacrifice, une hostie sanglante immolée au ventre du moloch androgyne : l'hoir de la race, le fruit de son amour ; Édam sa tige, le géniteur ; Jacques, le semeur qui l'avait fécondée. [...] Quel holocauste allait maintenant échoir à la voracité du monstre divin[904] ?

Dans ce changement de perspective, la figure androgyne se situe encore à la place centrale : d'abord symbole de la puissance de Mahaud, elle est devenue l'incarnation du mal. Dès lors se pose la question de la raison d'une telle chute.

902 *Ibid.*, p. 119, pour cette citation et la suivante.

903 *Ibid.*, p. 126.

904 *Ibid.*, p. 147.

L'héroïne, en effet, met en œuvre ce principe fondamental à la doctrine cabalistique qu'est l'identité des contraires, en transmuant la mort d'Édam et de Jacques en un surplus de vie pour elle-même. L'auteur aurait pu se contenter de ce transfert, et ne pas ajouter de surcroît dans son roman la représentation de l'identité entre bien et mal, synonyme de la tentation que Mahaud ressent pour une figure androgyne finalement associée au malin. Il semble que si les figures androgynes au centre de *Être* ou du *Vice filial* subissent un tel revirement, ce n'est pas seulement en vertu de la volonté de Paul Adam de déployer les différentes doctrines de la Cabale, mais aussi et surtout parce que ses romans ont une portée sociale indéniable. Les différents niveaux de compréhension que l'auteur superpose dans la construction de ses romans le montrent : l'intrigue doit être comprise sur le plan occulte comme une démonstration des théories cabalistiques, mais elle a également pour but de manifester des vérités sociales dont le lecteur doit pouvoir se nourrir, pour agir ensuite sur la société. Dans cette optique, les récits organisés autour de personnages androgynes revêtent une autre valeur, et il devient difficile pour l'auteur de produire un roman dans lequel les femmes assument leur androgynie, refusent la sexualité, le mariage et la maternité pour produire un chef-œuvre, et qui plus est une œuvre musicale, art élitiste jouissant de la prédilection des symbolistes. De la même façon, dessiner un personnage de magicienne provoquant la mort de tous les hommes qui ont contraint sa liberté, et incarnant une figure de puissance occulte, mais aussi politique et militaire, revient à exprimer sur le plan social une remise en cause des prérogatives de genre, susceptible de faire trembler les fondations de la domination masculine. Ce que les féministes américaines nomment l' « *empowerment* » est bien trop important et frontal dans ces deux romans pour pouvoir être assumé de la sorte jusqu'à la fin du récit. L'auteur se sent tenu – ou tient lui-même – à rappeler que ces velléités de puissance de la part de sujets féminins, et que ces façons de contester l'ordre établi, subissent, invariablement, la répression et la mort. Au suicide décadent de Gisèle répond le bûcher médiéval sur lequel Mahaud est brûlée par les membres de l'Inquisition. Toutes tragiques que ces fins paraissent, la construction des romans les fait voir comme inéluctables, comme la suite logique de ces existences féminines hors-normes à tous points de vue.

L'auteur se situe dans un entre deux, pris entre, d'une part, une volonté d'explorer de nouvelles formes de genre, de nouvelles formes de vie contestant l'aliénation sociale et, d'autre part, une position sociale et littéraire ne lui permettant guère de souhaiter, pour lui-même, ce bouleversement profond auquel ses héroïnes aspirent. Les portées sociale et occultes des romans se complètent et dialoguent, mais leurs implications concrètes, sensiblement différentes, font osciller l'écrivain entre un désir d'imaginer des conditions d'émancipation, et la tentation d'un retour vers des identités sociales normées et normatives.

Finalement, un roman de sorcellerie comme l'est *Être* permet de porter l'attention sur l'imaginaire cabalistique de Paul Adam en mettant en scène des pratiques, des symboles, des bribes de doctrines, qui ne fonctionnent plus uniquement comme des éléments fantastiques d'un décor romanesque, mais qui fondent, pour ainsi dire, toute l'intrigue de l'œuvre. L'effet de zoom produit par un tel récit a pour effet de remettre en perspective l'ensemble des figures et des symboles occultes qui peuplent les romans et qui revêtent des significations fortes. Ces symboles de l'occultisme informent non seulement sur l'imaginaire de l'auteur, mais aussi sur ses pratiques et ses croyances. Le fonds d'archives patrimoniales de la bibliothèque municipale d'Arras comporte en effet des traces écrites de séances de spiritisme, durant lesquelles Paul Adam communique avec le poète symboliste Jules Laforgue, alors décédé, qui lui affirme qu'il a retrouvé son corps androgyne[905]. Quelle que soit la foi que l'on accorde à ces expériences spirites, ce type de manuscrit révèle la place concrète que l'occultisme occupe dans la pensée de l'auteur et dans sa pratique littéraire, jusqu'à constituer l'un des moteurs essentiels de l'écriture. Henri de Régnier évoque dans ses souvenirs la présence constante d'un jeu de tarot sur la table de travail de Paul Adam, qui laisse les cartes décider à sa place du roman sur lequel il travaillera le jour même[906].

905 Le manuscrit est difficilement lisible, notamment parce que les mots ne sont pas séparés entre eux, et sont transcrits dans une graphie un peu différente de l'écriture habituelle de l'auteur. La prise de notes, qui retranscrits les paroles de Jules Laforgue commence ainsi : « Jules Laforgue. Oui oui oui. Moralités légendaires. Je voudrais que vous fissiez un article sur les livres. Avec plaisir. Faut-il que je vous nomme ceux qui m 'entourent ? Demaitre – ne tenez pas compte de cela – Adal Floreal on ne le connaît pas sur terre mais c'est un homme de valeur. [...] Avec force mélancolie avec elle nous méditons sur la mort. Oui oui non oui oui oui non oui non anciennement je suis un corps neutre androgyne nous mentons cependant me suivez-vous ? », Archives de la bibliothèque municipale d'Arras, fonds Paul Adam, dossier n° 148.

906 « Je leur demande de m'indiquer le sujet sur lequel je travaillerai le mieux. Si les tarots ne me donnent aucune indication spéciale, je reprends le roman que je suis en train d'écrire. », cité dans GENEST,

Enfin, rappelons qu'il est nécessaire de toujours considérer d'un seul tenant le fondement occultiste et la portée sociale des romans. De la sorte, les nombreux personnages qui remettent en cause d'une manière ou d'une autre la féminité apparaissent comme les avatars plus ou moins explicites de figures cabalistiques qui, une fois insérées dans les récits, forcent à interroger les rapports de genre, la dimension normative des représentations sociales de sexe, ainsi que l'aliénation sociale en résultant. À l'inverse, la conception binaire du genre dans les théories de la Cabale poursuit et renforce la binarité du genre tel qu'il est conçu dans la société du XIXe siècle. Le dialogue entre occultisme et visée sociale produit l'oscillation entre émancipation et retour au conservatisme. Enfin, précisons que si la doctrine de la Cabale se fonde sur des principes bien définis, la pratique de l'occultisme repose sur l'interprétation de signes et, transposée dans le domaine romanesque, sur la mise en scène fluctuante et subjective de ces principes. Par conséquent, le dialogue qu'opère Paul Adam entre les différents niveaux d'écriture et de compréhension de son œuvre s'infléchit avec les revirements politiques et littéraires qui caractérisent le parcours sinueux de l'auteur.

Isabelle, *Intellectuels et décadence durant la Belle-Époque*, *op. cit.*, p. 193.

Conclusion

La question de la forme – entendue au sens de forme littéraire et de forme de genre – est bien celle qui, finalement, a occupé tout le développement de ce chapitre consacré aux représentations romanesques de la masculinité et de la féminité. Loin des tentations de ce siècle qui, aux prises avec ses rapports paradoxaux avec la nature, adopte une conception profondément essentialiste de la féminité, les romans de Paul Adam mettent au jour, inlassablement, l'aspect culturel, social et foncièrement normatif des expressions de genre. La représentation de la masculinité, notamment, montre avec force la dimension relationnelle du genre. Ici, le masculin ne se construit jamais seul, mais toujours en lien avec des personnages féminins qui servent de termes de comparaison – comme instrument de mesure de la virilité des uns et des autres – mais aussi d'élément complémentaire, dont l'absence empêcherait la vertu virile de se déployer pleinement. De plus, il n'existe pas une forme unique de virilité, mais bien des virilités, multiples, singulières, dont les manifestations dépendent de l'extraction sociale, de l'appartenance religieuse ou de l'origine géographique des hommes mis en scène. Ces virilités différentes, étrangères, exotiques, font prendre conscience de la largeur de l'éventail sur lequel peuvent se déployer les manifestations de la masculinité et invitent à imaginer d'autres formes encore, celle, par exemple, de l'eunuque Jean Bythométrès dont toute la puissance ne serait contenue que dans la force de l'esprit.

Investir d'autres formes de genre ne signifie pas tant, chez Paul Adam, explorer les possibilités esthétiques des représentations sexuées, mais questionner, au contraire, les valeurs, l'éthique que chacune de ces formes comporte en elle et supporte. Pour Marielle Macé, en effet, « ce n'est pas seulement que la littérature dise les formes de la vie donc, c'est qu'elle dit que l'ouverture du plan des formes est l'ouverture d'une arène de valeurs où la vie ne cesse de se débattre[907] ». Autrement dit, rechercher d'autres formes aux manifestations du genre revient à exprimer une insatisfaction profonde face à la manière dont le siècle conditionne les représentations sociales de sexe, mais aussi, et surtout, face aux valeurs qu'elles portent.

907 MACÉ, Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie, op. cit.*, p. 284.

À cet égard, le duel est apparu comme une pratique profondément distinctive, critiquée par l'auteur en tant qu'elle porte des valeurs contraires à ses idéaux. Cette critique passe, dans les romans, par un traitement du duel comme une pure performance, une hypocrisie. Sur le plan de l'œuvre complète, la multiplication des scènes de combat singulier d'un roman à l'autre fonctionne comme une répétition performative qui vient mettre en lumière tout le poids social qui pèse sur cette pratique, à laquelle plus personne ne croit vraiment, mais que tout le monde s'oblige à honorer par peur de voir sa virilité disqualifiée.

Parallèlement, la construction romanesque de la féminité est comprise à l'aune de ces mêmes notions de performance et de performativité. La féminité, en effet, est apparue comme un jeu de masques et une exigence sociale. En s'appuyant sur les idées reçues du temps, qui attribuent aux femmes un instinct trompeur et mensonger, Paul Adam joue avec les préjugés et tente de les renverser. Ici, les héroïnes revêtent des masques et jouent des rôles, certes, mais cela leur permet de mettre en lumière le poids des obligations sociales et l'aspect profondément normatif de représentations de la féminité. Dans cette optique, l'actrice apparaît comme un élément central dans l'organisation romanesque de Paul Adam puisque, en tant que professionnelle du jeu et du masque, elle a pour but de montrer toute la complexité de ces jeux de rôle et de réhabiliter l'artifice par ses talents. L'actrice, chez le romancier, est ce personnage qui manifeste une attention particulière tant aux formes littéraires qu'aux formes de vie. Elle affirme que ces dernières méritent d'être considérées en ce qu'elles portent des valeurs, une éthique, qui ne doivent pas être prises à la légère. Le style, lorsqu'il est considéré avec cette attention, devient un instrument de « résistance et de libération ».

L'actrice, toutefois, questionne le genre et le masque depuis une position profondément ancrée dans la féminité, qui fait sa force et sa faiblesse. Sa force parce que, dans cette optique, elle déjoue certaines représentations de la féminité de l'intérieur, en les incarnant, en les faisant jouer. Mais c'est une faiblesse aussi lorsque, quelles qu'en soient les raisons, elle est ramenée à sa condition de femme, autrement dit, lorsque les autres personnages, et plus encore l'auteur lui-même, décident de nier son art, qui fait sa spécificité, pour ne plus la considérer que sous l'angle d'une féminité exacerbée fondant toute son identité.

Face à ces impasses, la figure récurrente de l'androgyne permet à l'auteur de s'emparer des questions de genre depuis un autre endroit, celui d'un personnage qui, par son aspect physique, ses dons intellectuels, ses velléités artistiques et son refus des conventions sociales, interroge les normes de genre. Ces qualités connotent néanmoins la présence d'éléments masculins. Pour le dire autrement, la supériorité et la liberté de ces héroïnes, invariablement associées à leurs traits virils, contribuent à ériger une fois de plus la masculinité en modèle. En ce sens, les volontés de l'écrivain de troubler le genre pour contester les normes établies n'arrive guère à se départir d'une vision binaire profondément ancrée dans les esprits. Mais l'androgyne est aussi un élément fondamental de la doctrine cabalistique. En ce sens, cette figure exige de considérer ensemble la portée sociale et critique, la portée occulte et la dimension proprement littéraire des romans. Les points d'accroche, de frottement et de contradiction entre ces trois dimensions permettent de mieux comprendre la manière dont l'auteur met en scène l'androgyne selon une perspective tantôt émancipatrice, tantôt conservatrice.

L'androgynie, dans le roman, dit bien cette « ouverture du plan des formes » qui est aussi « l'ouverture d'une arène de valeurs ». En imaginant d'autres manières d'être homme, d'être femme, des manières aussi de n'être ni l'un ni l'autre, le roman ouvre ce plan des formes qui préside à la compréhension du genre. Cependant, à mesure que l'androgynie quitte le registre du détail pour s'attacher à l'ensemble de la vie, ce bouleversement des normes sexuelles induit un bouleversement des valeurs et des implications sociales qui, par l'ampleur extraordinaire qu'il revêt, amène la tentation d'un retour en arrière, une tentation de refermer le plan des formes en sanctionnant les héroïnes par la mort. Cette fin définitive sur le plan corporel concorde avec la fin définitive des romans, concourant à un mouvement de repli et de clôture sans appel. Ce faisant, la figure de l'androgyne est celle qui montre avec le plus de force l'ouverture de cette arène de valeurs ; elle est aussi celle qui exprime toutes les difficultés et les résistances que rencontre cette ouverture du plan des formes, *a fortiori* lorsque les formes désignent, ici, les expressions de genre.

Coda
Le style et la volonté de distinction

> Dire que pour ça, le peuple, pensait Dessling, nous perdons la paix intime, nous sacrifions l'avenir de nos vies, nous formons des vœux libertaires.
>
> Paul Adam, *Le Mystère des foules*.

Dans les derniers chapitres de ce travail, nous nous sommes penchée sur la manière dont les formes littéraires et le genre sont mis en scène et étroitement liés dans les romans de Paul Adam. D'une part, nous avons montré que la féminité et la masculinité étaient conçues comme des constructions sociales normatives dont l'auteur tente de faire en partie la critique. Toutefois, la persistance d'un certain nombre de préjugés tend à affaiblir la portée politique des romans et témoigne de l'emprise de l'imaginaire littéraire profondément misogyne de la fin-de-siècle. De plus, les théories cabalistiques – auxquelles le romancier accorde une importance fondamentale dans l'organisation de son œuvre – viennent nourrir tout à la fois les conceptions binaires du monde et les volontés de puissance des personnages ; elles remettent ainsi en perspective les représentations de genre dans les romans. D'autre part, il s'est agi de comprendre ensemble le genre des personnages et le genre des romans, autrement dit le genre et le genre littéraire. Ici donc, la forme ne désigne pas uniquement la forme de genre des protagonistes, mais également la forme littéraire, le style.

Dans le cas de Paul Adam, la question du style est en effet centrale pour prétendre à une saisie globale de l'œuvre du romancier. Que l'on se souvienne, à cet égard, des propos de Camille Mauclair qui ouvraient notre analyse. Le critique affirme dans la monographie qu'il consacre à son ami que ce dernier avait une âme de sociologue, de psychologue et d'historien mais avait fait le choix de la forme romanesque pour exprimer ses idées. Cette notion de choix nous a permis de mettre en évidence le lien conscient et indéfectible qui se noue entre la forme littéraire et l'idée, dans la conception de la littérature que développe Paul Adam tout au long de sa carrière. Dans cette optique, la forme romanesque n'est pas simplement un mode d'expression, choisi parmi d'autres, qui ne ferait que traduire une pensée. À l'inverse, elle façonne le contenu, détermine les idées par leur expression même et en infléchit la compréhension. C'est pour cela que le style doit être considéré avec attention : parce qu'il ne détermine pas seulement la singularité d'un auteur, ou l'appartenance à un mouvement littéraire, mais qu'il témoigne d'un choix actif de la forme littéraire, qui est aussi un choix éthique et politique. Envisager dans leur dimension formelle et éthique les changements qui ont présidé à l'évolution du style de Paul Adam permettra, premièrement, d'éclairer les changements de ses conceptions quant aux représentations et aux rapports de genre et, deuxièmement, de ressaisir dans son ensemble l'œuvre abondante et diversifiée qu'a livré l'auteur tout au long de ses trente-cinq années d'écriture.

1. CONTRE LA FOULE

Les premières convictions qui animent Paul Adam sur les plans littéraire et politique, au tout début de sa carrière, répondent à une certaine conception de l'individualisme sur lequel il s'agit de revenir brièvement pour mieux comprendre les choix que fait l'auteur lors de son entrée en littérature. Cette pensée de l'individualisme prône la reconnaissance d'une intériorité singulière à chacun et la possibilité de s'affirmer par ses idées. L'histoire familiale du romancier, son départ d'Arras pour gagner la capitale, témoignent en premier lieu de ce désir d'individualisme, conçu comme un désir d'indépendance.

Plus précisément, l'auteur se positionne en faveur d'un « individualisme absolu de la dissidence[908] », asocial et subversif, qui s'exprime à la fois en termes littéraires et politiques. Cette conception critique notamment la société démocratique républicaine pour la raison que celle-ci continue de faire peser le contrôle social sur l'individu et lui empêche toute indépendance véritable. Ce ne sont pas seulement les instances de pouvoir – et notamment la collusion entre le pouvoir politique et industriel – qui sont dénoncées avec le système républicain, mais également le rôle que joue le peuple dans cette organisation politique. La foule est vue comme une masse déferlante, grégaire, satisfaite de son joug, qui n'inspire que le mépris à ces adeptes d'un individualisme subversif, ce qui amène progressivement Paul Adam à affirmer la nécessité qu'un petit nombre d'hommes, participant d'une élite, guide la plèbe vers la liberté. L'auteur résume cette idée en reprenant une célèbre formule : « Tout pour le peuple, rien par le peuple[909] », dans un recueil de critique sociale au titre non moins évocateur, *Le Triomphe des médiocres.* L'essai illustre notamment le rejet violent que suscitent tout à la fois le système politique républicain, la bourgeoisie et le peuple chez le romancier. Il en résulte que l'anarchisme défendu et incarné par Paul Adam s'apparente davantage à un « sentiment aristocratique de soi[910] » qu'à « une désapprobation directe de l'exploitation des classes laborieuses par les possédants[911] ».

C'est à partir de ces éléments qu'il s'agit de comprendre l'attrait que revêtent les anarchistes individualistes pour le jeune auteur. Paul Adam, avec quelques-uns de ses pairs, assiste au procès de ces figures qui marquèrent les esprits par la série d'attentats qu'ils commirent dans les dernières années du siècle. L'homme de lettres prend leur défense dans la presse et justifie leur geste par le sentiment de rejet envers la foule qu'il partage avec Ravachol, Auguste Vaillant et les autres. Dans la préface aux *Lettres de Malaisie,* l'auteur écrit notamment :

---

908 LAURENT, Alain, *Histoire de l'individualisme*, *op. cit.*, p. 61.

909 « Si cela vous convient, j'écris pour la tête une violente préface contre le peuple, avec cette devise : "Tout pour le peuple, rien par le peuple". Voilà. », lettre de ADAM, Paul, à STOCK, Pierre-Victor, 30 décembre 1896, in DUNCAN, J. Ann, *L'Époque symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam, op. cit*., lettre LXII.

910 CAGNAT, Cédric, « La Meute populaire : du mépris à l'extermination », in *Lundimatin*, n°172, 3 janvier 2019, [en ligne], <https://lundi.am/la-meute-populaire-du-mepris-a-l-extermination>.

911 *Ibid.*

> Nous excusâmes Ravachol, Vaillant et cet Émile Henry, qui frappant les consommateurs du café Terminus, atteignit la stupidité du citoyen votant seul coupable[912].

L'extrait met en lumière le fait que ce rejet de la « stupidité » de la foule est indissociable d'une posture distinctive qui séduit ces jeunes auteurs sur le plan politique comme sur le plan littéraire. La collusion entre les deux domaines est particulièrement visible dans l'« Éloge de Ravachol » qui prend la forme d'un soutien inconditionnel envers un esprit supérieur et libre violemment opposé à la foule assujettie. Paul Adam défend et surtout esthétise le poseur de bombe en le qualifiant de « Martyre[913] », de « Rénovateur du Sacrifice Essentiel », ayant fait « don de la vie pour le bonheur humain », et montre ainsi que la position politique se mêle intimement à des positions esthétiques. Cette posture commune est celle du sentiment de participer à une élite, qui anime tout autant l'avant-garde symboliste que les anarchistes. Il s'agit, pour ce petit groupe d'artistes et d'hommes de lettres, de s'extraire autant que possible du monde pour privilégier leur intériorité, supérieure en tous points à celle des masses populaires. De plus, les velléités élitistes de l'auteur sont lisibles dans la réception confidentielle de ses premières œuvres et dans le choix d'une langue complexe et imagée, exigeant de réels efforts à la lecture. L'usage d'une telle langue dans l'écriture littéraire est en effet analysée par Pierre Bourdieu, dans une perspective sociologique, comme la production d'une « langue spéciale, prédisposée à remplir *par surcroît* une fonction sociale de distinction dans les rapports entre les classes et dans les luttes qui les opposent sur le terrain de la langue[914] ».

En outre, les convergences de vue entre symbolistes et anarchistes sont exprimées diversement et par de nombreux auteurs tout au long des dernières décennies du siècle. *Le Soleil des morts* de Camille Mauclair, notamment, met en scène cette élite littéraire regroupée autour de Stéphane Mallarmé, ainsi que ses liens avec son pendant anarchiste. Nous y voyons apparaître Paul Adam sous les traits du personnage de Manuel Héricourt. Remy de Gourmont, quant à lui, affirme dans un texte intitulé « Le symbolisme » :

912 Cité dans DUFIEF, Pierre-Jean, « un anarchisme teinté d'occultisme : Paul Adam », in PESSIN, Alain, et TERRONE, Patrice (dir.), *Littérature et anarchie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 422.

913 « Éloge de Ravachol », *op. cit.*, p. 308.

914 BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire, op. cit.*, p. 49. Souligné par l'auteur.

> Le Symbolisme [...] se traduit littéralement par le mot Liberté et, pour les violents, par le mot Anarchie[915].

Ainsi, anarchisme et élitisme répondent, pour Paul Adam comme pour le reste de l'avant-garde symboliste, à un même souci de se distinguer de la foule.

De surcroît, la vertu affirmée du petit nombre contre les masses trouve également son origine dans la doctrine cabalistique qui occupe la pensée de l'auteur dès les premières années d'écriture. La puissance des nombres et la profondeur de leur symbolisme est très présente, d'ailleurs, dans les romans, et participent à exalter l'acte provenant « d'une minorité agissant au sein des masses[916] », une conception politique mise en scène dans les *Lettres de Malaisie* et qui s'appuie sur les pratiques occultistes de l'écrivain. Celles-ci sont elles-mêmes extrêmement élitistes puisqu'il s'agit, pour un nombre très restreint d'individus, de former de petites confréries tenues plus ou moins secrètes. Leur objectif est l'étude de textes et des tarots, susceptibles de révéler à ces élus les grandes lois qui régissent l'univers et de leur permettre l'accession à des vérités supérieures et immuables. Par conséquent, pratiques occultes et conceptions politiques se répondent, et entrent en résonance avec la pratique littéraire, qui suit une logique similaire avec la multiplication des petites revues de combat, le regroupement des auteurs au sein de cénacles, ainsi que la dynamique manifestaire qui caractérise l'articulation entre les différents mouvements littéraires de la période. La logique distinctive – qui n'est pas propre qu'aux symbolistes, mais qui les définit tout particulièrement – excite d'ailleurs les critiques des détracteurs du mouvement qui ne voient chez eux, à l'instar d'Anatole Baju, qu'un regroupement de « poseurs[917] ». La disposition distinctive n'est comprise par le critique – avec une dose indéniable de mauvaise foi – que comme un désir de notoriété, chez des « tapageurs, avides de réclame, [qui] n'ont jamais vu dans la littérature qu'un moyen de parvenir[918] ».

---

915 GOURMONT, Remy de, « Le Symbolisme », in *La Revue blanche,* n°9, Tome II, 25 juin 1892.

916 DUFIEF, Pierre-Jean, « un anarchisme teinté d'occultisme : Paul Adam », *op. cit.*, p. 423.

917BAJU, Anatole, *L'Anarchie littéraire. Les différentes écoles : les décadents, les symbolistes, les romans, les instrumentistes, les magiques, les magnifiques, les anarchistes, les socialistes, etc.*, Paris, Léon Vanier, 1892, p. 14.

918 *Ibid.*, p. 13.

Pourtant, il serait bien difficile d'accuser Paul Adam de ne voir dans les lettres qu'un instrument de réussite sociale. Au contraire, la position élitiste assumée doit lui permettre de produire des œuvres capables non seulement de décrire avec justesse la société, mais aussi de l'infléchir, en s'adressant à des âmes supérieures susceptibles de comprendre les idées déployées dans la fiction et d'en tirer tout le parti nécessaire pour provoquer un changement social, moral et politique. L'œuvre de Paul Adam se place résolument dans cette optique dans la première moitié de sa carrière. Il convient néanmoins de remettre en perspective cette posture élitiste, et de la revoir au prisme des dernières années qui, avec l'éclatement de la Première Guerre mondiale, voient l'auteur remanier en profondeur sa pensée.

En effet, d'abord écrivain contre les foules, Paul Adam devient ce « romancier des foules » salué par la critique institutionnelle à la fin de sa vie. Loin de témoigner d'un simple changement esthétique dans son œuvre, ce nouvel attrait pour le peuple est théorisé par l'auteur dans l'un de ses derniers textes, comme étant la nouvelle voie à suivre pour la littérature :

> À l'analyse constante des passions individuelles, les romanciers nouveaux avertis par la catastrophe, par l'évidence de ses causes lointaines et de ses effets futurs, substitueront la synthèse interpsychologique des caractères en lutte dans un milieu, dans une foule qu'émeut une idée commune[919].

Ce revirement dans la conception du peuple est indissociable d'un revirement politique plus profond : celui qui voit Paul Adam se détourner de l'internationalisme et de l'anarchisme de sa jeunesse pour promouvoir un nationalisme militant. D'une certaine manière, ce qui s'affirme dans ces voltes-faces est bien le fait que la forme littéraire est indissociable des valeurs qu'elle porte qui, en retour, la déterminent. En ce sens, les romans de « la synthèse interpsychologique » portent en eux un idéal nationaliste qui, dans le même temps, a contribué à fonder cette nouvelle forme romanesque. Par ailleurs, si ce changement de pensée est visible chez l'auteur dès les premières années du XXe siècle, le début de la Première Guerre mondiale renforce indéniablement ce mouvement, ainsi qu'en témoigne la parution de ce court essai, *La Littérature et la guerre.*

919 ADAM, Paul, *La Littérature et la guerre*, Paris, Georges Crès et Cie, 1916, p. 124.

Sans nous attarder outre mesure sur les idées avancées, ni sur les points de convergence et de divergence avec les écrits qui précèdent, notons simplement que Paul Adam offre ici une histoire littéraire très condensée, qu'il associe à une histoire politique concentrée sur les épisodes guerriers. Son objectif est de montrer que

> Chacune des plus grandes guerres a, par le fer et par le feu, tracé des limites qui divisent l'histoire de notre civilisation occidentale en ères très différentes. Au lendemain de ces cataclysmes, les pensées changent, et les coutumes[920].

L'intérêt principal de cet essai est qu'il montre comment l'auteur peut faire cohabiter une pensée nationaliste s'affirmant de manière exacerbée avec une conception de la littérature qui conserve tout son élitisme. Pour ce faire, il s'attache à montrer que si la littérature doit exalter la fusion de l'individu dans la nation, seuls peu de lecteurs ont compris la puissance des œuvres antérieures exprimant cette idée, telles que *Salammbô* de Gustave Flaubert, ou encore *Guerre et Paix* de Léon Tolstoï. Plus rares encore sont ceux qui sauront percevoir la nature des changements déterminés par la guerre en cours et, par suite, produire une œuvre réellement novatrice qui alimente le développement de la nouvelle ère culturelle et spirituelle. Paul Adam serait l'un d'eux et affirme avoir prévu, dès avant la guerre, les métamorphoses de la civilisation qui se laissaient deviner. *Le Trust*, ou encore *La Ville inconnue*, sont pour lui autant de témoignages de son engagement dans la nouvelle ère annoncée par le conflit mondial. Finalement, c'est dans l'affirmation d'une position avant-gardiste, qui caractérisait sa jeunesse et son implication dans le symbolisme, qu'il faut avant tout chercher les traces persistantes de son élitisme. Davantage que les idées formulées, c'est la forme qu'elles prennent qui nous renseigne sur le caractère encore prégnant de cet attachement à la posture d'avant-garde. Dans un essai au style sec, lapidaire, essentiellement factuel et assertif – les trois premiers chapitres, notamment, retracent une suite d'évènements belliqueux et littéraires depuis la Grèce antique jusqu'au XIXe siècle –, l'introduction de l'idée de nouveauté et de futur amène un changement du ton, qui se fait subitement plus enlevé et imagé à la fois :

> D'autres esprits se sont annoncés. Au lieu de s'alanguir sur les tombeaux de nos morts illustres à l'encontre même des préceptes encyclopédistes, une jeunesse regarde par-dessus les murs du vieux cimetière classique. Curieuse de savoir plus, elle ouvre la grille humide et rouillée. Son geste dissipe l'obsession de glorieux fantômes trop acharnés sur ses pas[921].

920 *Ibid.*, p. 1.

921 *Ibid.*, p. 107.

Ainsi, c'est l'ensemble de l'œuvre de Paul Adam – de son œuvre romanesque comme de ses essais et de ses écrits manifestaires – qui est à comprendre sous le prisme de la distinction. Et ce dans toutes les dimensions de l'œuvre, puisque le souci de se distinguer emprunte à la fois aux pratiques occultes de l'auteur et à ses convictions politiques changeantes, autant qu'à la posture qu'il adopte dans le champ littéraire. Cette position distinctive s'avère donc essentielle dans la compréhension de l'écrivain, non seulement en ce qu'elle éclaire ses choix de carrière, mais aussi et surtout parce qu'elle informe le style de l'auteur ainsi que le traitement de certains thèmes, dont la foule est l'un des exemples les plus éloquents.

Pour terminer, ce mouvement de distinction est indissociable d'une exaltation de la virilité, le lien entre ces deux termes s'exprimant, avant tout, dans la relation qu'entretiennent la foule et la féminité dans les romans. En effet, pour l'écrivain, la foule et la femme « portent l'une et l'autre le même collier de triste servitude, étant l'une et l'autre esclaves des instincts[922] ». De manière plus générale, c'est tout un ensemble de caractéristiques attribuées traditionnellement au féminin qui définissent la foule en tant que forme particulière d'agrégat humain dans les romans – citons sa stupidité, son caractère influençable, infantile, mensonger et cupide. Or, si la foule et la femme sont dotées d'une semblable nature, la direction des masses, le rôle de meneur, doit par conséquent être investi par un homme viril. En ce sens, se distinguer signifie tout autant s'élever au-dessus de la horde populaire que manifester une virilité exemplaire.

La volonté de Paul Adam de se distinguer de la foule des auteurs anonymes de son temps passe notamment par l'adoption d'un style auquel Valentine de Saint-Point prête tous les traits de la virilité. La femme de lettres futuriste associe l'idée de modernité à celle d'une vigueur virile qui qualifie autant l'intrigue du roman que l'écriture de l'auteur :

> M. Paul Adam saisit toutes les énergies modernes dans ses *mains puissantes* que quelques-uns – effrayés par sa puissance même – qualifient de barbares, et il en extrait l'or. Il se meut souverainement dans un domaine inexploré, et *il conquiert* et nous jette ses conquêtes toutes palpitantes[923].

922 *Les Cœurs nouveaux, op. cit.*, p. 275.

923 SAINT-POINT, Valentine de, « Le Roman moderne », *op. cit.*, p. 521. Nous soulignons.

Les termes employés par la critique, et notamment la récurrence du vocabulaire de la puissance, se déplacent peu à peu du texte vers le corps même de l'écrivain. Les mains puissantes ne représentent plus seulement l'outil de l'écriture, mais désignent une réalité physiologique. La puissance des mots vient ainsi révéler une puissance physique empruntant les traits traditionnels de la masculinité. Cette transposition de la virilité des romans vers la personne de l'auteur s'accentue encore dans le récit de guerre intitulé *Reims dévastée*. Dans ce passage, le préfacier reprend cette figure de la puissance pour ne plus considérer que l'homme derrière l'auteur :

> Sous la jaquette, on devinait sa riche musculature et on l'eût vue remplissant beaucoup mieux le pourpoint et les godrons de quelque soldat de la Renaissance[924].

Les propos de Gabriel Hanotaux laissent entendre que pour produire une œuvre majeure sur la guerre, il faut à l'écrivain être doté de la puissance physique des soldats. C'est bien la « riche musculature » de l'auteur qui vient témoigner de sa supériorité, et qui permet de vérifier la puissance effective de ses écrits. Le préfacier joue d'ailleurs sur cette confusion entre l'écrivain et l'homme dès les premières lignes de son texte en présentant en ces termes l'auteur de *Reims dévastée* :

> Parmi les dons qu'il avait reçus, il en était un qui le mettait hors pair : la puissance. En cet homme aux fortes épaules, au masque léonin, on eût trouvé je ne sais quels traits venant de Balzac et de Napoléon[925].

Le rapprochement entre l'homme de lettres et l'homme d'État est particulièrement éloquent ; il dit la commune nature de deux virilités qui apparaissaient encore, quelques années auparavant, bien distinctes. La puissance littéraire d'Honoré de Balzac, dont l'extraordinaire fécondité a servi maintes fois de terme de comparaison à la production prolifique de Paul Adam[926], et la puissance du héros de guerre, dont l'auteur s'est inspiré dans sa tétralogie *Le Temps et la vie*, viennent se confondre dans l'expression d'une virilité outrancière devenue autant intellectuelle que physique.

924 HANOTAUX, Gabriel, « Préface », in ADAM, Paul, *Reims dévastée*, Paris, Félix Alcan, 1920, p. II.

925 *Ibid.*, p. I.

926 Nous renvoyons à l'article de Remy de Gourmont et qui débute ainsi : « L'auteur du *Mystère des foules* fait invinciblement songer à Balzac ; il en a la puissance et aussi la force dispersive. », GOURMONT, Remy de, *Le Livre des masques, op. cit.*, p. 131, ainsi qu'à l'article de BERTHIER, Patrick, « Balzac au miroir de Paul Adam », in *L'Année balzacienne*, 2004/1 (n°5), p. 39-57.

Bien que la disposition distinctive apparaisse comme un fil conducteur permettant de comprendre les stratégies d'écriture de Paul Adam, son investissement dans le champ littéraire et ses positions politiques, la manière dont est pensée cette distinction connaît des changements importants au cours de sa carrière. Non seulement l'écrivain positionné contre les foules devient le « romancier des foules » dont la critique salue le caractère éminemment viril, mais la volonté de se distinguer passe, de surcroît, d'un sentiment fort d'appartenance collective déterminé par les groupes de l'avant-garde symboliste, à une position solitaire, celle de l'auteur reconnu. C'est ce passage entre dynamique groupale et posture solitaire qui permettra d'éclairer les changements de forme dans l'écriture de Paul Adam.

2. *QUITTER LE « NOUS »*

Décrire le souci de distinction qui caractérise l'auteur, et la manière dont sa conception de la distinction se modifie, nécessite de s'attacher à l'évolution de son style. Oubliant pour un temps l'écriture puissante et virile décrite par Valentine de Saint-Point, qui caractérise la fin de la carrière de Paul Adam, il convient de revenir à la langue des premières années, « vigoureuse, serrée, pleine d'images, neuve jusqu'à inaugurer des formes syntaxiques[927] », à cette langue que Mallarmé préfère définir en en rappelant les expressions les plus singulières et les plus significatives :

> Jean Moréas et Paul Adam y publièrent *Le Thé chez Miranda* où on lisait des truculences de ce genre : « C'est l'hiémale nuit et ses buées et leurs doux comas[928]. »

Au-delà des déclarations manifestaires, empreintes de tout le sérieux présidant à la constitution de nouvelles écoles littéraires, le romancier adopte, dans ses premières années de carrière, ce que Jacques Rancière nomme une « éthique du bricolage », caractéristique des auteurs mineurs[929].

927 GOURMONT, Remy de, *Le Livre des masques, op. cit.*, p. 135.

928 MALLARMÉ, Stéphane, « *La Vogue* », in RAYNAUD, Ernest, *La Mêlée symboliste*, Tome I, Paris, La Renaissance du livre, 1920, p. 58.

929 « Le problème n'est pas de célébrer les bricolages qui témoignent de l'art de faire des pauvres. C'est un art qu'on ne leur concède que trop volontiers. Il est de faire reconnaître dans ces bricolages un art de vivre : au-delà de toute adaptation d'une vie aux circonstances qui l'entourent, la façon dont une existence se met à la hauteur de son destin », RANCIÈRE, Jacques, *Aisthésis. Scènes du régime esthétique de l'art,* cité dans MACÉ, Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie, op. cit.,* p. 89.

En témoigne la parution du *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes.* Paul Adam, sous le pseudonyme de Jacques Plowert, offre une facétie littéraire censée faciliter la compréhension des termes rares et anciens employés par les symbolistes dans leurs œuvres. En réalité, le glossaire prend bien la forme d'un « bricolage ». D'une part, il dénie toute prétention à l'exhaustivité : seuls quelques auteurs choisis y figurent, au premier rang desquels Paul Adam lui-même. D'autre part, l'auteur s'amuse à décrire les quelques manipulations de la langue qui président à la création des néologismes chez les symbolistes, qui apparaissent à leur tour comme autant de bricolages :

> Sont omis tous les substantifs, adjectifs ou verbes nettement dérivés de radicaux fréquents, par l'addition d'une désinence usitée. [...] *Ance* marque particulièrement une atténuation du sens primitif, qui devient alors moins déterminé, plus vague et se nuance d'un recul. Ex : lueur, luisance. LUEUR, c'est l'effet direct d'une flamme, LUISANCE sera un reflet de flamme dans un panneau vernis, dans la nacre humide de l'œil, dans le froncis d'une sombre et soyeuse étoffe, etc. [...] La désinence *ure* indique une sensation très nette, brève ; elle diminue en renforçant ; elle circonscrit. LUISURE sera un effet de lueur sur la vitre d'un lampadaire, sur la plaque d'un métal poli, sur l'orbe d'un bouton métallique, [...] la syllabe *ure* produisant une sensation d'arête vive, le brusque coup d'archet sur les notes aiguës du violon. Les mots officiels *Égratignure, damassure, striure, brisure*, etc., justifient[930].

Non seulement le ton de grammairien adopté ici laisse percevoir l'ironie de l'auteur, propre à un ouvrage du genre potache, mais les explications données provoquent la perplexité puisque les définitions des désinences empruntent elles-mêmes à des images poétiques. De plus, et ainsi que nous avons eu l'occasion de l'évoquer dans le premier chapitre, aucun glossaire ne semble pouvoir éclaircir la compréhension de certaines envolées symbolistes, à l'instar de cette « hiémale nuit et ses buées et leurs doux comas » que Stéphane Mallarmé qualifiait de jeu littéraire. Ici, donc, le « bricolage » s'apparente à la véritable revendication d'un style, doté de ses maîtres et de textes qui lui servent à la fois de manuel d'utilisation et de manifeste. L'écriture d'un tel ouvrage témoigne des dynamiques collectives et avant-gardistes dans lesquelles l'homme de lettres fait son entrée en littérature. L'impertinence du ton est caractéristique de la jeunesse et du foisonnement de la bohème que Paul Adam découvre avec enthousiasme, avant de s'en détourner pour rejoindre les cercles plus confidentiels des symbolistes.

930 *Le Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes, op. cit.,* p. II.

Dans la seconde partie de sa carrière, l'auteur abandonne ces dynamiques groupales pour revendiquer l'adoption d'une rigueur du style qu'il associe intimement à une rigueur de vie. Nulle place n'est plus laissée au hasard : chaque heure de la journée est consacrée à l'écriture ou à l'étude, selon une organisation extrêmement précise. Cette constance du corps et de l'esprit préside à l'élaboration d'œuvres exigeantes, ainsi qu'en témoigne la description que l'auteur fait du temps passé à l'écriture de chaque page, des études historiques et des relectures et corrections incessantes qui ont abouti, après neuf ans de labeur, à la publication d'*Irène et les eunuques*[931]. L'écrivain cherche désormais à obtenir la reconnaissance d'un style littéraire fondé sur une méthode, un style de vie, celui de la rigueur ascète de l'écrivain-artisan[932]. Cette sortie de l'éthique du « bricolage » exprime sa volonté de s'extraire de la position mineure qui était la sienne dans le champ littéraire. L'emploi de la dichotomie majeur/mineur, empruntée à Gilles Deleuze et Félix Guattari, nous a notamment permis de montrer dans le premier chapitre en quoi le style symboliste, inscrit dans une dynamique littéraire collective faite d'intertextualités et de solidarités matérielles, s'apparente à une position politique et éthique qu'adopte Paul Adam dans les premières années de sa carrière. La posture de l'écrivain-artisan mise en scène dans l'écriture d'*Irène et les eunuques* – et de l'ensemble des œuvres de la seconde période – révèle la tentative de l'auteur d'adopter une posture majeure sur la scène littéraire : une posture qui comporte en elle une tout autre éthique et qui privilégie l'individu solitaire face à son texte. Une posture qui réclame au pouvoir, aussi, une forme de reconnaissance, lisible dans le désir répété et toujours resté insatisfait d'entrer à l'Académie française, cette institution honnie par les avant-gardes et vivement critiquée par le romancier dans sa jeunesse.

931 Nous nous référons ici à la lettre que nous reproduisions plus longuement dans le second chapitre de ce travail : « Est-ce parce que, chaque jour, depuis vingt-sept ans, je prends la plume en main à neuf heures du matin pour la quitter à une heure, après avoir écrit une seule page de livre méditée et documentée le matin entre six et huit heures. [...] ». Lettre de Paul Adam à un destinataire inconnu, in DUNCAN, J. Ann, *Le Mouvement symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam, op. cit.,* lettre CXLIII.

932 Nous empruntons l'expression à Roland Barthes et renvoyons à ce sujet au chapitre II, section 3.B., « L'écrivain-artisan ».

Dans cette perspective, ce qui apparaît ici est le décalage progressif d'une conception de la distinction chez Paul Adam : d'abord collective et rejetant par bien des aspects la norme littéraire et politique de son temps, elle se transforme peu à peu en un désir de distinction individuelle, trouvant à s'exprimer au sein de cette norme. La distinction, désormais, s'apparente à ce besoin, chez Manuel Héricourt, « d'être nommé par les gazettes et par la voix des peuples[933] », et qui « lui torture les mâchoires ». La forme littéraire, en ce sens, est à considérer avec attention dans la mesure où ce qu'elle révèle n'est pas uniquement un infléchissement des conceptions esthétiques de l'auteur, mais, au contraire, un changement profond engageant avec elle toute une éthique, éthique de l'écriture et éthique de la vie.

3. *DIRE « JE »*

À cet égard, considérons une modification bien particulière dans l'écriture de l'auteur : celle du passage d'un narrateur extradiégétique à un narrateur intradiégétique s'exprimant à la première personne dans les romans. *Clarisse et L'Homme Heureux*, paru en 1907, puis *Stéphanie*, en 1913, adoptent une narration intradiégétique qui montre la volonté de l'auteur d'entretenir une confusion particulièrement forte entre instance narrative et instance auctoriale, précisément grâce à l'emploi de la première personne. D'une part, les narrateurs de ces deux romans ne sont jamais nommés, ce qui amène le lecteur à douter que ces hommes anonymes ne soient pas l'auteur lui-même. D'autre part, et ainsi que nous l'avons montré dans le troisième chapitre, le romancier prête aux deux narrateurs un certain nombre de caractéristiques physiques et biographiques qui lui sont propres et qui entretiennent cette confusion, parmi lesquelles nous retenons la mention de ses lévriers ou encore celle de la Légion d'honneur[934]. De la sorte, le romancier amène le lecteur à considérer avec une attention particulière la personne de l'écrivain sur le plan de l'écriture mais également dans ses dimensions biographiques.

Le choix de la première personne relève en effet d'une volonté d'apparaître dans le roman selon des modalités bien précises. Prenons comme terme comparatif *En décor*, publié en 1890, dont le héros, Manuel Héricourt, est un double biographique de l'auteur.

933 *En décor, op. cit.*, p. 27.

934 Voir à ce sujet : chapitre III, section 1.C., « Projections de l'auteur dans le roman ».

À partir d'une enfance similaire – même région d'origine, même rapport conflictuel au père, même trajectoire vers la capitale – Paul Adam dessine le parcours d'un héros qui est en quelque sorte une projection de lui-même dans l'un de ses personnages. Le procédé de la déformation subjective du réel permet au romancier de faire voir le monde par les yeux de Manuel, et d'exprimer une subjectivité qui se rapproche par bien des aspects de celle de l'auteur. L'usage d'une narration extradiégétique lui donne la possibilité d'ouvrir sa propre existence vers d'autres formes de vie auxquelles mènent l'attrait pour l'occultisme et l'idéalisme exacerbé du personnage. La projection assumée de l'auteur dans son héros, et ce dans une narration extradiégétique, lui permet d'établir une distance avec son double et d'exprimer ainsi le fait que « l'ouverture du plan des formes est l'ouverture d'une arène de valeurs où la vie ne cesse de se débattre[935] ».

De plus, le roman se livre à une véritable exploration des formes littéraires, lisible, notamment, dans l'adoption d'une écriture extrêmement poétique, qui cherche davantage à évoquer des impressions et des sentiments qu'à décrire des faits précis. En témoigne l'emploi d'un vocabulaire et de constructions de phrases très complexes, qui jouent de manière évidente sur les sonorités et les effets de rythmes autant que sur le sens. *En décor*, à cet égard, pourrait être vu comme la preuve la plus tangible que le *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* ne peut suffire à comprendre tout ce que cette prose a à révéler. L'auteur joue avec les codes du genre romanesque et les déstabilise en s'inspirant par endroits de la forme poétique, grâce à la répétition de courts paragraphes au ton mystique qui, disséminés dans un chapitre, fonctionnent à la manière d'un refrain. Par ailleurs, l'exploration de nouvelles formes littéraires est concomitante, dans le récit, de l'exploration de nouvelles formes de vie. Manuel se débat entre son idéalisme et la bassesse des choses humaines, entre ses instincts physiques et les hautes aspirations de son esprit. La recherche d'autres formes d'existence et d'autres valeurs finit par le ramener à un état qualifié de sauvage, à une vie ascétique, solitaire et extatique, qui se conclut par sa mort dans un asile d'aliéné.

935 MACÉ, Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie, op. cit.*, p. 284.

Cette fin tragique apparaît comme la démonstration en acte de la volonté qui meut Paul Adam dans le roman : une volonté de partir de soi pour ouvrir le plan des formes, imaginer des expériences, les pousser à leur paroxysme, et comprendre ainsi à quoi ressemble une vie qui décide d'adopter dans toutes ses dimensions une éthique particulière.

En décor est pris comme terme comparatif parce que *Stéphanie* et *Clarisse et l'Homme Heureux* adoptent un mouvement exactement inverse. Dans *Stéphanie*, premièrement, le procédé de la déformation subjective du réel a été abandonné. Le récit ne déroule plus la vision d'un monde particulier émanant d'un personnage précis et dont l'intériorité et la subjectivité constitueraient le point de départ et le moteur de l'histoire. Bien au contraire, l'écriture à la première personne dit, certes, que le récit est raconté à partir de la subjectivité du narrateur, d'un « je », mais d'une subjectivité qui ne s'assume guère comme telle et qui, toujours, veut prendre les apparences de la raison et faire croire à sa capacité d'objectivation. Cette tension permanente du narrateur se manifeste, dans le roman, par l'expression de la confusion de la pensée du personnage, par ses changements d'avis incessants, qui occupent une part considérable de la narration :

> C'est infernal. L'hésitation de Stéphanie, de son père, m'outragent. [...] Que faire ? Aller à Suresnes. Mon empressement dénoncerait une passion sur laquelle tablerait Clermont pour m'exploiter... une passion ? Laquelle ? Pour cette fille maigre au front bosselé ? Non. La passion de mon indépendance que ce mariage affirmerait, consacrerait. [...] Donc, il faut aller à Suresnes. Si je ne m'y précipite, et que Clermont renâcle, que Stéphanie doute, tout ratera. Il lui fera valoir mon âge mûr..., sa jeunesse..., les possibilités de meilleures rencontres dans l'avenir. [...] J'accomplis un acte de justice. Et la médiocrité physique de Stéphanie nous préservera de toutes les insinuations désobligeantes. Allons à Suresnes[936].

Les exemples illustrant cet état d'esprit du narrateur se succèdent dans le roman. Ils disent, comme dans ce cas précis, les affres d'une pensée qui ne sait jamais se confier à son désir, à son instinct, à sa subjectivité, mais qui calcule continûment et cherche, toujours, à se ranger derrière des raisons purement objectives, matérielles et morales. De la sorte, le narrateur de *Stéphanie* semble perpétuellement tiraillé entre une subjectivité de personnage – plus ou moins attiré par la jeune fille qui partage sa maison – et l'obligation de se rallier derrière la théorie que lui fait porter l'auteur – celle du bien-fondé du mariage de raison.

936 *Stéphanie, op. cit.*, p. 187.

Cette tension permanente entre objectivité et subjectivité ne concourt nullement à l'exploration de formes de vie nouvelles, puisque le narrateur, tiraillé de la sorte, ne semble faire aucune expérience. À l'inverse de Manuel qui, dans *En décor*, investissait pleinement et avec la naïveté de la jeunesse les domaines de la politique, de l'amour et de l'amitié, le narrateur de *Stéphanie* subit les situations, les envisage, les considère, mais ne les vit jamais réellement. En outre, cela donne au récit un style bien plus pragmatique et sec que ne l'était celui d'*En décor,* dans la mesure où les termes dans lesquels le narrateur se formule les situations cherchent toujours à exprimer un souci d'objectivité et de raison.

L'avant-dernier chapitre apparaît particulièrement décalé puisque le narrateur sort brusquement du huis-clos familial qui occupe tout le roman pour se lancer dans un long voyage en bateau, en direction de l'Amérique. Si le changement de ton étonne et déstabilise, cet épisode n'apparaît toutefois que comme une stratégie de l'auteur – d'ailleurs peu crédible sur le plan narratif –, visant à provoquer un dénouement qui peinait à se dessiner dans les hésitations incessantes du narrateur. Le roman se termine par un mouvement de fermeture définitive : le narrateur apprend à son retour que Stéphanie s'est mariée en son absence et que par conséquent il finira son existence en célibataire. Il en résulte que Paul Adam n'envisage pas, sérieusement, les formes que peut prendre cette union, et n'offre au lecteur qu'une preuve par la négative – la preuve que le mariage d'amour est malheureux – puisque le mariage de raison n'a jamais lieu. La fiction ne concourt plus à imaginer des expériences, mais, à l'inverse, à défendre une idée par le discours et l'argumentation que déploient les personnages. Cette supériorité du discours sur l'expérience, dans la construction de *Stéphanie*, se révèle entre autres dans la similitude frappante entre les paroles d'Huvelin dans le roman, et les premières lignes par lesquelles Paul Adam ouvre son essai *Contre l'Aigle* paru quelques années auparavant :

> Paris regorge de gens supérieurs qui ne pensent qu'avec Nietzsche, ne sentent qu'avec Wagner, ne boivent que la bière de Pilsen [...]. Ils ont pour Jaurès un culte, même si ce brillant orateur s'exténue afin que nos croiseurs nouveaux ne soient pas entrepris dans les chantiers[937].

937 ADAM, Paul, *Contre l'Aigle*, Paris, H. Falque, 1910, p. 7.

> Il reprend sa marotte, proteste contre ceux qui pensent avec Nietzsche, sentent avec Wagner, fréquentent les juifs d'origine allemande, boivent de la bière, et applaudissent Jaurès lorsque « ce Pangermaniste » s'exténue pour empêcher qu'on ne mette les nouveaux cuirassés en construction[938].

Il en ressort que les personnages des derniers romans ont pour fonction d'assumer les idées politiques de l'auteur en les reproduisant dans la diégèse, plutôt qu'en les incarnant à proprement parler. *Clarisse et l'Homme Heureux* témoigne d'une volonté similaire, bien qu'employant des moyens quelque peu différents. Cette fois, le roman met en scène deux personnages éponymes qui ne semblent plus exister que pour représenter, sous la forme de symboles, les conceptions générales de l'auteur sur l'univers. Clarisse est ramenée au rang de pur principe volitif, associé dans la doctrine cabalistique au féminin. Son activité d'actrice est évacuée du roman et la présence du personnage est considérablement réduite au regard des deux premières œuvres de la trilogie qui la prennent pour héroïne. En parallèle, l'Homme Heureux est élevé lui aussi au rang de symbole, celui de l'homme entendu comme principe créateur et d'action, celui d'une masculinité essentialisée synonyme de progrès, d'effort, et de la fusion de l'individu dans la « race » et la nation. Les termes « Homme Heureux », qui lui servent de patronyme, montrent bien que le personnage n'existe plus là que pour incarner une certaine idée de la vie.

Finalement, ce qui apparaît en filigrane dans ces différents changements touchant à l'écriture de l'auteur est une tentation plus générale qui tend à tirer la production de Paul Adam de la forme romanesque vers l'essai.

4. *LA TENTATION DE L'ESSAI*

D'une part, le rapport numérique se renverse entre ces deux formes à partir des années 1900, qui voient les essais devenir plus nombreux que les romans dans les publications de l'auteur. En outre, la forme même de l'essai se modifie de manière considérable. Les premiers ouvrages d'idées ont en effet l'aspect de recueils de textes, publiés dans les journaux et rassemblés par la suite en volume, à l'instar de *Critique des mœurs* qui paraît en 1893.

938 *Stéphanie, op. cit.*, p. 178.

Dans ce recueil, un certain nombre d'articles allient la fiction à la théorie, en faisant dialoguer les affirmations de l'auteur avec de petits récits qui viennent illustrer et mettre en perspective les idées énoncées. Ces textes hybrides apparaissent comme la démonstration en acte selon laquelle les idées nécessitent une mise en forme et une attention au style toute particulière pour être pleinement comprises et admises. Dans la suite, à l'inverse, les essais paraissent directement en volume et manifestent une volonté assertive que nul récit ne vient plus mettre en forme. Ce changement de ton coïncide, en outre, avec un changement des positions politiques de l'auteur. Les essais qui paraissent à la fin de la carrière de Paul Adam se placent dans une perspective nationaliste extrêmement affirmée – comme dans *La Littérature et la guerre* –, et très combative à l'égard de l'Allemagne – à l'exemple de *Contre l'aigle*. De plus, un essai comme *La Morale de l'amour* démontre que l'attachement de l'écrivain à la défense de la nation est indissociable d'une remise en cause de ses idées de jeunesse sur la place que les femmes peuvent et doivent occuper dans la société. Les préoccupations concernant l'égalité des rôles de sexe, la remise en cause d'institutions comme le mariage et la famille, ses questionnements, même, sur la normativité du genre, font place, désormais, à une vision essentialiste et extrêmement binaire des deux sexes, qui invite les femmes à n'être plus que des objets de beauté ou à s'inscrire dans une vie de couple capable de produire, grâce à la présence de l'époux, « l'honneur de la maison[939] », « l'aise commune » et « la respectabilité du nom ». En ce sens, Paul Adam considère la dimension assertive de l'essai comme une forme d'écriture adéquate pour exprimer des conceptions viriles, misogynes et nationalistes.

Par ailleurs, Paul Ricœur affirme dans l'ouvrage *Soi-même comme un autre* que l'essai, étant le moins configuré des genres littéraires, est celui qui fait le plus voir l'auteur. Nous dirons plutôt, avec Albert Thibaudet, qu'il y a deux auteurs qui cohabitent en Paul Adam : un romancier et un critique, et que le second prend indéniablement le pas sur le premier à la fin de sa vie :

939 *La Morale de l'amour, op. cit.*, p. 11 pour ces trois citations.

> À côté de Paul Adam romancier, il y a Paul Adam critique. On ne rêverait pas contraste plus étrange [...]. Autant le romancier est l'homme des nuances, autant le critique les ignore. Autant le romancier, uniquement soucieux d'art, écrit dans la liberté et la lumière de son métier, se livre avec abandon à ses personnages, autant le critique, préoccupé d'agir, impatient de frapper, tendu vers la thèse voyante et sommaire, dédaigne les nuances, arbore les couleurs crues, convertit en affirmations décisives les premières vraisemblances[940].

Effectivement, les derniers romans de l'auteur se détachent progressivement de la forme romanesque pour se situer dans un entre-deux difficilement définissable, tenant à la fois du roman et de l'essai. L'emploi de l'article défini, particulièrement frappant dans le titre de *Clarisse et l'Homme Heureux*, exprime à lui seul cet infléchissement de la forme romanesque dans les derniers ouvrages de l'écrivain, ainsi que les implications qu'il contient. Avec l'usage du pronom défini et des majuscules, les personnages de *Clarisse et l'Homme Heureux* ne figurent plus dans le roman que comme de purs symboles, des concepts vidés de la dimension expérientielle et concrète qui fait la force du récit littéraire[941]. Face à ces deux personnages-symboles que sont l'Homme Heureux et Clarisse, le narrateur a pour fonction de remettre en perspective les implications politiques directes contenues dans les idées exprimées, et de produire une synthèse qui se rapproche des propositions défendues, ailleurs, dans les essais. Le fait que les personnages de *Clarisse et l'Homme Heureux* et de *Stéphanie* figurent comme de purs symboles pour l'un, et n'engagent pas leur vie dans les valeurs qu'ils défendent pour l'autre, montre, au sein même du récit, la fin de ce que Paul Ricœur nomme les « variations imaginatives[942] » qui caractérisent l'œuvre de fiction. Nous revenons à ce que nous développions dans les tout premiers moments de notre analyse littéraire, lorsque nous affirmions que la possibilité pour l'auteur de déployer ses idées grâce à ces variations imaginatives était précisément ce qui déterminait le choix de la forme romanesque chez Paul Adam, dans les débuts de sa carrière. Or, désormais, l'auteur ne soumet plus le jugement du lecteur à ces variations.

940 THIBAUDET, Albert, *« Stéphanie »,* in *La Nouvelle Revue Française*, date inconnue. L'article est conservé aux archives de la bibliothèque municipales d'Arras, fonds Paul Adam, dossier n°102.

941 Nous songeons en particulier ici à cette remarque qui clôt l'essai de RAFANELL I ORRA, Josep, *Fragmenter le monde*, à propos de la possibilité d'imaginer de nouvelles formes de communautés : « Et pourtant, nous ne commettrons plus l'erreur de convoquer "*le* commun", l'article défini venant parachever l'impuissance de sa figuration époquale, son vide sidéral. », *op. cit.*, p. 101.

942 « Le jugement moral n'est pas aboli, il est plutôt lui-même soumis aux variations imaginatives propres à la fiction. [...] C'est à la faveur de ces exercices d'évaluation dans la dimension de la fiction que le récit peut finalement exercer sa fonction de découverte et aussi de transformation à l'égard du sentir et de l'agir du lecteur, dans la phase de reconfiguration de l'action par le récit. », RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre, op. cit.*, p. 194.

Au contraire, il impose ses convictions propres, dans un registre assertif qui tire le roman vers l'essai et qui conduit l'auteur, de manière irrémédiable, à opérer une fermeture du plan de la forme qui constituait le propre de la littérature. L'emploi du « je » dit alors la disparition de ces « agencements collectifs d'énonciation[943] » qui, pour Gilles Deleuze et Félix Guattari, participent de la spécificité politique et collective de la littérature mineure. Soulignons une fois de plus le fait que cet infléchissement de la forme est indissociable, chez l'auteur, de l'adoption de positions majeures d'un point de vue politique, majeures au sens de majoritaires et de dominantes. Les grands changements perceptibles dans l'écriture de Paul Adam au cours de ses dernières années d'existence révèlent l'abandon des dynamiques mineures, qui caractérisaient tout à la fois les idées défendues par l'auteur, la forme littéraire adoptée, et les processus d'écriture présidant à son élaboration.

La volonté de distinction est bien perceptible tout au long de la carrière de Paul Adam. En partant de l'idée que la forme littéraire dialogue avec la forme de vie de l'auteur, toutes deux impliquant une éthique et des valeurs, l'évolution de la carrière du romancier amène à saisir, ensemble et de manière indissociée, l'infléchissement de ses idées politiques et les modifications profondes de son style. S'attacher aux grands jalons qui marquent les évolutions de cette carrière, et resserrer l'attention sur les dernières années d'écriture, permet de remettre en perspective l'ensemble de l'œuvre. De la sorte, les réflexions sur les représentations de genre, qui ont présidé à l'analyse littéraire des romans, s'éclairent d'un jour nouveau en devenant l'une des manifestations particulières du fait que la forme littéraire – tout autant que la forme de vie – engage toujours avec elle une éthique et des valeurs.

943 DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure, op. cit.*, p. 33.

Conclusion de la partie III

Des genres

L'homonymie du terme « genre », compris dans son acception littéraire et au sens de rapports sociaux de sexe, entretient la possibilité d'une confusion entre ces deux signifiés regroupés sous le même signifiant. Plutôt que de vouloir distinguer à tout prix les deux termes, cette homonymie apparaît pour nous comme une invitation à considérer ensemble la littérature et les constructions sociales de sexe, le genre des romans et l'identité sexuelle des personnages. En effet, le protagoniste permet de lier ensemble ces deux manières de comprendre le genre. D'une part, au plus le genre du roman est configuré, au plus le personnage est déterminé par ce genre – ou sous-genre – littéraire. D'autre part, le genre littéraire est lui-même profondément doté de caractéristiques sexuées par les thèmes qu'il aborde, par le style qu'il emploie, mais aussi et surtout par ses personnages.

C'est dans cette perspective que des romans comme *L'Année de Clarisse* ou *Chair molle* ont été analysés : non seulement parce qu'ils mettent en scène des héroïnes, mais aussi parce que, en tant que romans, ces œuvres sont fortement configurées selon les normes de sous-genres tels que le « roman de fille » ou le « roman d'actrice ». Genre et genre littéraire apparaissent bien, ici, comme deux traits qui définissent ensemble le roman. Ce lien qui tisse ensemble l'identité de genre des personnages et la forme littéraire, qui fait de la forme littéraire une forme sexuée, existe, certes, dans l'intrigue du roman, mais également dans les images qu'il convoque, dans son rapport au mythe, particulièrement inspirant pour la littérature fin-de-siècle, mais aussi dans le style que l'auteur déploie dans ses œuvres.

Être ou faire

Quelques figures et thèmes récurrents ont été placés au cœur de nos analyses de la construction genrée des romans et des personnages. La prostituée est venue questionner les liens entre genre et genre littéraire, d'une part, mais aussi entre la pratique sexuelle et l'identité du personnage, de l'autre, puisque la pratique vénale est associée, dans les romans, à l'identité sociale et sexuelle du personnage. L'actrice, également, a été considérée sous l'angle du sous-genre romanesque qu'elle détermine et dans lequel elle prend place, et comme une figure singulière mobilisée par l'auteur pour interroger la normativité du genre, le recours au masque et à l'artifice et, partant, la construction sociale du genre comme performance. Du côté du féminin, la mère, enfin, est apparue comme une figure tiraillée entre une définition sexuelle de la maternité – mise en miroir avec la sexualité de l'amante ou de la fille publique – et une définition sociale présidant à la critique virulente du mariage et de la famille que porte Paul Adam dans les premières années de sa carrière. L'analyse du masculin, à l'inverse, n'a guère porté sur quelques figures récurrentes mais s'est plutôt penchée sur des thématiques, des manifestations en actes de la masculinité. C'est dans cette optique que nous avons considéré le rapport à la vigueur sexuelle, comprise comme une preuve de la virilité du personnage, ou la pratique du duel, partagée par nombre de protagonistes, et qui a permis de montrer, du côté du masculin cette fois, la construction du genre comme une performance et une affirmation performative.

L'ensemble de ces éléments concourt à questionner la normativité du genre, à en montrer le caractère foncièrement construit, social et culturel, et amène une critique indéniable des rapports de pouvoir qu'induisent les rapports de genre. Toutefois, le simple fait que l'analyse adopte des biais différents pour aborder les personnages masculins et féminins révèle l'ancrage profond d'une conception binaire du genre chez l'auteur. En effet, les personnages féminins sont considérés comme des figures en vertu de leur rapport étroit au registre de l'image, ainsi que de la compréhension de leur identité narrative en termes d'« état ». À l'opposé, les personnages masculins se définissent d'abord par leurs actions, par un faire, comme en témoigne la récurrence de la pratique du duel qui fonde leur virilité sur un mode performatif.

Dans cette construction différentielle des personnages en fonction de leur genre, ce sont les conceptions occultistes dont s'inspire Paul Adam qui apparaissent en filigrane. Le masculin comme essence, associé à un principe d'action dans la doctrine cabalistique, défini le personnage selon ce même principe dans le roman, tandis que le féminin, compris en tant que principe volitif, amène la création de personnages de femmes qui deviennent autant de figures. La critique que porte l'écrivain au sujet de la normativité du genre et de l'aliénation sociale qui en résulte se trouve ainsi mise à mal par la conception binaire émanant de la doctrine cabalistique.

La recherche de nouvelles formes

La critique sociale que porte l'auteur cherche pourtant à investir de nouvelles formes littéraires, autant qu'à explorer de nouvelles formes de genre. C'est dans cette perspective qu'il s'agit de comprendre la mise en scène des personnages d'androgynes dans les romans. Des protagonistes comme Gisèle ont pour fonction de bouleverser les normes de genre, de porter un refus du mariage et de la famille comme autant d'instruments de la domination masculine et de revendiquer de nouvelles prérogatives pour les femmes, en particulier la possibilité de s'adonner à la création artistique. Mais ici encore, ces critiques dialoguent incessamment avec l'imaginaire misogyne de l'époque, qui fait de l'androgyne une figure récurrente de la littérature fin-de-siècle issue directement des fantasmes d'auteurs masculins. En outre, cette recherche de formes de sexualité et de corps nouvelles, telle que l'incarne l'androgyne, est contrebalancée par un retour à une androgynie antique, originelle, cabalistique. Les tentatives d'inventer de nouvelles expressions de genre, libératrices, menacent sans cesse de se figer et, par là même, de retourner à des conceptions réductrices et misogynes des identités de genre.

Ce tiraillement ne touche pas uniquement les personnages d'androgynes. Les personnages maternels oscillent également entre la volonté de l'auteur de réinventer la société dans son ensemble pour réinventer le rôle de la mère, et le retour à la représentation de valeurs maternelles essentialisées.

Les recherches d'autres formes de virilité se confrontent elles aussi à ces échecs puisque le personnage de Jean Bythométrès qui, dans *Irène et les eunuques*, incarne une virilité dissociée du corps et de la sexualité amène, en retour, la construction d'une masculinité uniquement intellectuelle et morale qui reproduit la dichotomie corps/esprit fondée sur l'opposition entre féminin et masculin.

Il résulte de ces considérations que la recherche de nouvelles identités sexuelles, de nouvelles formes de genre, nécessite une remise en question permanente afin d'échapper aux imaginaires littéraires puissants ainsi qu'aux normes sociales qui conditionnent les représentations de genre dans les romans. Par conséquent, les liens entre le genre comme rapport social de sexe et le genre romanesque induisent une recherche similaire en matière de formes littéraires, afin que la subversion de genre que portent certains personnages s'ancre dans une écriture subversive elle aussi. C'est dans cette perspective que l'analyse des romans ne peut se défaire de considérations sur le style de l'auteur, un style qui varie tout au long de sa carrière, et qui connaît également une oscillation importante entre une dynamique de « résistance et de libération » et un retour au conservatisme qui touche non seulement les thèmes, mais également l'écriture de l'œuvre. Les liens sont inextricables entre les différentes tentatives de renouveler les identités de genre et l'adoption d'une langue rare, hermétique, imagée, qui marque l'implication de Paul Adam dans le symbolisme. À l'inverse, le retour à des positions conservatrices, très engagées dans le nationalisme, se lit dans les changements stylistiques de l'auteur, dans la volonté de produire une écriture puissante et virile, mais aussi dans la tendance des dernières années à privilégier la forme de l'essai, y compris au sein du roman.

En définitive, c'est le caractère éminemment politique de la littérature qui se trouve sans cesse réaffirmé ici dans la mesure où les formes – les formes de genre autant que les formes littéraires – engagent toujours avec elles une éthique. Ces formes dialoguent entre elles en permanence, qu'il s'agisse des formes de féminité normatives que les personnages refusent pour les valeurs qu'elles portent, ou qu'il s'agisse des formes littéraires qu'adopte le romancier et qui témoignent, plus que toute autre chose, de ses revirements politiques.

CONCLUSION GÉNÉRALE

> Entre Péguy, pratiquement inconnu, et vous, célèbre, il ne saurait y avoir de concurrence.
>
> Lettre de Marcel Prévost à Paul Adam, au sujet de son élection à l'Académie française.

CONSIDÉRATIONS SUR L'OUBLI

Paul Adam meurt le 1e janvier 1920, des suites d'une septicémie. Le 8 février de la même année, soit un mois après son décès, Camille Mauclair envoie à sa veuve une lettre l'informant qu'il a terminé d'écrire la monographie consacrée à son grand ami, sobrement intitulée *Paul Adam 1862-1920*. Cet extrait de correspondance témoigne de l'empressement de l'auteur à voir paraître l'ouvrage, de ses craintes que le manuscrit se perde, de sa hâte également que sa veuve en prenne connaissance. La lettre commence ainsi : « Le livre est fini. Je le sentais trop : j'ai tout laissé pour le peindre d'un jet, après de longs "dessous" soigneusement préparés[944] ». Au-delà de l'affection profonde qui lie Camille Mauclair à Paul Adam, le ton laisse paraître le sentiment de course contre le temps dans laquelle cette monographie prend place. Il préfigure l'oubli rapide dans lequel sombre le romancier dès après sa mort, et qui ne sera évité ni par l'ouvrage de Camille Mauclair, ni par la statue[945] érigée en son honneur dans les jardins du Trocadéro en 1931.

944 Lettre de MAUCLAIR, Camille adressée à Mme PAUL-ADAM, le 8 février 1920 à Châteauneuf de Grasse, conservée aux archives de la bibliothèque municipale d'Arras, fonds Paul Adam, dossier n°12.

945 La statue s'inspire d'un court ouvrage de Paul Adam intitulé *Le Taureau de Mithra*, qui donne une vision globale de l'œuvre de l'auteur. Elle a été réalisée par Paul Landowski.

Les raisons qui expliquent cet oubli sont multiples et se sont révélées tout au long de ce travail. L'une d'elle tient à la position qu'a tenue Paul Adam dans le couple conceptuel mineur/majeur, ou, plus précisément, aux stratégies que l'écrivain a mis en place pour faire évoluer cette position. D'abord inscrit dans le camp de la minorité – caractérisée par son rapport au collectif et au politique dans la définition deleuzienne et guattarienne – l'auteur tente peu à peu de quitter l'avant-garde symboliste pour rejoindre une posture majeure et solitaire, qui le pousse à adopter une écriture plus consensuelle dans sa forme et son contenu. La prose hermétique du symbolisme, qui prétendait mettre en scène des conceptions hautement abstraites, fait place à un style réaliste exercé dans le cadre de fresques épiques centrées sur les guerres napoléoniennes. Ces revirements, qui touchent autant son positionnement dans le champ littéraire que son écriture, montrent également les changements dans la manière dont l'auteur appréhende l'histoire littéraire. Les premières années de carrière, marquées par l'implication forte de Paul Adam dans le mouvement symboliste, témoignent d'une stratégie de « placement dans la course en temps réel des lettres et des arts [...] fondée sur l'idée d'un dépassement perpétuel[946] » visant à faire opérer à la littérature un pas en avant, voire une révolution, selon la conception darwinienne. À l'inverse, lorsque l'homme de lettres quitte la position collective avant-gardiste pour accéder à une reconnaissance individuelle, il montre sa foi dans la « grande permanence[947] ». Autrement dit, il adopte une écriture et une posture classiques associées à une idée d'intemporalité et donc de postérité. Les tentatives répétées de Paul Adam pour entrer à l'Académie française et rejoindre le camp des « Immortels » témoignent de cette évolution dans la conception de l'histoire littéraire. Cet espoir d'élection est pourtant déçu, et le XXe siècle ne conservera guère de souvenirs de l'œuvre adamienne.

Cela s'explique en partie par le fait que l'écrivain est profondément ancré dans son époque, et dépendant d'elle. Son parcours littéraire tient, certes, à ces changements de stratégies dans la course pour la reconnaissance, mais il montre surtout l'inscription du romancier dans les différentes possibilités littéraires qui s'offrent à lui.

946 CLAUDEL, Paul-André, « Papier jauni, poussière du temps : quelques remarques sur le vieillissement des œuvres », *op. cit*.

947 *Ibid.*

Pour André Gide, « non seulement certains génies ne sont pas formés, portés, soulevés par l'époque qui les produit, mais [...] ils en restent aussi différents que les rochers, de la houle qui les submerge[948] ». Sans toutefois en déduire la part de génie qui lui a été échue, il faut noter, pour reprendre à notre tour l'image, que Paul Adam est à l'exact opposé de ce rocher insensible à la houle. À sa mort, l'auteur disparaît aussi sûrement que les années qui l'ont vu naître et l'ont porté. Marielle Macé associe l'attitude du rocher à celle d'un désengagement, et la qualifie de posture « idéologiquement périlleuse[949] » dans la mesure où il s'agirait pour l'auteur, dans cette optique, de se tenir loin des questions politiques de son temps afin d'augmenter ses chances de persister au-delà de sa propre vie et de son époque. Paul Adam, assurément, n'a pas souscrit à cette posture. Bien au contraire, son inscription dans la vie politique du tournant du siècle est tout aussi riche, multiple et disparate que ses expériences littéraires, et ce du point de vue des causes qu'il défend comme de leurs modalités d'expression.

En soi, cet hétéroclisme ne sert guère la postérité de l'auteur, dont l'œuvre est difficilement appropriable par une tendance politique précise et unique. D'une part, les différents engagements du romancier amènent des partis pris et des manières de représenter le politique qui sont voués à un oubli relativement rapide. Sa campagne en faveur du boulangisme ou sa germanophobie combative avant et pendant la Première Guerre mondiale sont condamnées à disparaître avec l'époque dans laquelle elles prennent place, à l'inverse de la défense de Dreyfus, par exemple, qui, bien qu'inscrite dans une lutte politique historiquement située, entend défendre des valeurs universalisées par les intellectuels, celles de justice et de vérité. À cet égard, l'investissement timide de Paul Adam en faveur du capitaine n'est pas seulement politiquement discutable ; il est aussi une véritable erreur stratégique dans la recherche de postérité de l'auteur. D'autre part, les formes littéraires qui expriment ces divers engagements politiques sont tout aussi multiples et inégales quant à leur force de résistance au temps qui passe.

948 GIDE, André, *Journal*, cité dans MACÉ, Marielle, « L'histoire littéraire à contretemps », in *Fabula,* [en ligne], <https://www.fabula.org/atelier.php?L%27histoire_litt%26eacute%3Braire_%26agrave%3B_contretemps>

949 *Ibid.*

Un roman épistolaire comme les *Lettres de Malaisie*, qui entend renouveler les codes de l'utopie en réinventant de fond en comble la société, révèle une puissance d'imagination et une projection dans l'avenir capables de donner au texte une postérité relative[950]. À l'inverse, un roman comme *Stéphanie*, long plaidoyer pour le mariage de raison, est condamné à disparaître aussi rapidement qu'il est apparu, en tant que tentative littéraire et en tant qu'expression politique. L'essai *La Littérature et la guerre*, qui paraît trois ans après *Stéphanie,* est pourtant un ouvrage qui, dans sa construction même, « lie le geste historique à un projet d'écriture, à un mouvement de mise en œuvre, à la construction, par un auteur, de sa propre place dans l'espace-temps de la littérature[951] ». L'écrivain y affirme avoir anticipé l'évolution de la littérature qui, après la guerre, prendra la forme du roman « interpsychologique », consacré aux foules, et non plus à l'individu. Cédant pour un court moment à la tentation de revenir à une histoire littéraire conçue comme un mouvement de dépassement perpétuel, Paul Adam justifie de la sorte sa passion nouvelle pour la représentation des foules, indissociable de son nationalisme militant et belliqueux, et d'une vision de l'élite qui s'individualise. Ces prises de position conservatrices et les formes littéraires qui les traduisent, en rangeant l'auteur dans le camp du pouvoir, concourent indéniablement à son oubli.

Dès lors, il nous faut affirmer avec Paul-André Claudel que l'étude d'œuvres mineures, disparues de l'histoire littéraire, ne prend pas obligatoirement place dans une optique « nécrophile ». Bien au contraire, l'analyse d'un auteur comme Paul Adam nous amène à éclairer les conditions de création littéraire d'une époque, à en saisir les différents thèmes et les diverses esthétiques, et, « à travers la redécouverte de gloires ternies, à recomposer morceau par morceau les fragments du firmament littéraire[952] ». À partir du cas particulier de Paul Adam, c'est le tournant entre le XIXe et le XXe siècle qui a été l'objet de notre attention, et ce dans les aspects les plus modernes de la période, et dans les questionnements encore actuels qu'elle a posés.

950 À cet égard, *Lettres de Malaisie* fait partie des romans de Paul Adam les plus souvent cités dans les critiques et chroniques consacrées au romancier, à la fois dans une perspective littéraire, en tant qu'utopie jouant avec les codes du genre, et dans une perspective politique, en tant que projection des idées saint-simoniennes. Il a été réédité du vivant de l'auteur sous le titre *La Cité prochaine, lettres de Malaisie* en 1908, puis chez Georges Crès en 1922 et chez Séguier en 1996.

951 MACÉ, Marielle, « L'histoire littéraire à contretemps », *op. cit.*

952 CLAUDEL, Paul-André, « Papier jauni, poussière du temps : quelques remarques sur le vieillissement des œuvres », *op. cit.*

L'AUTEUR ET SON SIÈCLE

Nous l'avons vu, l'inscription de l'homme de lettres dans le camp des auteurs mineurs se manifeste d'abord et avant tout par la dynamique collective à laquelle il prend part durant la première partie de sa carrière, et qui regroupe les écrivains, artistes et critiques de l'avant-garde symboliste. Comprendre Paul Adam dans son siècle ne signifie pas recomposer une unité factice entre ces différents acteurs de l'époque, afin de produire un panorama général de la vie littéraire fin-de-siècle qui procéderait du lissage, de « l'unité herméneutique et l'intégrabilité des auteurs[953] » propres aux histoires littéraires. Bien au contraire, il s'est agi de se pencher sur les dynamiques groupales à l'œuvre, qui étaient pensées comme telles par ceux qui y prenaient part, et qui ont contribué à structurer le champ littéraire et à renforcer son autonomie. L'ambition était d'éclairer le fonctionnement du pôle symboliquement dominant du champ en partant d'un exemple bien précis, celui de Paul Adam. Ses amitiés littéraires, les cénacles qu'il fréquente, les préfaces qu'il se fait offrir ou ses choix de dédicace, mais encore sa pratique du pseudonyme et son identification à la figure de l'intellectuel, ont servi à dessiner la trajectoire d'un jeune auteur en quête de reconnaissance et d'autorité dans le champ littéraire à la fin du XIXe siècle. Ce parcours est profondément lié, en outre, à un ensemble de changements structurels qui caractérisent la période, comme le rôle croissant de la presse, les réformes de l'éducation ou la chaotique mise en place de la Troisième République, qui apparaissent en filigrane au travers de la description du champ littéraire.

D'autre part, Paul Adam est un point à partir duquel comprendre le tournant du siècle dans la mesure où il s'est beaucoup inspiré de la vie sociale et politique de son temps pour écrire ses romans. L'auteur représente tout autant des épisodes ponctuels et marquants de la vie politique, à l'instar de sa campagne en faveur du général Boulanger, que de grands questionnements sociaux ou politiques qui l'animent tout au long de sa vie, comme la critique du système parlementaire, la défense de la « latinité », ou la volonté de repenser des modèles sociaux qui ne soient pas fondés sur le couple et la famille.

953 « L'une des figures récurrentes dans les histoires éparses d'écrivains est ce que l'école historique allemande a appelé la simultanéité des non-contemporains, l'insistance sur les synchronies, lissées en quelque sorte par l'histoire directionnelle des manuels qui préfèrent l'unité herméneutique et l'intégrabilité à la coexistence », MACÉ, Marielle, « L'histoire littéraire à contretemps », *op. cit.*

Entre le soutien aux anarchistes par le biais des revues, la pétition collective en faveur d'un pair condamné pour l'un de ses ouvrages, les tentatives politiciennes, son activité de correspondant de guerre, les interventions multipliées dans la presse à grand tirage pour répondre à des questions de société, Paul Adam explore toutes les modalités d'intervention dans la sphère politique et met ainsi en lumière les différentes possibilités d'engagement des hommes de lettres dans les affaires de leur temps.

Parmi les grandes interrogations sociales et politiques qui agitent la période, nous nous sommes penchée plus particulièrement sur la question du genre, qui recoupe des préoccupations à la fois très vives au tournant du siècle, très importantes dans l'œuvre de Paul Adam, et qui sont toujours profondément actuelles.

PAUL ADAM ET LE GENRE

L'époque est au changement avec la montée des féminismes, les changements législatifs liés aux conditions d'éducation, de travail et d'existence féminins, la multiplication des auteures, mais aussi le grondement des multiples résistances masculines qui se font entendre et prétendent défendre leurs droits, leurs privilèges et l'assurance de leur domination. Ce contexte de lutte marque fortement le tournant entre les deux siècles, et ce d'autant plus que la Première Guerre mondiale rebat les cartes et remet en perspective un certain nombre de questionnements, comme celui lié au travail des femmes. Le romancier se passionne pour ces débats, auxquels il participe d'abord en émettant une série de considérations sur l'aliénation de la vie de couple, l'adultère, la famille, puis le sentimentalisme. La critique du modèle fondé sur la famille s'accompagne d'ailleurs toujours d'une remise en cause plus globale de l'organisation politique et sociale comme le montre le recueil *Critique des mœurs* qui juxtapose des articles consacrés au « crime passionnel », à « l'épouse », au « mariage », à « la jeune fille », avec d'autres intitulés plutôt « Les origines du socialisme », « Du parlementarisme », « De la société », « De la grève ». En cette matière, les positions du romancier s'avèrent tout aussi fluctuantes et méritent une attention particulière.

D'abord, une partie des questionnements soulevés par le romancier au sujet du mariage, du couple, de la sexualité ou de la maternité sont bien loin d'avoir trouvé des réponses idéales et gagnent, par conséquent, à être repris et réactualisés. La modernité remarquable de certains personnages ou de certaines prises de position de l'auteur mettent en évidence la lenteur des transformations sociales et la persistance d'interrogations qui n'ont pas toujours beaucoup évolué tout au long du siècle qui nous sépare de Paul Adam. Dans cette perspective, nous nous sommes attardée à plusieurs reprises sur Clarisse, un personnage d'actrice qui est d'abord conçu comme un modèle de modernité, mais qui ne résiste pas, au fil des trois romans qui lui sont consacrés, au virage conservateur qu'opère l'homme de lettres au début du XXe siècle.

De manière plus générale, l'analyse des romans a montré comment les différentes sources d'inspiration de Paul Adam entraient en dialogue ou en concurrence et dessinaient les positions paradoxales et souvent contradictoires de l'auteur quant aux rapports de genre et aux rapports de pouvoir en résultant. Ces influences sont celles de son inscription dans les mouvements littéraires du siècle – d'abord naturaliste, puis symboliste, avant que le romancier ne se tourne vers des formes épiques et réalistes –, de ses engagements politiques dont nous avons souligné à plusieurs reprises les nombreux revirements, mais aussi le grand attachement du romancier aux théories de la Cabale, qui nourrissent son imaginaire et infléchissent les représentations de genre. Les conceptions occultistes s'appuient sur une vision binaire du monde, divisé en pôles féminin et masculin, dont la complémentarité supposée n'exclut pas, loin de là, l'existence d'un rapport hiérarchique. Le pôle féminin, associé à la volonté, au corps et potentiellement au mal, répond au pôle masculin apparenté à l'action, à l'esprit et au bien. Dans sa traduction romanesque, cette vision produit des romans centrés autour d'héroïnes qui, principalement par leur beauté, poussent les personnages masculins à agir. La personnification des deux pôles cabalistiques – supposément présents en chacun des êtres vivants, humains et non-humains – amène une lecture binaire des genres qui ré-essentialise les caractères masculins et féminins en les partageant entre les hommes et les femmes. Il est apparu que le choix du roman – parmi les diverses options génériques et formelles de l'époque – provient de la conviction de l'auteur selon laquelle l'incarnation du propos – dans des personnages féminins – permet une meilleure compréhension des idées – associées au pôle masculin – et incite le lecteur à agir.

Non seulement cette conception des prérogatives de la forme romanesque renforcent la double dichotomie féminin/masculin d'une part, corps/esprit de l'autre, mais elle reconduit l'idée d'une hiérarchie entre ces deux pôles dans la mesure où le corps, essentiel dans la construction du roman, n'a de sens qu'au service des idées qu'il incarne et qui sont le fondement même de l'écriture. Cette conviction est exprimée par Paul Adam en premier lieu, ainsi que par plusieurs de ses critiques, à l'instar de Francis Vielé-Griffin affirmant que, pour l'auteur, « l'idée seule importe[954] ».

Néanmoins, la recherche d'une incarnation moderne, puissante et subversive de ces idées a poussé l'auteur à chercher également des formes de genre, et notamment de féminité, qui soient neuves et subversives elles aussi. Sa volonté de moderniser la littérature s'est couplée à celle de renouveler les représentations de genre, ce que nous avons vu au travers du personnage de l'actrice, déjà évoqué, mais aussi des figures de l'androgynie féminine ou encore des figures maternelles. Si ces tentatives laissaient entrevoir des possibilités d'émancipation pour les femmes, et donnaient l'espoir d'une réelle contestation des rapports de pouvoir liés au genre, celui-ci a été invariablement déçu, et ce pour deux raisons. Premièrement, les conceptions cabalistiques et l'imaginaire profondément misogyne de la fin-de-siècle dialoguent constamment avec les critiques sociales portées par l'auteur, et viennent les affaiblir en faisant réapparaître, invariablement, des images du féminin caricaturales, outrancières, héritées tour à tour des représentations de la madone ou de la femme fatale. Deuxièmement, Paul Adam est un écrivain masculin, qui s'adresse à des lecteurs supposément masculins eux aussi. En cela, la création de personnages féminins dont les potentialités subversives sont indéniables constitue une menace latente contre la perpétuation de leur domination. Constamment tiraillé entre la volonté d'imaginer des héroïnes puissantes qui remettent profondément en cause les structures sociales d'une part, et la conservation de ses propres intérêts de l'autre, le romancier semble perpétuellement revenir sur ses créations féminines, finit par leur attribuer de nouvelles cases et à les ramener à un statut inférieur et mineur.

954 VIELÉ-GRIFFIN, Francis, « Paul Adam », *op. cit.*

Une lecture postérieure et féministe des romans, considérés sous le prisme du genre, permet d'éclairer la production de Paul Adam dans toutes ses dimensions – littéraires, politiques, cabalistiques – et tout au long de sa carrière, tant les rapports de genre sont omniprésents dans les thématiques abordées et affleurent dans les images mobilisées. En retour, l'œuvre adamienne nous amène à interroger les réticences encore vives quant à l'émancipation des femmes et au bouleversement des rapports de genre. Ces réticences ne sont pas déliées de la persistance de l'imaginaire profondément misogyne abondamment convoqué à la fin du XIXe siècle. La collusion encore fréquente, dans la pensée actuelle, entre la sexualité et l'identité individuelle, par exemple, gagnerait grandement à être relue à l'aune de la construction des personnages romanesques, qui montre à quel point l'identification entre un individu, son sexe et sa sexualité produit des rapports de pouvoir qui n'ont guère été dépassés depuis.

CENT ANS PLUS TARD. LES ENJEUX DE LA RELECTURE

Nous avons entamé l'analyse de l'œuvre romanesque de Paul Adam en débutant par une étude de ses conditions matérielles de production et de l'inscription de l'auteur dans le champ littéraire de son époque. Nous postulions alors, avec Pierre Bourdieu, qu'une telle analyse, loin d'amoindrir l'expérience littéraire, l'intensifie. Il nous semble que le défi lancé par la sociologie de la littérature a été pleinement relevé, tant l'écriture du romancier s'est révélée profondément liée à ses conditions de production et de réception, qui l'orientent, l'encouragent, la restreignent parfois. Elles permettent de comprendre plus finement les œuvres, dans leurs dimensions formelles, thématiques et politiques. Dès lors, il s'agit de faire le pari avec Jacques Bouveresse que la lecture des romans adamiens permettra, à son tour, d'intensifier et d'approfondir notre jugement éthique, dans la mesure où « notre expérience et notre imagination morales [...] ont besoin d'être à la fois élargies, enrichies et approfondies par le recours à la fiction littéraire[955] ». Et ce d'autant plus que les représentations de genre à l'œuvre dans les romans, avec toute la puissance de subversion mais aussi toutes les réticences et le conservatisme qu'ils comportent, sont susceptibles de compléter notre jugement moral en un domaine qui mérite grandement d'être questionné et exploré aujourd'hui encore.

955 BOUVERESSE, Jacques, *La Connaissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 31.

Marielle Macé définit l'individu littéraire comme « celui qui veut voir les formes à même la vie, celui qui est susceptible d'être emporté, atteint, altéré et même blessé par des formes[956] ». Paul Adam, tout au long de sa carrière, a manifesté cette sensibilité pour les formes, qu'il s'agisse des formes littéraires ou des formes de genre qu'il donnait à ses personnages. Un siècle après leur publication, ses romans nourrissent profondément notre jugement éthique grâce aux formes de genre qu'il imagine, aux formes littéraires qu'il met en œuvre, aux nouvelles formes sociales qu'il dessine et qui, ensemble, alimentent une critique politique des représentations binaires et essentialistes du genre et des rapports de pouvoir qu'elles provoquent et supportent.

956 MACÉ, Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie, op. cit.,* p. 51.

Répertoire des personnages cités par œuvres

Les indications concernant les liens entre les personnages se rapportent toutes à l'héroïne ou au héros, dont le nom est inscrit en gras. Les personnages reparaissants sont indiqués en italique.

Chair molle

Lucie Thirache (Nina), la mère Donard (tenancière de la maison close).

Soi

Marthe Grellou, Ribéride (oncle), Luc Polskoff (mari), le peintre Vibrac, Félix de Cavanon, Henriette de Cavanon (cousine), *Karl de Cavanon* (neveu), Mme Ramières, Mme Morand.

Être

Mahaud, Édam (père), Jacques de Horps (amant), Torinelle, le seigneur Corbehem, le seigneur Cigala.

En décor

Manuel Héricourt, Juliette Héricourt (sœur), M. et Mme Héricourt (parents), Louise (maîtresse), Germaine (maîtresse), Céline Vangoës, Hélène Caribert, Mary Hanser.

Les Cœurs utiles

Maïa, Sonia (amie), Maüser, Kate, Humphry, Huriel, *Félix Fénéon*, Pirouart, Bothwell, Caracolos.

Les Cœurs nouveaux

Karl de Cavanon, *Valentine Cassénat*, M. et Mme Cassénat, *Marthe Gresloup* (l'orthographe change après *Soi*), *Maria Pia* (ancienne maîtresse), Émile.

L'Année de Clarisse

Clarisse Gabry, Paul de Nérisse (amant), Blignières (comédien), *Karl de Cavanon* (amant), *Valentine de Cavanon* (Valentine Cassénat dans *Les Cœurs nouveaux*), *Marthe Gresloup*, M. et Mme Lyrisse (amants), M. et Mme Dessling, M. Stival (médecin) et Mme Stival, *l'armateur Vogt* (amant), les quatre sœurs Vogt, le procureur de Senci, Mlle Karst, Mlle Vandal (l'institutrice), *Humphry*, le journaliste Maréchal, le journaliste Viète, Maria Pia.

Le Vice filial

Gisèle, Arsénius (père), Armande (mère), *Félix Fénéon*, la chanteuse Hauss, *l'armateur Vogt* (prétendant), Caracolos (prétendant), Madal, Trousseau, Francisque Sarcey.

Lettres de Malaisie

Le narrateur, Pythie (guide), Théa (guide), l'oligarque, Jérôme le fondateur.

Le Troupeau de Clarisse

Clarisse Gabry, Rachel (amie), Micheline (amie), Wanda (amie), le comte et la comtesse de Kervilhouen, Sir Archibald Leep, *l'armateur Vogt* (amant).

Clarisse et l'Homme Heureux

Clarisse Gabry, l'Homme Heureux (amant), Cléo de Brode, le narrateur.

Irène et les eunuques

Irène, Jean Bythométrès (maître), Constantin (fils), l'Empereur Léon (mari), Damianos, Marie (belle-fille), Nicéphore, Staurakios, Théodora (belle-fille), Anthusa.

Stéphanie

Le narrateur, Stéphanie Clermont (secrétaire), M. Clermont (collaborateur), Thérèse (sœur), Rodolphe (beau-frère), Isabelle (nièce), Félix (neveu), Émilie (sœur), M. Huvelin (beau-frère), Robert (nièce), le baron Helgoët, Pauline Helgoët, Samtzcha Hoervary, *Clarisse Gabry*.

Index des noms

A

Abbema, Louise.....68

Adam, Juliette.....159, 169

Ajalbert, Jean.....41, 60, 99, 178, 249

Albert, Nicole G..... 566, 642

Alexis, Paul....44, 51, 52, 57, 58, 67, 178, 436, 462, 463, 533

Arendt, Hannah.....109, 110, 126, 128, 158, 642

Aristote.....131, 310

Audouard, Olympe.....68

B

Baju, Anatole.....155, 591, 642

Bakounine, Mikhaïl.....81

Balzac, Honoré de....18, 43, 90, 97, 114, 128, 131, 256, 272, 537, 595, 641

Barbey-d'Aurévilly, Jules.....59, 87, 88

Barrès, Maurice.....41, 70, 81, 100, 161-163, 166, 179

Barthes, Roland...24, 181-183, 187-192, 218, 341, 344, 345, 556, 598, 643

Batilliat, Marcel. 55, 56, 74, 90, 91, 193, 203, 641

Baudelaire, Charles.....59, 78, 95, 147, 251, 312

Beauvoir, Simone de.....347, 443

Benjamin, Walter.....234-237, 271, 306, 643

Bernard, Claude.....124

Bernhardt, Sarah.....117

Berthelot, Francis.....256, 277, 643

Berthier, Patrick.....16, 593, 641, 642

Bertrand, Jean-Pierre.....158-160, 195, 643

Blanche, Jacques-Émile.....196, 197

Bloy, Léon.....80, 436

Bonnetain, Paul.....55, 117, 151, 257, 436, 643

Bonnin-Ponnier, Joëlle.....40, 42, 643

Boof-Vermesse, Isabelle.....222, 539, 541

Bordeaux, Henry.....101

Bouilhet, Louis.....59

Bourdieu, Pierre.....32, 36-38, 45, 47, 66, 96, 107, 141, 149, 150, 158, 173, 183, 184, 187, 190, 192, 213, 300, 302, 432, 590, 623, 643

Bourget, Paul.....100

Bouveresse, Jacques..123, 124, 180, 191, 233, 245, 247, 269, 623, 643

Brancart, Auguste.....79, 80

Brogniez, Laurence.....295

Broutelles, Caroline de.....103

Brunetière, Ferdinand.....88, 92, 99, 186

Butler, Judith...347, 352, 425, 529, 531, 541, 542, 546, 548, 643

C

Cabet, Étienne.....229

Carbonnel, Marie.....92, 95
Caserio, Sante Geronimo.....62
Cazals, Frédéric-Auguste.....184
Caze, Robert.....39, 44, 436
Certeau, Michel de.....558
Charcot, Jean-Martin.....323, 354, 362, 363, 375, 376, 379
Charle, Christophe.....145, 184, 185, 190, 644
Chauvier, Éric.....398, 402, 644
Claudel, Paul-André…32, 130, 151, 616, 618, 644
Colombier, Marie.....66, 117, 118
Coppée, François.....442
Corbin, Alain. 21, 49, 108, 282, 350, 376, 377, 379, 407, 460, 511, 513, 515, 531, 644
Corpechot, Julien.....183
Couleau, Christèle.....123, 128
Cousseau, Anne.....453, 454, 644

D

Darien, Georges.....80
Darwin, Charles....12, 49, 120, 151, 160, 163, 164, 170, 616
Daudet, Alphonse.....42, 55, 67, 98, 173, 201
Daudet, Julia 55
David-de-Palacio, Marie-France.....450, 451, 523
Deleuze, Gilles.....14, 15, 129, 130, 132, 133, 136, 306, 307, 318, 328, 337, 345, 598, 606, 616, 644
Delvau, Alfred.....40
Descaves, Lucien.....151, 173, 174
Deschanel, Paul.....100
Desprez, Louis.....147, 257
Diehl, Charles.....54, 122, 450, 451
Dorlin, Elsa.....323, 324, 430, 511, 644, 645
Dornac.....196-201, 204
Dottin-Orsini, Mireille.....15, 231, 260, 263, 335, 369, 370, 383, 388, 444, 635, 639
Drack, Maurice.....74
Dreyfus (affaire).....17, 81, 82, 176-181, 211, 223, 617
Drieu la Rochelle, Pierre.....16, 211, 641
Drouot, Paul.....187, 199, 200, 253, 641
Droz, Gustave.....65
Dubarry, Armand.....74
Dubois-Pillet, Albert.....75
Ducas, Sylvie.....57, 58, 97, 103, 645
Dufief, Pierre-Jean.....590, 591
Dujardin, Édouard.....52, 75, 76, 442, 443
Dumur, Louis.....125
Duncan, J. Ann.....16, 39, 80-82, 91, 99, 126, 146, 179, 182, 184, 186, 188, 191, 196, 229, 235, 243, 244, 265, 284, 358, 386, 391, 574, 578, 589, 598, 641
Dupuit, Christine.....357, 362, 375, 379, 645
Durand, Pascal.....195-198, 200, 201
Duruy, Victor.....61

E

Éribon, Didier.....288, 645
Ernest-Charles, Jean.....88, 89
Esterhazy, Ferdinand Walsin.....176

F

Faguet, Émile....88, 90-92, 239, 244, 245, 468, 641
Fassin, Éric.....542
Faure, Félix.....176, 180, 181
Fénelon.....229
Fénéon, Félix 64-66, 70, 76, 88, 116, 178, 247, 248, 276, 371, 442, 640
Ferrero, Guglielmo.....231, 537, 647
Feuillet, Octave.....163, 238, 394, 434, 442
Flaubert, Gustave.....37, 43, 72, 97, 131, 147, 183, 187-189, 241, 258, 440, 441, 443, 475, 537, 593
Foch, Ferdinand (Maréchal).....99
Fogelberg, Thelma.....16, 138, 219, 641
Fons, Pierre.....202
Fort, Paul.....453
Foucault, Michel 26, 111, 112, 116, 145, 146, 148, 149, 158, 211, 321-324, 328-330, 337, 345, 353, 398, 399, 403, 404, 410-412, 418, 465-467, 472, 474, 479, 568, 570, 573, 645
Fougeyrollas-Schwebel, Dominique.....323, 324, 432, 644, 645

Fourier, Charles.....17, 23, 74, 223, 229, 268, 273, 285, 289, 310-313, 325, 356, 389, 497-499, 501, 503, 545
Fraisse, Geneviève.....354, 408, 496, 497, 645
France, Anatole.....167
Franck, César.....74, 442
Freud, Sigmund.....355
Froidevaux-Metterie, Camille.....275, 645

G

Gauthier-Villars, Henry.....65
Genest, Isabelle.....183, 332, 580, 641
Genette, Gérard. .45, 51, 52, 56, 58, 116, 233, 288, 645
GRévy, Jules.....142
Ghil, René.....70, 154, 155
Gide, André.....59, 175, 188, 617
Gille, Philippe.....53
Glinoer, Anthony.....42, 58, 63, 646
Goethe, Johann Wolfgang von.....442
Goncourt, Edmond de. .42, 44, 45, 58, 67, 97-100, 102, 114, 147, 163, 173, 190, 194, 201, 318, 436, 474
Goudeau, Émile.....40
Gourmont, Remy de…52, 59, 65, 89, 90, 175, 189, 450, 590, 591, 595, 596, 646
Grave, Jean.....81, 176
Guaita, Stanislas de.....19, 386
Guattari, Félix.....14, 15, 129, 130, 132, 133, 136, 306, 307, 318, 598, 606, 616, 644
Guiches, Gustave.....151
Guillaumin, Armand.....75
Guillet, François.....49, 528

H

Hanotaux, Gabriel.....595, 641
Haquette, Jean-Louis.....120, 646
Harry, Myriam.....102, 103
Heinich, Nathalie.....392, 448, 469, 487, 488, 646
Hennique, Léon.....44
Henry, Émile.....590
Hérédia, José-Maria de.....44, 52, 186
Héricourt (famille).....38, 112, 246, 551
Héritier, Françoise.....19, 382, 388, 417, 646
Hugo, Victor.....59, 453
Huret, Jules. .72, 127, 140, 159-164, 166-170, 192, 200, 201, 204, 205, 433, 646
Huysmans, Joris-Karl. .44, 58, 59, 75, 80, 168, 201, 436

I

Ibels, André.....59, 61, 62, 134, 640
Illouz, Jean-Nicolas.....75, 156, 646
Irigaray, Luce.....541
Irvine, Margot.....55

J

Jaloux, Edmond.....53
Jouanny, Sylvie.....436, 646
Jouve, Vincent.....424, 429-431, 646

K

Kafka, Franz.....129, 306
Kahn, Gustave.....65, 70, 89, 154, 155
Käppeli, Anne-Marie.....408
Krafft-Ebing, Richard von.....567
Kistemaeckers, Henry.....79, 80
Kolb, Ernest.....53, 83
Kropotkine, Pierre.....81
Kulessa, Rotraud von.....47, 193, 236, 646

L

Laforgue, Jules.....59, 70, 71, 95, 249, 453, 580
Laisney, Vincent.....42, 58, 63, 646
Lanson, Gustave.....48, 151
Laurent, Alain.....324, 589, 646
Lazare, Bernard.....81, 175, 179
Le Run, Jean-Louis.....328, 646
Leblond, Maurice.....59
Leconte de Lisle.....167
Leduc, Guyonne.....222, 646
Lemaître, Jules.....88, 89
Léon, Maurice.....59, 61, 359, 640
Lombroso, Cesare.....231, 536, 537, 647

Lorenz, Otto.....47
Lorrain, Jean.....59, 61, 62, 84, 153-155, 436, 453, 640
Loti, Pierre.....201
Louÿs, Pierre.....75, 371, 480
Lyautey, Hubert (Maréchal).....99

M

Macé, Marielle. .509, 519, 521, 522, 531, 556, 558, 583, 596, 600, 617-619, 624, 647
Maeterlinck, Maurice.....59, 442, 453
Mallarmé, Stéphane 39, 42, 44, 58, 70, 72, 75, 78, 95, 154, 155, 178, 201, 450, 590, 596, 597, 641
Manuel, Henri.....196, 202
Margueritte, Paul.....89, 90, 151
Margueritte, Victor.....89, 90
Martens, David.....111, 115, 123, 128, 647
Mauclair, Camille....16, 17, 76, 81, 89, 90, 92, 94-96, 102, 122-124, 212, 226-228, 230, 255, 265, 267, 509, 588, 590, 615, 641, 647
Maugue, Annelise.....503, 504, 647
Maupassant, Guy de.....58, 67, 355
Meise, Helga.....120, 646
Melmoux-Montaubin, Marie-Françoise.....87, 89
Mérode, Cléo de.....266, 443
Mesch, Rachel.....55
Méténier, Oscar.....64, 66, 116, 640
Meyer, Marthe (Madame Paul-Adam). .44, 54-56, 179, 193, 196, 200, 202, 203, 235, 389, 615
Michaud, Stéphane...108, 354, 481, 486, 489, 490, 500, 644, 647
Michel, Louise.....81, 134
Millot, Hélène.....128, 156, 158
Minerva, Nadia.....500, 642
Mirbeau, Octave....44, 84, 117, 168, 176, 178, 183, 201, 370
Molière.....249, 250, 295-297, 334, 453, 557
Mollier, Jean-Yves.....78, 83, 647
Monneyron, Frédéric.....560, 569, 647
Monselet, Charles.....64
Montesquiou, Robert de.....191
Moréas, Jean.....25, 59, 60, 64, 66, 69-71, 80, 115, 116, 132, 133, 154-157, 165, 168, 187, 249, 358, 425, 510, 596, 640, 647
Mourey, Gabriel.....52
Muhlfeld, Lucien.....185, 186
Musil, Robert.....180, 245

N

Nadar, Paul.....195-202, 204
Ner, Henri.....74
Nietzsche, Friedrich.....442, 602, 603

O

Ohnet, Georges.....84, 163, 173
Olivera, Philippe.....86, 647
Ollendorff, Paul.....53, 83, 84

P

Pakenham, Mickael.....85, 640
Palacio, Jean de.....18, 73, 647
Parinet, Élisabeth.....84, 648
Paty de Clam, Armand du.....177
Péladan, Joséphin.....19, 74, 75, 566
Perrot, Michelle.....342, 348, 354, 372, 408, 409, 497, 645, 648
Peylet, Georges.....448, 449, 549, 648
Peyré, Yves.....78, 648
Picard, Timothée.....75, 648
Pissarro, Camille.....75
Planté, Christine.....46, 432, 644, 648
Platon.....126, 172, 221, 376
Poictevin, Francis.....70
Pouchet, Félix-Archimède.....377
Proust, Marcel.....52, 171, 191, 192, 247
Provenzano, François.....159, 160, 648

R

Rachilde.....79, 134, 155, 370, 642
Rafanell i Orra, Josep.....232, 605, 648
Raimond, Michel.....125, 648
Rancière, Jacques.....247, 292, 307, 309-311, 313, 314, 596, 648

RAVACHOL.....82, 135, 136, 143, 144, 589, 590
RECLUS, Élisée.....81, 175
RÉGNAULT, Élias.....85
RÉGNIER, Henri de.....41, 55, 70, 90, 91, 580
REID, Martine.....111, 112, 117, 648
REINACH, Joseph.....94
REMBRANDT.....449
RENAN, Ernest.....124
RENARD, Jules.....58
RETTÉ, Adolphe.....59
REVERZY, Éléonore.....251, 281, 284, 648
RICHEPIN, Jean.....173
RICŒUR, Paul.....237, 245, 256, 267, 270-272, 604, 605, 648
RIMBAUD, Arthur.....70, 453
RIVIERE, Joan.....425, 539-541
ROBERTIS, Eugène de.....54
ROD, Édouard.....75, 93
RODENBACH, Georges.....453
RODIN, Auguste.....243, 265, 284
RODRIGUEZ, Béatrice.....130, 136, 138, 649
ROMI.....257, 649
ROPS, Félicien.....450
ROSNY, J.-H.....151, 154, 450
ROSTAND, Edmond.....55
ROUCH, Hélène.....323, 324, 644

S

SAINT-AMAND, Denis. 65, 66, 72, 115, 247, 642, 649
SAINT-POINT, Valentine de.....286, 594, 596, 642
SAINT-SIMON, Claude-Henri de Rouvroy de.....23, 84, 218, 404, 416, 459, 497, 498, 503, 618
SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin.....170, 171, 184
SAND, George.....76, 111, 131, 393, 395, 434, 442
SAPIRO, Gisèle. 36, 48, 147, 148, 172-174, 176, 178, 240, 257, 434, 474, 649
SARCEY, Francisque.....66, 76, 91, 134, 257, 332
SARTRE, Jean-Paul.....347
SAVINE, Albert.....81
SCHEFFER, Robert.....102, 103, 182
SCHLUMBERGER, Gustave.....450
SCHOPENHAUER, Arthur.....39, 124
SCOTT, Joan Wallach.....459, 649
SEURAT, Georges.....59, 450
SHAKESPEARE, William 242, 250, 296, 391, 453-455, 557, 558
SIGNAC, Paul.....75, 178
SIGNORET, Emmanuel.....59
SILVA PEREIRA, Véronique.....155, 649
SIMOND, Valentin.....162
STENDHAL.....113
STERNHELL, Zeev.....31, 649
STIÉNON, Valérie.....66, 649
STOCK, Pierre-Victor.....80-85, 186, 235, 589
STRAWSON, Galen.....267
SULLY PRUDHOMME.....249

T

THÉBAUD, Françoise.....492, 649
THIBAUDET, Albert.....88, 92, 98, 124, 604, 605, 642
THIÈME, Hugo Paul.....47, 189
TOLSTOÏ, Léon.....593
TRESSE, Nicolas.....80-82

U

UZANNE, Octave.....50, 649

V

VAILLANT, Alain.92, 108, 109, 121, 128, 156, 158, 172, 650
VAILLANT, Auguste.....589, 590
VALÉRY, Paul.....138, 188
VANOR, Georges.....59, 60, 63, 640
VERHAEREN, Émile.....453
VERLAINE, Paul.....59, 70, 73, 155, 171, 199
VIELÉ-GRIFFIN, Francis. 41, 44, 60, 70, 90, 175, 227, 237, 622, 642
VIGARELLO, Georges.....21, 350, 474, 476, 478, 645, 651
VIGNIER, Charles.....70, 165, 166
VOIROL, Sébatien.....231, 232

W

WAGNER, Richard.....39, 41, 74, 75, 124, 142, 242, 547, 602, 603

WAJEMAN, Gérard.....376, 651

WEBER, Max.....44

WEININGER, Otto.....388

WITTGENSTEIN, Ludwig.....233, 269

WYZEWA, Teodor de.....14, 39, 41, 44, 75

Z

ZEKRI, Caroline.....130, 136, 138, 650

ZEVAES, Alexandre.....332

ZOLA, Émile.....13, 58, 97, 121, 131, 151-154, 165-167, 169, 173, 176-178, 180, 181, 201, 355, 433, 436, 480, 537, 651

Bibliographie générale

Œuvres de Paul Adam

Romans du corpus

Chair molle, in Dottin-Orsini, Mireille et Grojnowski, Daniel (éd.), *Un joli monde, romans de la prostitution,* Paris, Robert Laffont, 2008 [1885].

Soi, Paris, Tresse et Stock, 1886.

Les Volontés merveilleuses : Être, Paris, Librairie illustrée, 1888.

Les Volontés merveilleuses : En décor, Paris, Albert Savine, 1891.

L'Époque : Les Cœurs utiles, Paris, Ernest Kolb, s. d. (première édition : 1892).

Les Cœurs nouveaux, Paris, Paul Ollendorff, 1896.

L'Année de Clarisse, Paris, Ernest Flammarion, s. d. (première édition : 1897).

L'Époque : Le Vice filial, Paris, Librairie Borel, 1898.

Lettres de Malaisie : roman, Paris, Éditions de la Revue Blanche, 1898.

Le Troupeau de Clarisse, Paris, Flammarion, s. d. (première édition : 1904).

Clarisse et l'Homme Heureux, Paris, J. Bosc, 1907.

Irène et les eunuques, Paris, Paul Ollendorff, 1907.

Stéphanie, Paris, Nelson, 1913.

AUTRES ŒUVRES DE PAUL ADAM CITÉES

ADAM, Paul, FÉNÉON, Félix, MÉTÉNIER, Oscar, MORÉAS, Jean (publié anonymement), *Le Petit bottin des lettres et des arts*, Paris, E. Giraud et Cie, 1886.

PLOWERT, Jacques (pseudonyme), *Le Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Paris, Bibliopole Vanier, 1888.

Symbolistes et décadents, articles recueillis, annotés et présentés par PAKENHAM, Michael Exeter, University of Exeter, 1989.

« Préface », in VANOR, Georges, *L'Art symboliste*, Paris, Vanier, 1889.

Critique des mœurs, Paris, Ernest Kolb, 1893.

« Préface », in *Le Mystère des foules*, Paris, Paul Ollendorff, 1895.

« Préface », in IBELS, André, *Les Cités futures, poème précédé du Livre prophétique,* Paris, Bibliothèque de l'Association, 1895.

Le Triomphe des médiocres, Paris, Paul Ollendorff, 1898.

« Préface », in LÉON, Maurice, *Le Livre du petit Gendelettre*, Paris, Paul Ollendorff, 1900.

« Préface », in LORRAIN, Jean, *Du Temps que les bêtes parlaient. Portraits littéraires et mondains*, Paris, Éditions du courrier français, 1900.

« Préface pour *La Chimère* de Louis DUMONT », in *La Plume*, 1901, reproductions Genève, Slatkine, 1969.

« Avant-propos. L'éducation des fils » in BLANCARNOUX, Paul, *Du choix d'une carrière industrielle*, Paris, Veuve Ch. Dunot Éditeur, 1904.

La Morale de l'amour, Paris, Albert Méricant, 1907.

Contre l'Aigle, Paris, H. Falque, 1910.

La Littérature et la guerre, Paris, Georges Crès et Cie, 1916.

Reims dévastée, Paris, Félix Alcan, 1920, préface de HANOTAUX, Gabriel.

« Notes pour biographie », Archives de la bibliothèque municipale d'Arras, fonds Paul Adam, dossier n°145.

CRITIQUE LITTÉRAIRE SUR PAUL ADAM

BATILLIAT, Marcel, *Paul Adam*, Paris, Bibliothèque internationale d'édition, 1903.

BERTHIER, Patrick, « Balzac au miroir de Paul Adam », *L'Année balzacienne*, 2004/1 (n°5), p. 39-57.

DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, *Sur les écrivains*, essais recueillis, préfacés et annotés par GROVER, Frédéric, Paris, Gallimard, 1964.

DROUOT, Paul, « Instantanés, ou nos contemporains révélés par l'image et l'anecdote », date et revue inconnues, Archives de la bibliothèque municipale d'Arras, fonds Paul Adam, dossier n° 102.

DUNCAN, J. Ann, *Les romans de Paul Adam. Du symbolisme littéraire au symbolisme cabalistique*, Berne, Peter Lang, 1977.

DUNCAN, J. Ann (éd.), *L'Époque symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam*, Paris, A.-G. Nizet, 1982.

FAGUET, Émile, « M. Paul Adam. *L'Année de Clarisse* », *Propos littéraires* (première série) Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1902, site de l'Observatoire de la vie littéraire, <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/faguet_propos-litteraires-01>, consulté le 23 janvier 2017.

FOGELBERG, Thelma, *La Langue et le style de Paul Adam*, Genève, E. Droz, 1939.

GENEST, Isabelle, *Intellectuels et décadence durant la Belle-Époque : les cas d'Octave Mirbeau et Paul Adam*, Thèse de doctorat en philosophie, New York University, 2001.

MALLARMÉ, Stéphane, « *La Vogue* », dans RAYNAUD, Ernest, *La Mêlée symboliste.* Tome I, Paris, La Renaissance du livre, 1920.

MAUCLAIR, Camille, *Paul Adam 1862-1920*, Paris, Flammarion, 1920.

MINERVA, Nadia, « Utopie du malaise et crise de l'utopie chez Paul Adam et Anatole France », dans DUMASY Lise et MASSOL Chantal (dir.), *Pamphlet, utopie, manifeste XIXe-XXe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 435-448.

NSE-NZE, Catherine, *Paul Adam, romancier de la totalité*, thèse de doctorat sous la direction de BERTHIER, Patrick, Université de Nantes, 2006.

RACHILDE, « Irène et les Eunuques », *Mercure de France*, 1e février 1907, p. 502-504.

RENARD, Paul *et al.*, *Nord'*, n°42, décembre 2003, « Paul Adam ».

SAINT-AMAND, Denis, « *Le Petit Bottin des Lettres et des Arts :* Discours et effets d'une topographie fin de siècle », [en ligne], <http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/SaintAmandVielitteraire.pdf>, consulté le 12 mars 2017.

SAINT-AMAND, Denis, « Les Miscellanées de Jacques Plowert ou le glossaire comme style », *Revue d'Études françaises*, vol. 16, 2011, p. 179-193.

SAINT-POINT, Valentine de, « Le Roman moderne », *La Nouvelle Revue*, date inconnue, Archives de la bibliothèque municipale d'Arras, fonds Paul Adam, dossier n° 102.

THIBAUDET, Albert, « Stéphanie », *La Nouvelle Revue Française*, date inconnue, Archives de la bibliothèque municipale d'Arras, fonds Paul Adam, dossier n° 102.

VIELÉ-GRIFFIN, Francis, « Paul Adam », *La Plume*, n°119, 1984, reproduit sur livrenblog [en ligne], <http://livrenblog.blogspot.com/2008/12/paul-adam-par-francis-viel-griffin.html>, consulté le 12 mars 2017.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

ALBERT, Nicole G., « Du mythe à la pathologie. Les perversions du genre dans la littérature et la clinique fin-de-siècle », *Diogène*, 2004/4, n° 208, Presses Universitaires de France, p. 132-144.

ARENDT, Hannah, *La Crise de la culture*, trad. LÉVY, Patrick, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1972 [1968].

BAJU, Anatole, *L'Anarchie littéraire. Les différentes écoles : les décadents, les symbolistes, les romans, les instrumentistes, les magiques, les magnifiques, les anarchistes, les socialistes, etc.*, Paris, Léon Vanier, 1892.

BARTHES, Roland, *Le Degré Zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972 [1953].

BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'étoile, Gallimard, Le Seuil, « Cahiers du cinéma », 1980.

BÉGAUDEAU, François, *Punk à singe. Correspondance avec François Bégaudeau*, Les Âmes d'Atala, 2016.

BENJAMIN, Walter, « Le Narrateur », dans *Rastelli raconte... et autres récits*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Seuil, 1987 [1936].

BERTHELOT, Francis, *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997.

BERTRAND, Jean-Pierre, PROVENZANO, François, « Un laboratoire historiographique : *l'Enquête sur l'évolution littéraire* en Belgique (1891-1892) », *Romantisme,* 2010/3, n° 149, p.77-89.

BONNETAIN, Paul *et al.*, « Manifeste des Cinq », *Le Figaro*, 18 août 1887.

BONNIN-PONNIER, Joëlle, « Les lieux de sociabilité de la bohème », *Cahiers Edmond et Jules Goncourt*, année 2007, vol. 1, n°14, p. 103-124.

BOUJU, Emmanuel (dir.), *L'Autorité en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

BOURDIEU, Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, année 1991, volume 89, n°1, p. 3-46.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

BOUVERESSE, JACQUES, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie,* Marseille, Agone, 2008.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Kraus, Cynthia, Paris, La Découverte, 2005 [éd. orig. *Gender trouble*, New York, Routledge, 1990].

CAGNAT, Cédric, « La meute populaire : du mépris à l'extermination », *Lundimatin,* n°172, 3 janvier 2019, [en ligne], <https://lundi.am/la-meute-populaire-du-mepris-a-l-extermination>, consulté le 03 mai 2019.

CHARLE, Christophe, « Situation du champ littéraire », *Littérature*, n° 44, 1981.

CHAUVIER, Éric, *Les Mots sans les choses*, Paris, Allia, 2014.

CITTI, Pierre, « Une élection d'écrivain à l'âge symboliste », *Romantisme* 2007/1 (n°135), p. 49-60.

CLAUDEL, Paul-André, « Papier jauni, poussière du temps : quelques remarques sur le vieillissement des œuvres », *Fabula*, [en ligne], « Atelier de théorie littéraire », <https://www.fabula.org/atelier.php?Poussi%26egrave%3Bre_du_temps>, consulté le 12 avril 2019.

CORBIN, Alain, *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, « Champs Histoire », 1982.

CORBIN, Alain, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, Aubier Montaigne, 1982.

CORBIN, Alain *et al.* (dir.), *L'Invention du XIXe siècle.* Tome II : *Le XIXe siècle au miroir du XXe*, Paris, Klincksieck / Presses Sorbonne nouvelle, 2002.

CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges, (dir.), *Histoire du corps.* Tome II : *De la Révolution à la Grande Guerre*, sous la direction de CORBIN, Alain, Paris, Seuil, 2005.

CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges, (dir.), *Histoire de la virilité.* Tome II : *Le Triomphe de la virilité, le XIXe siècle*, sous la direction de CORBIN, Alain, Paris, Seuils, 2011.

COUSSEAU, Anne, « Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2001/1 (Vol. 101), p. 105-122.

DEL LUNGO, Andrea et LOUICHON, Brigitte (dir.), *La Littérature en bas-bleus*. Tome III, Paris, Classiques Garnier, 2017.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

DELEUZE, Gilles, *Foucault,* Paris, Les Éditions de Minuit, 2004.

DIRKX, Paul (dir.), *Les Cinq sens littéraires. La sensorialité comme opérateur scriptural,* Nancy, Presses universitaires de Nancy / Éditions universitaires de Lorraine, 2017.

DORLIN, Elsa, FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique, ROUCH, Hélène (dir.), *Le Corps entre sexe et genre*, Paris, L'Harmattan, 2005.

DORLIN, Elsa, *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe,* Paris, PUF, 2008.

DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle,* Paris, Bernard Grasset, 1993.

DUCAS, Sylvie, *La Littérature à quel(s) prix*, Paris, La Découverte, 2013.

DUCAS, Sylvie, « L'Archéologie des cénacles », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF*), 2014, n° 1, p. 202-204.

DUPUIT, Christine, « Huysmans et Charcot : l'hystérie comme fiction théorique », *Sciences sociales et santé,* vol. 6, n°3-4, 1988, p. 115-131.

EINFALT, Michael, JURT, Joseph (éd.), *Le Texte et le contexte. Analyses du champ littéraire français (XIXe et XXe siècles)*, Études du centre français de l'université Albert Ludwig de Fribourg, Paris, Éditions MSH, Berlin, Verlag Arno Spitz, 2002.

EISENZWEIG, Uri, *Naissance littéraire du fascisme*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

ÉRIBON, Didier, *Théories de la littérature. Système du genre et verdicts sexuels,* Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

FERRAND, Michèle, « L'émancipation des femmes : repères chronologiques », dans FERRAND, Michèle (éd.), *Féminin Masculin,* Paris, La Découverte, 2004.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits.* Tome I : *1954-1969*, édition établie par DEFERT, Daniel et EWALD, François, Paris, Gallimard, 1994.

FOUCAULT, Michel, *La Sexualité. Cours donné à l'université de Clermont-Ferrand, 1964,* suivi de *Le Discours de la sexualité. Cours donné à l'université de Vincennes, 1969,* Paris, Seuil/Gallimard, 2018.

FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique *et al.* (dir.), *Le Genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature,* Paris, L'Harmattan, 2003.

FRAISSE, Geneviève, PERROT, Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident.* Tome IV : *Le XIXe siècle*, Paris, Perrin, 2002.

FROIDEVAUX-METTERIE, Camille, « La beauté féminine, un projet de coïncidence à soi », *Le Philosophoire*, 2012/2, n°38, p. 119-130.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GLINOER, Anthony et LAISNEY, Vincent, *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2013.

GOURMONT, Remy de, « Le Symbolisme », *La Revue blanche*, n°9, Tome II, 25 juin 1892.

GOURMONT, Remy de, *Le Livre des masques. Portraits symbolistes*, Paris, Société du Mercure de France, 1896.

HAQUETTE, Jean-Louis et MEISE, Helga, « Autorité et normes d'autorité en littérature », [en ligne], <https://savoirsenprisme.com/numeros/n03-2014/autorite-et-normes-dautorite-en-litterature-introduction/#_ftnref1>, consulté le 24 avril 2018.

HEINICH, Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.

HENNEBERT, Jérôme (dir.), Colloque international *Sens et senteurs. Une question d'expression et de communication*, Université de Lille, 5 et 6 octobre 2018, laboratoires Alithila, Cecille, Geriico, Ciméos.

HÉRITIER, Françoise, *Masculin/Féminin I. La Pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 2012.

HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire,* Paris, Charpentier, 1891.

ILLOUZ, Jean-Nicolas, « Les Manifestes symbolistes », *Littérature*, n° 139, 2005, « Marges », p. 93-113.

JOUANNY, Sylvie, *L'Actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIXe siècle,* Genève, Droz, 2002.

JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman,* Paris, PUF, 1992.

KULESSA, Rotraud von*, Entre la reconnaissance et l'exclusion. La position de l'autrice dans le champ littéraire en France et en Italie à l'époque 1900,* Paris, Honoré Champion, 2011.

LAURENT, Alain, *Histoire de l'individualisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

LEDUC, Guyonne (dir.), *Comment faire des études-genres avec de la littérature. Masquereading,* Paris, L'Harmattan, 2014.

LEROY, Géraldi, *Batailles d'écrivains. Littérature et politique, 1870-1914,* Paris, Armand Colin, 2003.

LE RUN, Jean-Louis, « D'un millénaire à l'autre, Méduse », *Enfances & Psy,* vol. n°26, n°. 1, 2005, p. 43-54.

LOMBROSO, Cesare et GUGLIELMO, Ferrero, *La Femme criminelle et la prostituée*, Paris, Félix Alcan, 1896.

MACÉ, Marielle, « L'histoire littéraire à contretemps », *Fabula*, [en ligne], <https://www.fabula.org/atelier.php?L%27histoire_litt%26eacute%3Braire_%26agrave%3B_contretemps>, consulté le 01 juin 2019.

MACÉ, Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.

MARTENS, David (éd.), *La Pseudonymie dans la littérature française. De François Rabelais à Eric Chevillard,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

MAUCLAIR, Camille, *L'Art en silence*, Paris, Paul Ollendorff, 1901.

MAUGUE, Annelise, *L'identité masculine en crise au tournant du siècle*, Paris, Rivages, 2001.

MICHAUD, Stéphane, *Muse et madone. Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, Paris, Seuil, 1985.

MOLLIER, Jean-Yves, *L'Argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition 1880-1920*, Paris, Fayard, 1988.

MONFÉRIER, Jacques, « Symbolisme et anarchie », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Avril-juin 1965, 65e année, n°2, p. 233-238.

MONNEYRON, Frédéric, « De l'androgyne au misogyne : l'infernale dialectique des décadents », *Les Cahiers du GRIF,* n°47, 1993, « Misogynies », p. 75-86.

MONTANDON, Alain (éd.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.

MORÉAS, Jean, « Manifeste du Symbolisme », *Le Figaro*, supplément littéraire, 18 septembre 1886, p. 1-2.

OLIVERA, Philippe, « De l'édition "politique et littéraire". Les formes de la politique lettrée de la Belle Époque à l'entre-deux-guerres », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 2003/1 (n° 21), p. 127-151, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2003-1-page-127.htm>, consulté le 05 juin 2019.

PAGÈS, Alain (éd.), *Zola au Panthéon : l'épilogue de l'affaire Dreyfus*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

PALACIO, Jean de, *La Décadence. Le mot et la chose,* Paris, Les Belles Lettres, 2011.

PARINET, Élisabeth, « Auteurs et éditeurs de littérature au XIXe siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France,* 2007/4 (Vol. 107), p. 791-801.

PERROT, Michelle, *Les Femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998.

PERROT, Michelle, « Féminin, singulier universel », conférence d'ouverture de *Citéphilo*, Lille, 9 novembre 2018.

PESSIN, Alain et TERRONE, Patrice, (dir.), *Littérature et anarchie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.

PEYLET, Georges, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898, entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuilet, 1994.

PEYRÉ, Yves, « La revendication du livre », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1999, n°51. p. 271-276.

PICARD, Thimothée, *Wagner, une question européenne : Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004),* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, [en ligne], <http://books.openedition.org/pur/38107>, consulté le 24 février 2018.

PLANTÉ, Christine, « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? », *Revue d'histoire littéraire de la France,* Presses Universitaires de France, 2003/3 (vol. 103), p. 655-668.

RAFANELL I ORRA, Josep, *Fragmenter le monde. Contribution à la commune en cours*, Paris, Divergences, 2017.

RAIMOND, Michel, *La Crise du roman. Des Lendemains du Naturalisme aux années vingt,* Paris, José Corti, 1967.

RANCIÈRE, Jacques, *La mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.

RANCIÈRE, Jacques*, Politique de la littérature,* Paris, Galilée, 2007.

REID, Martine*, Signer Sand. L'œuvre et le nom,* Paris, Belin, 2003.

REVERZY, Éléonore, « Parfums de (petites) femmes : pour une lecture olfactive », *Littérature*, mars 2017, n° 185, « Sociabilités du parfum ».

RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

RIME, Jean**, «** Chercher querelle: l'*Enquête sur l'évolution littéraire* en procès », *RELIEF — Revue Électronique de Littérature Française*, 9(2), p.37–50, 2015, [en ligne],

<https://www.revue-relief.org/articles/abstract/10.18352/relief.915/>, consulté le 23 mai 2019.

RODRIGUEZ, Béatrice et ZEKRI, Caroline (dir.), *La Notion de « mineur » entre littérature, art et politique*, Paris, Michel Houdiard, 2012.

ROMI, *Maisons closes.* Tome I, Paris, Michèle Trinckvel, 1979.

SAINT-AMAND, Denis et STIÉNON, Valérie, « Parodie de la science et réflexivité. La physiologie et le dictionnaire dans le champ littéraire français du XIXe siècle », *MethIS,* 3 (2010), Presses Universitaires de Liège, p. 159-183.

SAINT-AMAND, Denis, « Figurations du personnel littéraire : propositions théoriques, base de données et exploitation », *Fabula*, [en ligne], <http://www.fabula.org/atelier.php?Figurations_du_personnel>, consulté le 19 janvier 2018.

SAPIRO, Gisèle, « Modèles d'intervention politique des intellectuels. Le cas français », *Actes de la recherche en sciences sociales,* 2009/1 (n° 176-177), p. 8-31.

SAPIRO, Gisèle*, La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXe-XXIe siècles),* Paris, Seuil, 2011.

SAPIRO, Gisèle, *La Sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, « Repères », 2014.

SCOTT, Joan Wallach, *De l'utilité du genre*, trad. SERVAN-SCHREIBER, Claude, Paris, Fayard, 2012.

SILVA PEREIRA, Véronique, « Les premières armes du symbolisme : le rôle du "petit journal" dans la querelle symboliste de 1886 », *ConTEXTES* [en ligne], <http://contextes.revues.org/5318>, consulté le 08 décembre 2015.

STERNHELL, Zeev, *La Droite révolutionnaire 1885-1914. Les origines françaises du fascisme,* Paris, Gallimard, 1997.

THÉBAUD, Françoise, « Penser les guerres du XXe siècle à partir des femmes et du genre. Quarante ans d'historiographie », *Clio. Femmes, Genre, Histoire,* 39 | 2014, p. 157-182, [en ligne], <https://journals.openedition.org/clio/11914>, consulté le 20 janvier 2019.

TOMICHE, Anne, *La Naissance des avant-gardes occidentales, 1909-1922*, Paris, Armand Colin, 2015.

UZANNE, Octave, *Parisiennes de ce temps en leurs divers milieux, états et conditions*, Paris, Mercure de France, 1910.

VAILLANT, Alain (dir.), *Écrire/savoir : littérature et connaissances à l'époque moderne,* Saint-Étienne, Printer, 1996.

VIGARELLO, Georges, *Histoire du viol. XVIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 1998.

WAJEMAN, Gérard, « Psyché de la femme : note sur l'hystérique au XIXe siècle », *Romantisme*, 1976, n°13-14, « Mythes et représentations de la femme », p. 57-66.

ZOLA, Émile, « J'accuse… ! », *L'Aurore*, 13 janvier 1898.

[ANONYME], « Enquête : Les prix littéraires », *Les Marges*, 2e série, Tome XIII, n°45, 15 janvier 1914, p. 16-46, édition électronique de LABEX-OBVIL, Université Paris-sorbonne, [en ligne], <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/marges_prix-litteraires> Académie française, consulté le 13 décembre 2018.

[COLLECTIF], « Une protestation », *Le Figaro*, 24 décembre 1889.

Revues et sites

ConTEXTES [en ligne], 14 | 2014, « Le Portrait photographique d'écrivain », <https://journals.openedition.org/contextes/5904>, consulté le 12 janvier 2016.

Romantisme, 2003, n°121, « La littérature fin-de-siècle au crible de la presse quotidienne ».

Site de l'Académie française, [en ligne], <http://www.academie-francaise.fr>

Dictionnaires

Petit Robert de langue française, édition 2015.

ANNEXES
LE FONDS D'ARCHIVES PAUL ADAM

PRÉSENTATION DU FONDS

Toutes les archives disponibles concernant Paul Adam sont conservées dans le fonds patrimonial et d'histoire locale de la bibliothèque municipale d'Arras. La capitale de l'Artois, dont la famille de l'auteur est originaire, sert de cadre à plusieurs romans de l'écrivain dont *Chair molle*, *Être*, ou *En décor*. En outre, l'entrée remarquée du romancier dans le monde littéraire parisien a été précédée de quelques publications alimentaires, pour lesquelles Paul Adam emprunte le pseudonyme de Jean d'Arras. La ville inspire également l'un de ses derniers ouvrages, *Le Lion d'Arras*, qui s'appuie sur le journal de guerre portant le même titre. Toutefois, entre le pseudonyme des débuts et le retour de la ville artésienne dans ses tout derniers ouvrages, Arras s'apparente davantage à un jalon marquant les points les plus éloignés de la production de l'auteur, qu'à une inspiration qui aurait couru tout au long de sa vie. L'essentiel de la carrière de Paul Adam se déroule en effet à Paris, ce qui explique la déception du conservateur des archives, qui regrette

que les documents laissés après sa mort ne permettent guère de retracer la « comédie arrageoise[957] ». Une anecdote est caractéristique de ce rapport de l'écrivain à la ville d'Arras : l'auteur décide de léguer sa bibliothèque ainsi que son secrétaire à l'académie Goncourt, en signe de reconnaissance et comme marque de sa participation à ce cercle de pairs. Toutefois, le manque de place dans le grenier qui abrite le cénacle amène Edmond de Goncourt à décliner l'offre. Ces quelques meubles sont finalement conservés au musée des Beaux-Arts d'Arras qui jouxte la bibliothèque, où ils ne figurent pas tant comme des reliques de l'homme de lettres que comme des pièces témoignant des modes et techniques d'ameublement d'une époque. Seul le portrait de Paul Adam réalisé par Jacques-Émile Blanche fait persister quelque peu la présence de l'auteur dans les mémoires locales.

En ce qui concerne le contenu des archives, une grande partie est constituée de documents personnels – lettres familiales, papiers officiels, souvenirs, diplômes –, ainsi que de documents ayant servi la carrière de l'auteur – critiques collectées dans les journaux, interview, etc. – qui, d'après le conservateur Georges Besnier, servent davantage une histoire personnelle que l'histoire des idées. Toutefois, assez peu d'éléments comportent un intérêt réel pour la recherche.

Au total, cent cinquante dossiers composent le fonds, dont dix-sept sont des dossiers de correspondance qui, finalement, sont les seuls à être encore quelque peu consultés aujourd'hui. Les correspondances personnelles n'ont que peu d'intérêt. À l'inverse, les lettres qui concernent la vie littéraire de l'auteur apportent un éclairage intéressant sur l'évolution de sa carrière personnelle mais aussi sur les conditions de publication de l'époque, les relations d'intérêt et d'amitié entre hommes de lettres, et permettent de retracer assez finement la configuration du champ littéraire, ou, tout au moins, de son pôle symboliste. Camille Mauclair y apparaît parmi les correspondants les plus assidus puisqu'il est le destinateur de cent quatre-vingt-cinq lettres, et occupe ainsi un dossier à lui seul. L'écrivain, grand ami de Paul Adam, a d'ailleurs aidé son épouse à rassembler tous les documents qui constituent ce fonds d'archives. Cette importante correspondance, qui représente donc une part non négligeable du fonds, a fait l'objet d'un travail conséquent de lecture et de réédition par J. Ann Duncan[958].

957 BESNIER, Georges, Archives de la bibliothèque municipale d'Arras, catalogue du fonds Paul Adam.

958 DUNCAN, J. Ann, *L'Époque symboliste et le monde proustien à travers la correspondance de Paul Adam, op. cit.*

Cette dernière, en rééditant une centaine de ces lettres puisées dans les différents dossiers, a offert un ouvrage qui est à la fois représentatif de l'évolution de la carrière de Paul Adam et de la constitution du champ littéraire de l'époque. Outre les correspondances, de nombreux dossiers contiennent des manuscrits d'ouvrages publiés ou projetés dont la plupart sont incomplets. L'aspect général de ces manuscrits révèle en filigrane les méthodes d'écriture de l'auteur. Les nombreuses corrections, ratures et réécritures viennent illustrer le lent travail de rédaction que le romancier décrit dans plusieurs de ses lettres. Elles témoignent non seulement des difficultés qui président à l'écriture, mais viennent également appuyer la mise en scène de soi en tant qu' « écrivain-artisan » que Paul Adam offre dans un certain nombre d'entretiens. L'aspect sensible, palpable et personnel de ces manuscrits donne la sensation d'accéder au bouillonnement d'une pensée et laisse deviner la réalité matérielle et tangible du travail littéraire pour cet auteur singulier. Le nombre considérable de croquis sur certaines pages laisse notamment apparaître les difficultés du romancier à s'astreindre à l'écriture et témoignent, en outre, du rôle de muse et d'inspiratrice que Marthe Meyer semble occuper dans son esprit. Figure récurrente de ces dessins, la multiplication infinie de son visage va jusqu'à prendre, parfois, un caractère hallucinatoire. C'est d'ailleurs Marthe Meyer, devenue Marthe Paul-Adam, qui a rassemblé toutes ces archives à la mort de l'homme de lettres et les a légué à la ville d'Arras avec l'aide de quelques-uns de ses proches. Les dossiers du fonds comportent un petit nombre d'éléments la concernant. Ils éclairent son goût pour l'écriture – dont témoignent son journal et quelques fragments de récits de voyage qu'elle publie dans *Femina* –, ainsi que son soutien moral et matériel indéfectible pour la carrière littéraire de son mari, derrière laquelle elle s'efface. La présence de Marthe Meyer aux côtés de l'écrivain explique en partie le fait que la grande majorité des documents du fonds date de la seconde moitié de sa carrière. D'une part, c'est une époque qui voit croître la notoriété de Paul Adam et ses difficultés financières s'apaiser, ce qui laisse du répit au romancier qui était contraint jusqu'alors de déménager régulièrement pour échapper aux huissiers, entravant de fait la conservation de documents littéraires trop nombreux. Mais c'est aussi et surtout la période qui fait de Marthe Paul-Adam « le plus

précieux et le plus dévoué des collaborateurs[959] », une secrétaire permanente tournée vers le succès de son époux.

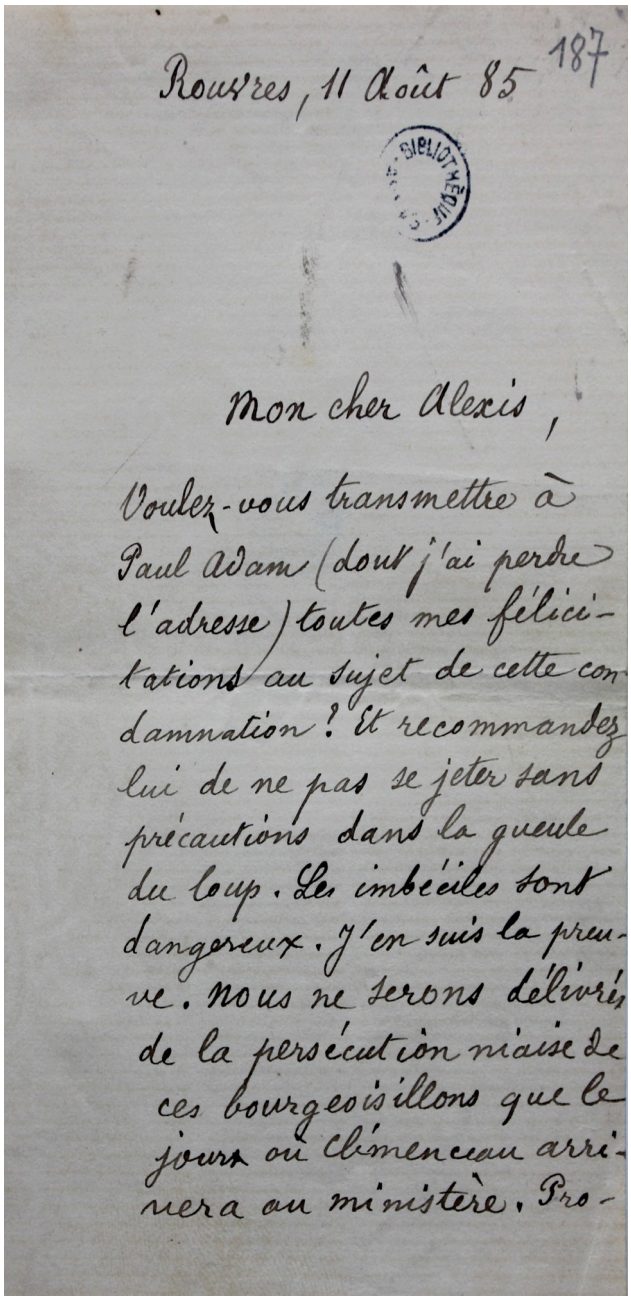
Pour toutes ces raisons, donc, les documents qui datent des dernières années de vie de Paul Adam sont particulièrement nombreux. Le fonds recense notamment de nombreux manuscrits d'articles, publiés ou non, qui, pour la plupart, concernent la Première Guerre mondiale. En témoignent ces quelques titres que nous avons recensé : « L'Ange exterminateur », qui traite des aviateurs pendant la guerre, « L'habit et l'homme », « L'amélioration du genre humain », « La force noire », « L'intelligence et la guerre », « Longchamps et l'histoire », « Lettre chargée », « Le problème des métaux de guerre », « 1814-1919 », « La mort d'Arras », « L'Œuvre du millième jour », « Pour la guerre », « Ce que la guerre promit à la paix », « L'éloquence de la guerre » ou encore « Un soldat de la République », article sur le général Mangin, parmi bien d'autres. Les moindres apparitions de l'auteur dans les journaux et revues de l'époque semblent à cet égard avoir été collectées dans un souci d'exhaustivité, qu'il s'agisse de courts entrefilets de critique ou d'interventions directes de l'écrivain dans la presse. Ces documents révèlent la volonté de Paul Adam de prendre part aux questions politiques, sociales et économiques de son époque et d'y répondre en sa qualité d'écrivain. Les réponses qu'il apporte à de nombreuses questions sociales posées par les journaux ont ainsi été conservées, et sont complétées par des courriers de lecteurs qui réagissent à l'une ou l'autre de ses propositions, voire, qui exposent à l'auteur leurs visions politiques ou lui font part d'une de leur invention, afin que ce dernier s'en fasse le porte-parole et les fasse rayonner sur la scène publique grâce à sa notoriété. Le romancier répond ainsi à toute une série de questions concernant la durée estimée de la Première Guerre mondiale, la pertinence de jouer Wagner après le conflit, ou encore le sort qu'il faudra réserver aux enfants nés du viol des femmes françaises par des soldats allemands. Tous ces éléments montrent qu'il fait preuve d'un nationalisme combatif à la fin de sa vie, tout en continuant de s'inscrire dans une position d'intellectuel. Ils mettent en lumière également la manière dont les derniers romans dialoguent avec le réel et entendent agir sur celui-ci plus directement que les romans des premières années. La parution remarquée d'un ouvrage comme *Le Trust*, notamment, fait l'objet de nombreux articles complémentaires de la part de l'auteur. Celui-ci alimente ainsi l'intrigue du roman par

959 BATILLIAT, Marcel, *Paul Adam*, *op. cit.*, p. 17.

des considérations économiques complexes et concrètes, auxquelles répondent de nombreux lecteurs, soucieux d'apporter leur contribution théorique à la mise en place d'échanges internationaux.

Pour finir, quelques-uns de ces dossiers regroupent les documents ayant trait à l'occultisme. Peu nombreux, ils donnent néanmoins un bon aperçu de ce qui n'apparaît qu'en filigrane dans les romans publiés, à savoir la réalité des pratiques et des modes de pensée qui président à l'activité occultiste. Y apparaissent des écrits réalisés pendant des séances de spiritisme, des analyses de tirage de tarot, mais aussi des carnets de brouillons qui révèlent notamment la manière dont les idées de la doctrine cabalistique structurent des romans comme *En décor*. Ces éléments finissent d'éclairer ce que furent la vie et la carrière de Paul Adam de son vivant, et complètent le tableau que dessine ce fonds d'archives.

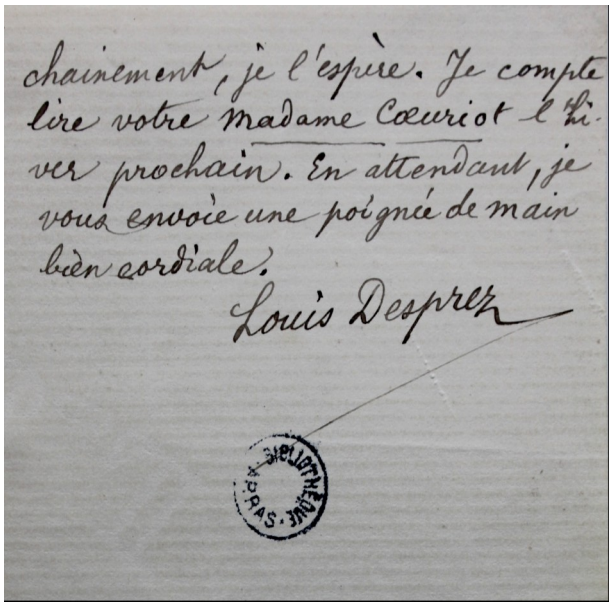
1. *La vie littéraire*



Rouvres, 11 Août 85 187

Mon cher Alexis,

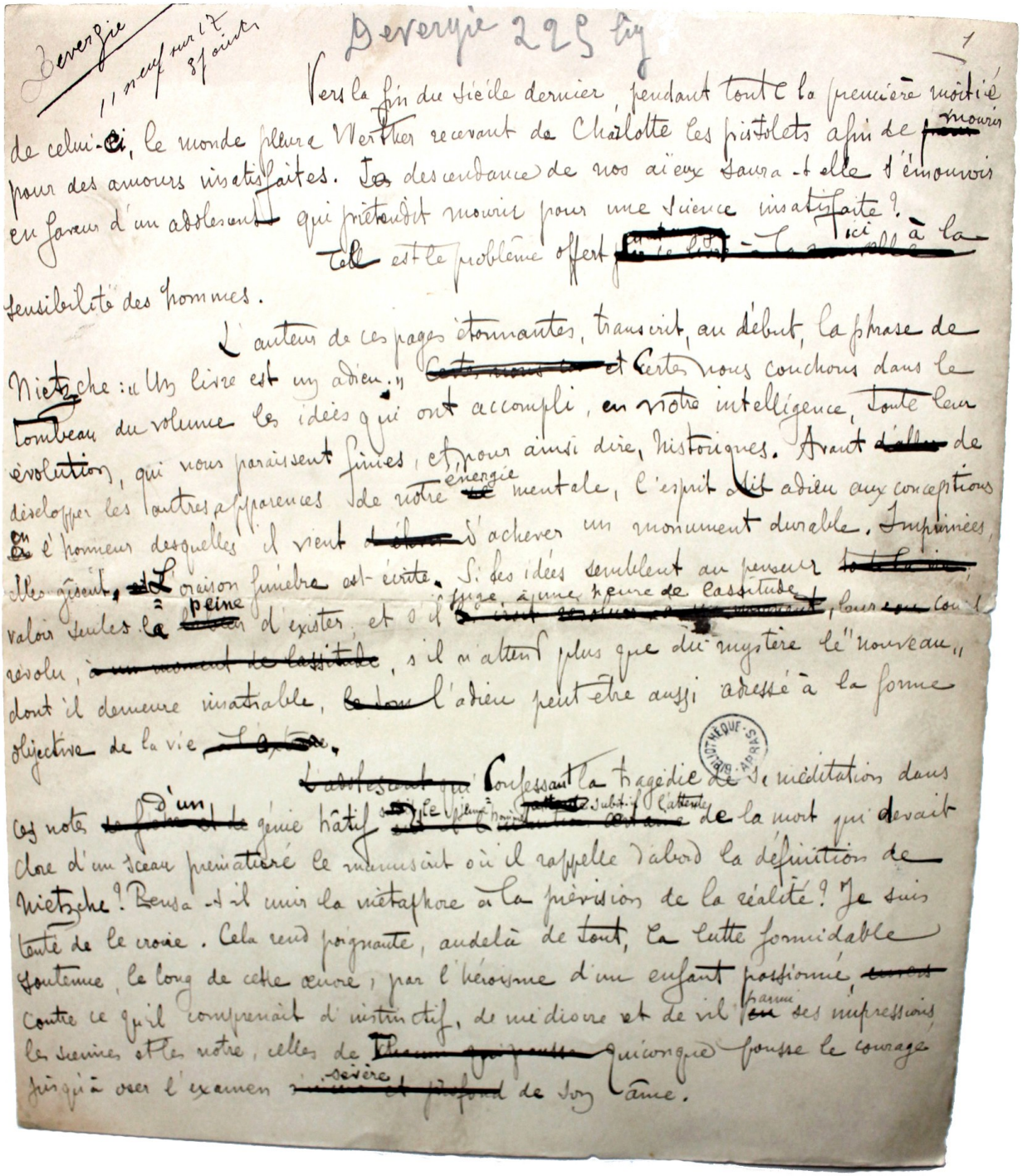
Voulez-vous transmettre à Paul Adam (dont j'ai perdu l'adresse) toutes mes félicitations au sujet de cette condamnation ? Et recommandez lui de ne pas se jeter sans précautions dans la gueule du loup. Les imbéciles sont dangereux. J'en suis la preuve. Nous ne serons délivrés de la persécution niaise de ces bourgeois illons que le jours où Clémenceau arrivera au ministère. Pro-



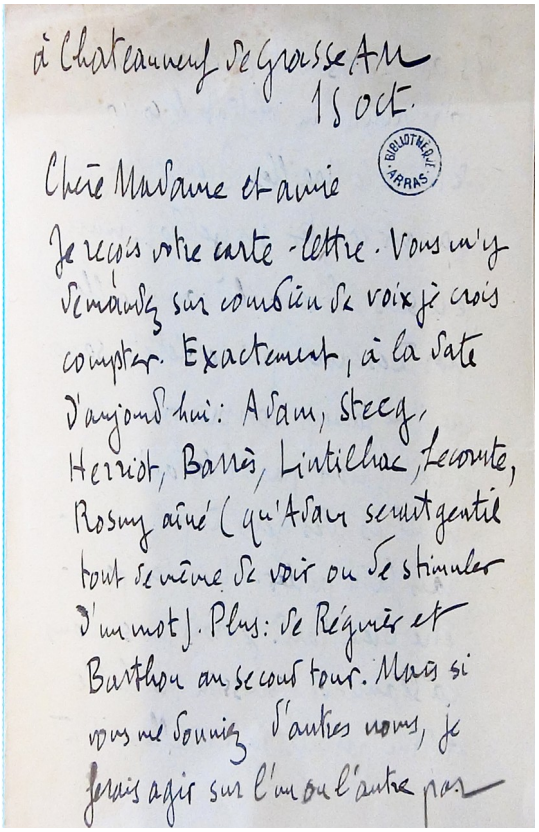
chainement, je l'espère. Je compte lire votre Madame Cœuriot l'hiver prochain. En attendant, je vous envoie une poignée de main bien cordiale.

Louis Desprez

« Les imbéciles sont dangereux. »
Lettre de Louis Desprez, envoyée à Paul Alexis à l'attention de Paul Adam, au sujet de la condamnation de l'écrivain en cour d'assises après la parution de *Chair molle*. Dossier n° 107.



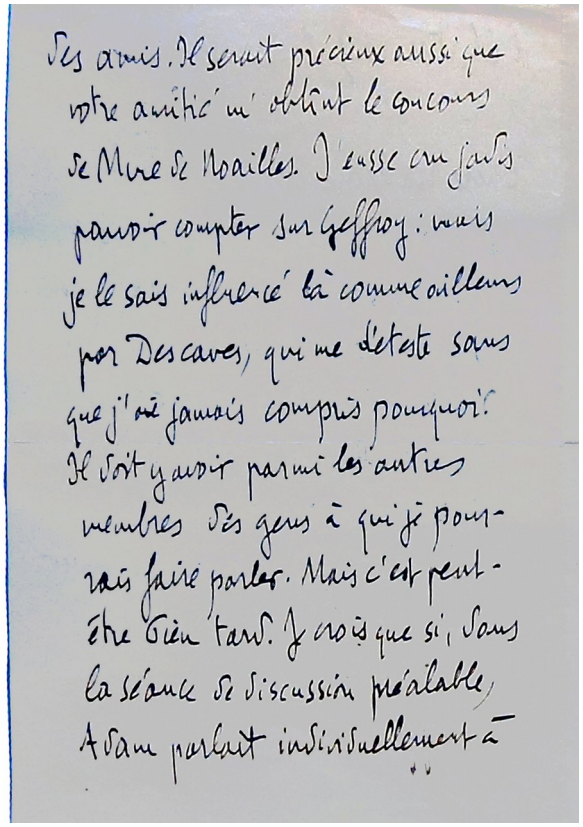
Première page du manuscrit de la préface que Paul Adam écrit pour *Le Livre du petit gendelettre* de Maurice Léon. Dossier n° 37.



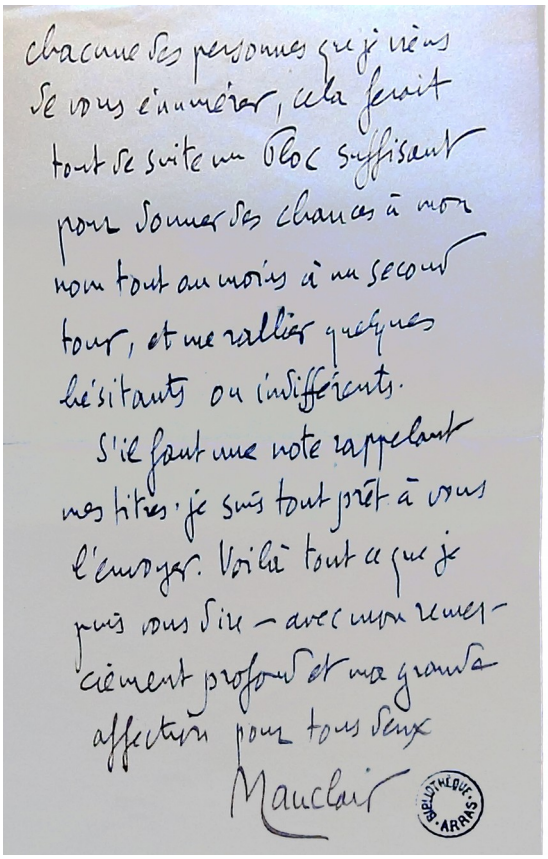
à Chateauneuf de Grasse AM
15 Oct.

Chère Madame et amie

Je reçois votre carte-lettre. Vous m'y demandez sur combien de voix je crois compter. Exactement, à la date d'aujourd'hui: Adam, Steeg, Herriot, Barrès, Lintilhac, Lecomte, Rosny aîné (qu'Adam serait gentil tout de même de voir ou de stimuler d'un mot). Plus: de Régnier et Barthou au second tour. Mais si vous me donniez d'autres noms, je ferais agir sur l'un ou l'autre par



ses amis. Il serait précieux aussi que votre amitié m'obtînt le concours de Mme de Noailles. J'aime à croire pouvoir compter sur Geffroy: mais je le sais influencé là comme ailleurs par Descaves, qui me déteste sans que j'aie jamais compris pourquoi. Il doit y avoir parmi les autres membres des gens à qui je pourrais faire parler. Mais c'est peut-être bien tard. Je crois que si, dans la séance de discussion préalable, Adam parlait individuellement à

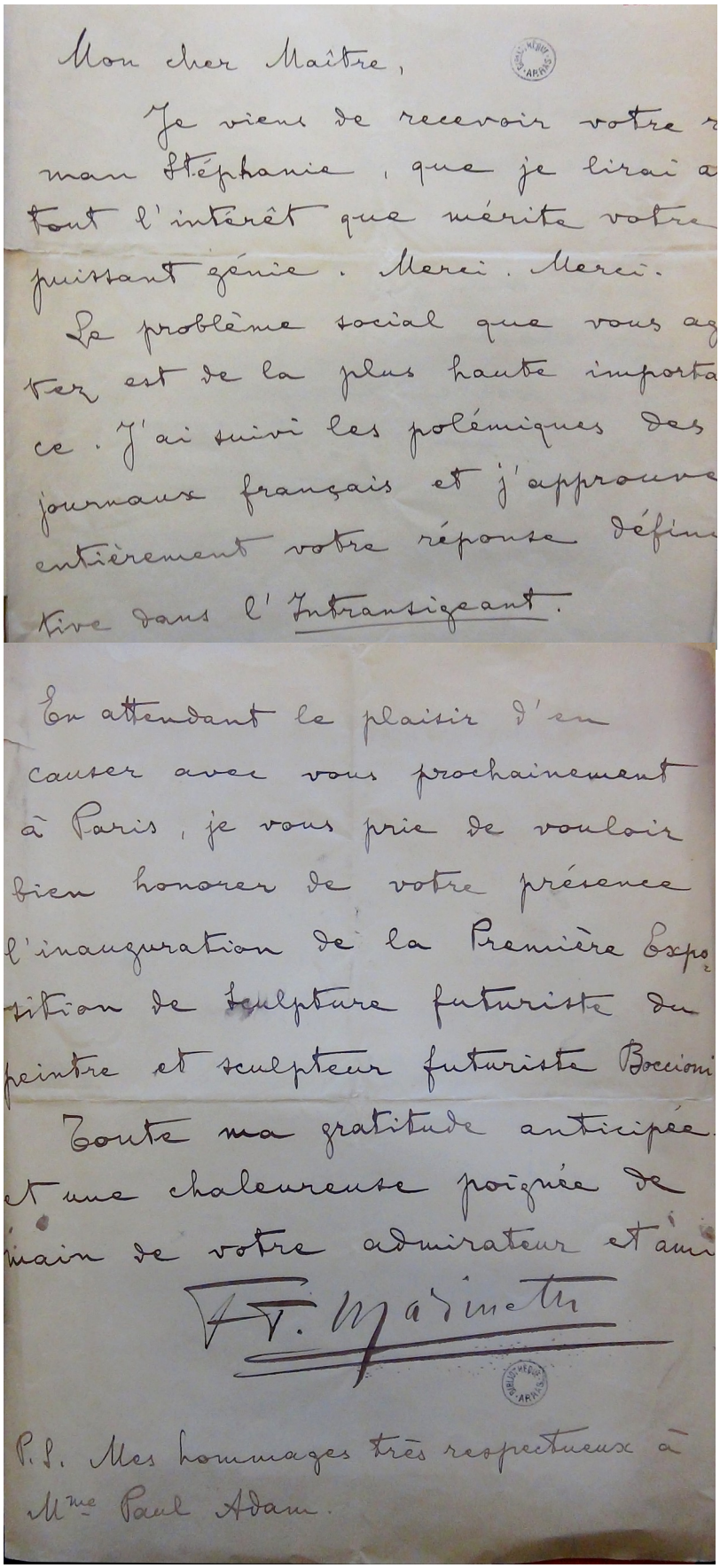


chacune des personnes que je viens de vous énumérer, cela ferait tout de suite un bloc suffisant pour donner des chances à mon nom tout au moins à un second tour, et me rallier quelques hésitants ou indifférents.

S'il faut une note rappelant mes titres, je suis tout prêt à vous l'envoyer. Voilà tout ce que je puis vous dire – avec mon remerciement profond et ma grande affection pour tous deux

Mauclair

Lettre de Camille Mauclair, adressée à Marthe Paul-Adam, afin de solliciter des appuis pour une élection non déterminée. Dossier n° 12.



Mon cher Maître,

Je viens de recevoir votre r
man Stéphanie, que je lirai a
tout l'intérêt que mérite votre
puissant génie. Merci. Merci.

Le problème social que vous ag
ter est de la plus haute importa
ce. J'ai suivi les polémiques des
journaux français et j'approuve
entièrement votre réponse défini
tive dans l'Intransigeant.

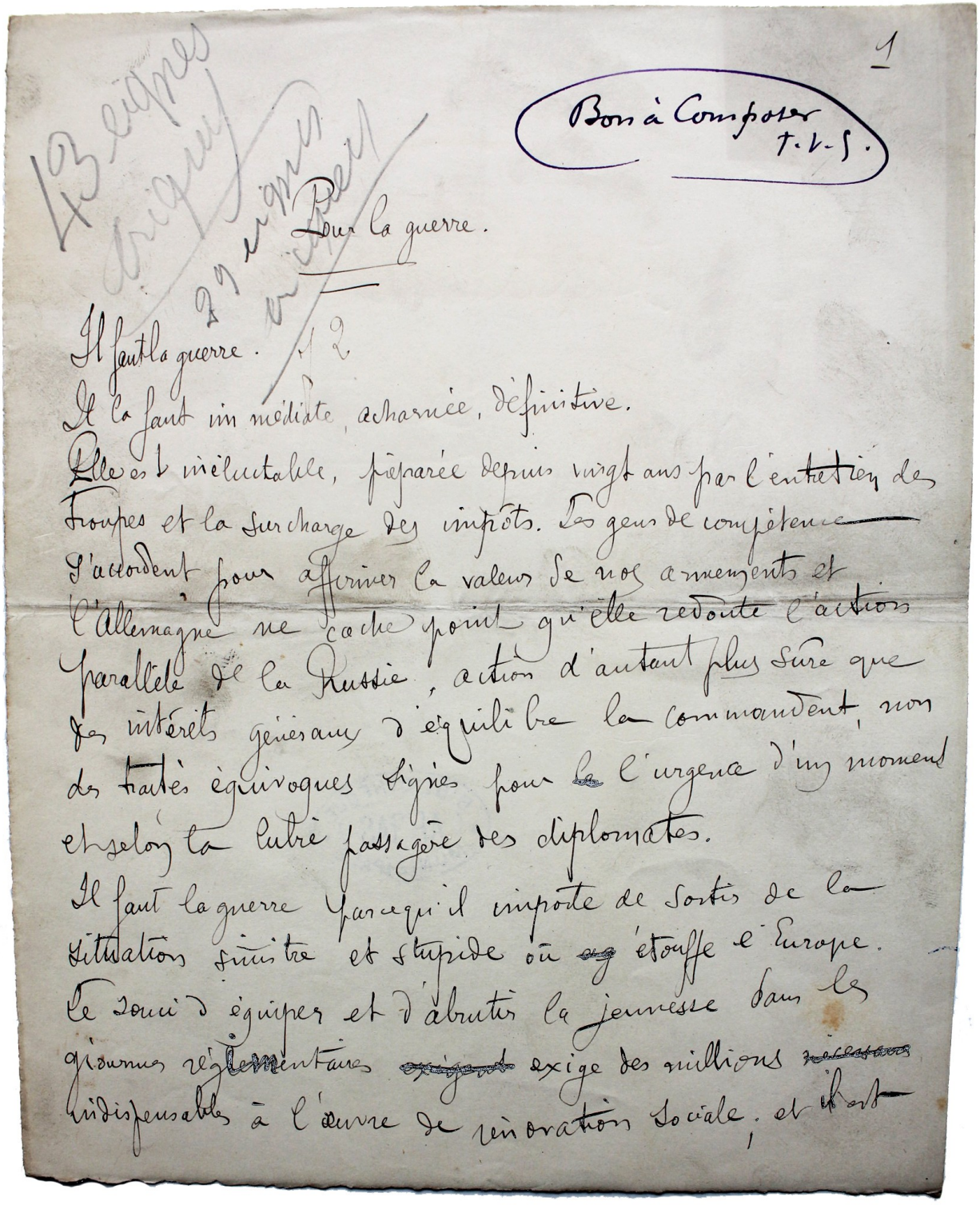
En attendant le plaisir d'en
causer avec vous prochainement
à Paris, je vous prie de vouloir
bien honorer de votre présence
l'inauguration de la Première Expo
sition de Sculpture futuriste du
peintre et sculpteur futuriste Boccioni

Toute ma gratitude anticipée
et une chaleureuse poignée de
main de votre admirateur et ami

F.T. Marinetti

P.S. Mes hommages très respectueux à
Mme Paul Adam.

Lettre de l'écrivain futuriste Filippo Tommaso Marinetti, envoyée à la suite de la parution de *Stéphanie*. Dossier n° 11.


1

Bon à Composer
T. L. S.

Pour la guerre.

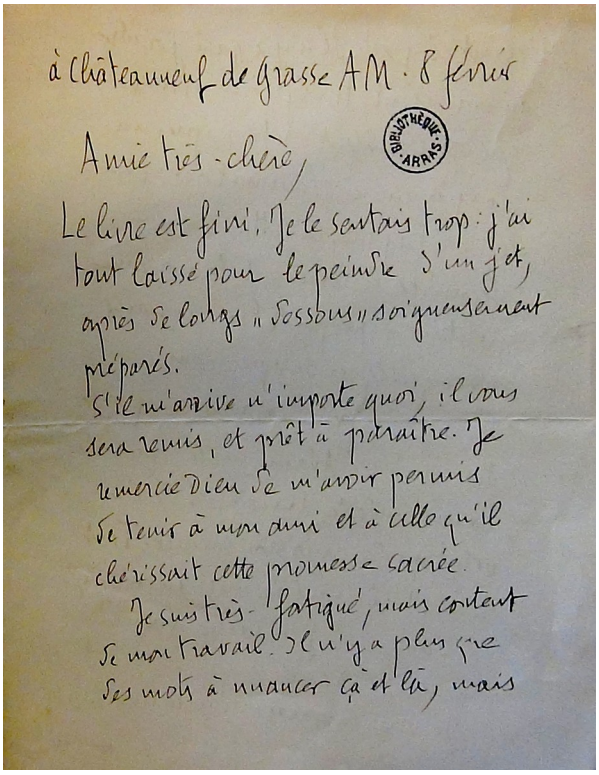
Il faut la guerre. 1 2

Il la faut immédiate, acharnée, définitive.

Elle est inéluctable, préparée depuis vingt ans par l'entretien des troupes et la surcharge des impôts. Les gens de compétence s'accordent pour affirmer la valeur de nos armements et l'Allemagne ne cache point qu'elle redoute l'action parallèle de la Russie, action d'autant plus sûre que des intérêts généraux d'équilibre la commandent, non des traités équivoques signés pour l'urgence d'un moment et selon la lutte passagère des diplomates.

Il faut la guerre parce qu'il importe de sortir de la situation sinistre et stupide où étouffe l'Europe. Le souci d'équiper et d'aguerrir la jeunesse dans les gymnases réglementaires exige des millions indispensables à l'œuvre de rénovation sociale, et il est

Première page du manuscrit d'un article de Paul Adam intitulé « Pour la guerre ». Dossier n° 37.



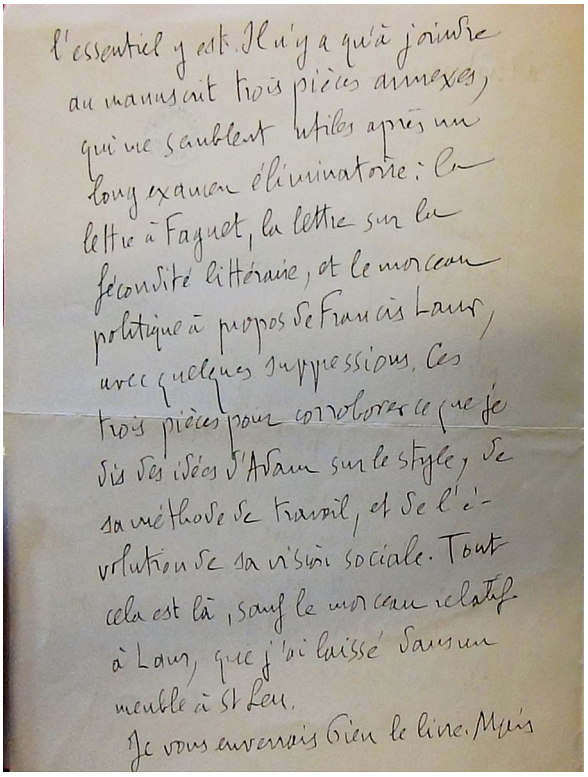
à Châteauneuf de Grasse AM · 8 février

Amie très-chère,

Le livre est fini. Je le sentais trop : j'ai tout laissé pour le peindre d'un jet, après de longs « dessous » soigneusement préparés.

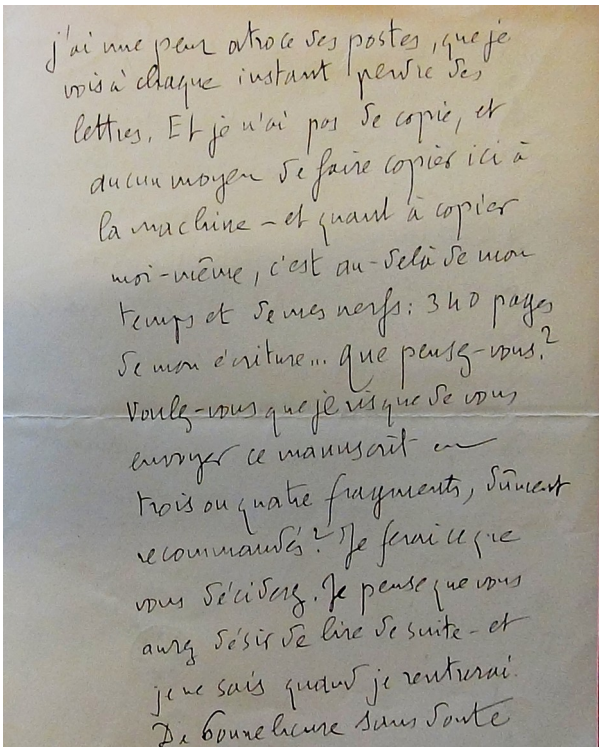
S'il m'arrive n'importe quoi, il vous sera remis, et prêt à paraître. Je remercie Dieu de m'avoir permis de tenir à mon ami et à celle qu'il chérissait cette promesse sacrée.

Je suis très-fatigué, mais content de mon travail. Il n'y a plus que des mots à nuancer çà et là, mais

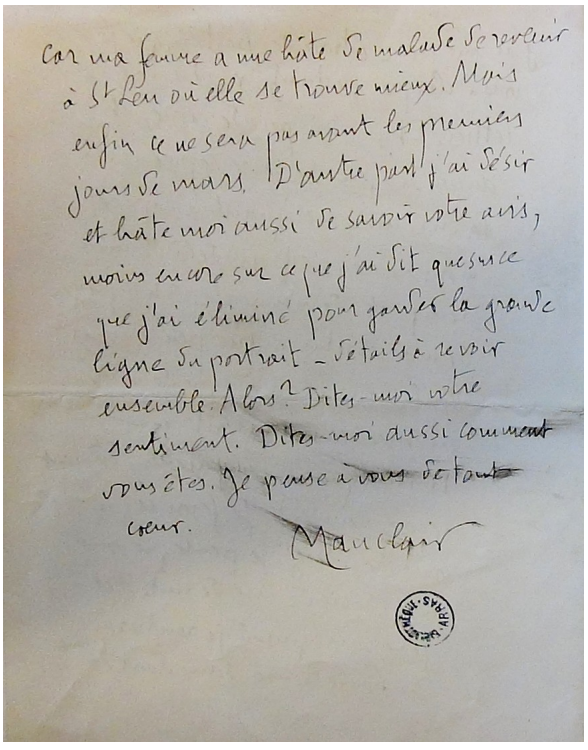


l'essentiel y est. Il n'y a qu'à joindre au manuscrit trois pièces annexes, qui me semblent utiles après un long examen éliminatoire : la lettre à Faguet, la lettre sur la fécondité littéraire, et le morceau politique à propos de Francis Laur, avec quelques suppressions. Ces trois pièces pour corroborer ce que je dis des idées d'Adam sur le style, de sa méthode de travail, et de l'évolution de sa vision sociale. Tout cela est là, sauf le morceau relatif à Laur, que j'ai laissé dans un meuble à St Leu.

Je vous enverrais bien le livre. Mais



j'ai une peur atroce des postes, que je vois à chaque instant perdre des lettres. Et je n'ai pas de copie, et aucun moyen de faire copier ici à la machine – et quant à copier moi-même, c'est au-delà de mon temps et de mes nerfs : 340 pages de mon écriture... que pensez-vous ? Voulez-vous que je risque de vous envoyer ce manuscrit en trois ou quatre fragments, sûrement recommandés ? Je ferai ce que vous déciderez. Je pense que vous aurez désir de lire de suite – et je ne sais quand je rentrerai. De bonne heure sans doute



car ma femme a une hâte de malade de revenir à St Leu où elle se trouve mieux. Mais enfin ce ne sera pas avant les premiers jours de mars. D'autre part j'ai désir et hâte moi aussi de savoir votre avis, moins encore sur ce que j'ai dit que sur ce que j'ai éliminé pour garder la grande ligne du portrait – détails à revoir ensemble. Alors ? Dites-moi votre sentiment. Dites-moi aussi comment vous êtes. Je pense à vous de tout coeur.

Mauclair

Lettre de Camille Mauclair, adressée à Marthe Paul-Adam après la mort du romancier. Le grand ami de Paul Adam y annonce à sa veuve la fin de l'écriture du manuscrit de la monographie qu'il consacre au romancier, *Paul Adam 1862-1920*.

2. *La mise en scène de soi*









1. Agence Meurisse. Paul Adam, homme de lettres. (1913) [photographie de presse].
2. Dornac [pseudonyme]. Paul Adam. (1899) [photographie]. *Nos contemporains chez eux.*
3. Manuel, Henri. Portrait de Paul Adam. (s.d.) [photographie].
4. Nadar [pseudonyme]. Portrait de Paul Adam (1904) [photographie].



Madame PAUL-ADAM. Photographie prise à Belle-Isle (1902) [photographie]. Dans : BATILLIAT, Marcel. *Les célébrités d'aujourd'hui, Paul Adam*. Paris : Bibliothèque Internationale d'Édition, 1903, p. 18.



BLANCHE, Jacques-Émile. Portrait de Paul Adam (1902) [huile sur toile]. Arras : Musée des Beaux-Arts

« J'ai un très grave aveu à vous faire. Imaginez-vous que pendant l'été j'ai laissé croître ma barbe. Mais ma tête vous appartient depuis que vous l'avez peinte et si magistralement. » Extrait d'une lettre de Paul Adam adressée à Jacques-Émile Blanche, datée du 27 octobre 1902.

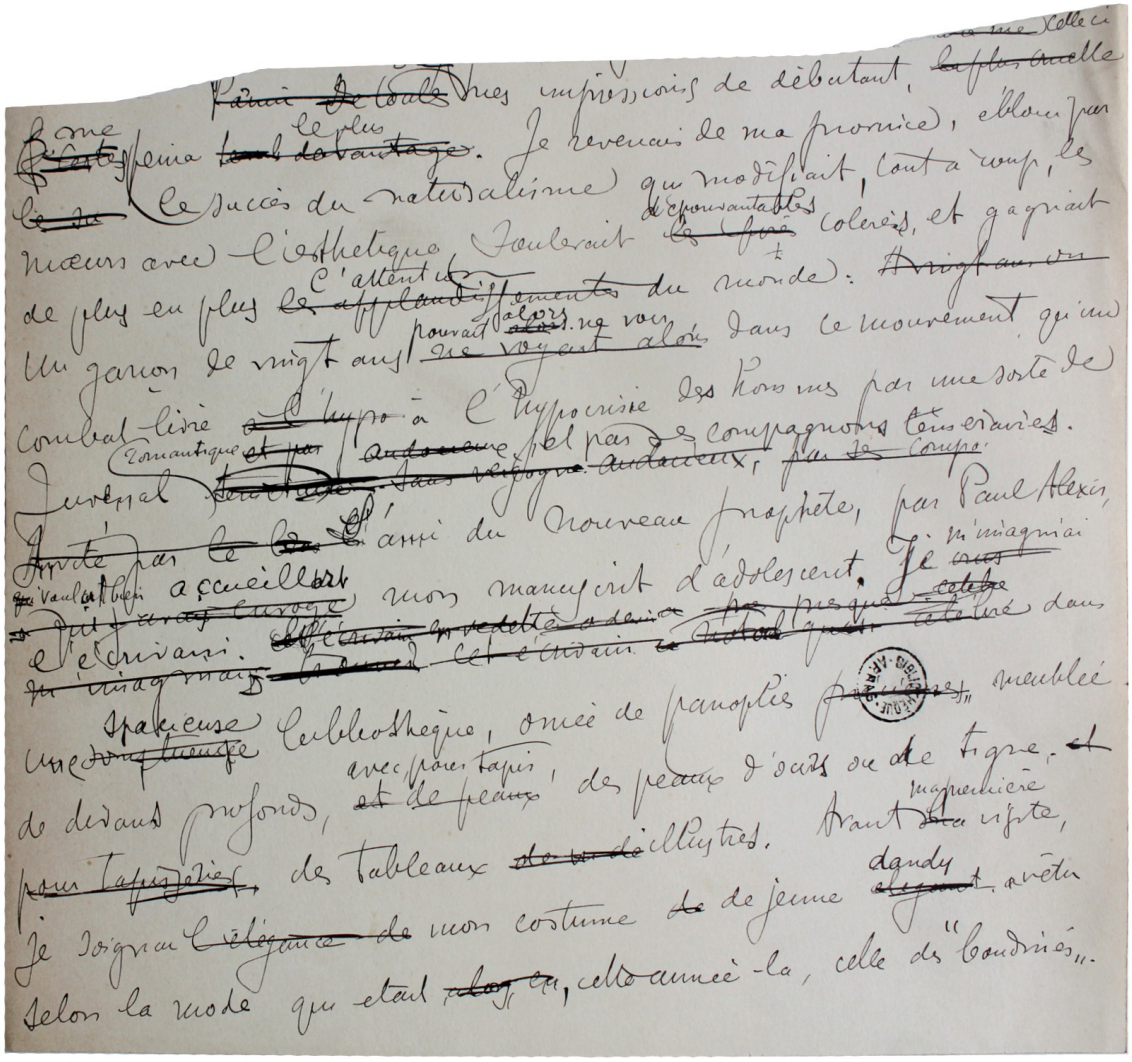


« Nous voudrions seulement étudier avec nos lecteurs le fonctionnement, pour ainsi dire, de ce mécanisme singulier qu'est le cerveau d'un homme de lettres héroïque, d'un créateur puissant et acharné. »



« Voilà l'écrivain tout à son effort, dans le plein de sa passion. Il essaye, il combine, il dose, il transforme, rature, griffonne. Il est lancé. Cela dure jusqu'au déjeuner et quelques fois, quand une heure sonne, il porte la main à ses yeux, ébloui par la fatigue, la tête sonore. »

Photographies parues dans un article intitulé « Instantanés. Ou nos contemporains révélés par l'image et l'anecdote », signé par Paul Drouot. Les citations sont extraites du même article. Sans date, sans référence de la revue. Dossier n° 102.

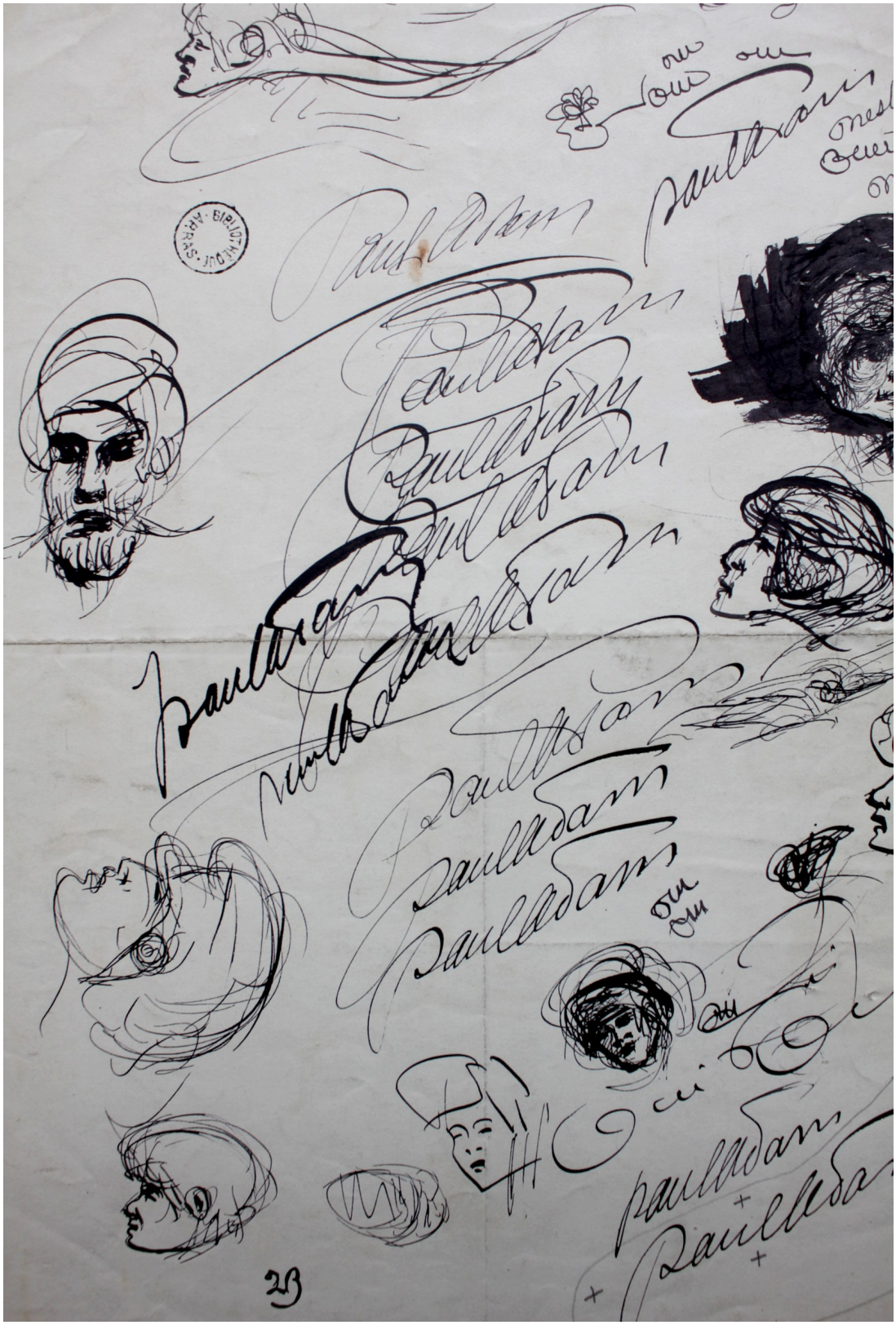


l'angle dans ma courte redingote, et anglé par le haut carcan de mon col, surmonté par un chut-reflets à bords larges et courbes, en soie, j'arrivai trop tôt, comme de juste. Il fallut me promener quelques instants sur la Place Blanche au milieu d'une population ouvrière que la vue de mes bottes à la poulaine, et de mes pantalons collants excitait à aux rires. Je me réfugiai dans le Boulevard - même en haut de la rue Fontaine et j'entrai chez un journaliste important dont la gazette Dreyfusienne Devenais je cependant une feuille républicaine. et libérale qui combattait en duel pour des idées Dreyfus. Il me reçut dans son cabinet de travail, et je me trouvai en face d'un homme jeune et sympathique qui m'écouta avec bienveillance. Je lui exposai mon projet de conférence. Il me dit qu'il écrivait lui-même sur ces questions, et qu'il ne pouvait pas me donner de conférence. Je me retirai. Un marchand de cosquettes en occupait le bas. Je gravis de mauvais escaliers moitié tournis et moitié bois, jusqu'au quatrième. Force me fut d'étage en étage de descendre mes illusions, et elles dégringolèrent aussi. Je me trouvai enfin devant la porte d'un petit appartement où demeurait le célèbre avantages matériels que j'allais chercher auprès de lui. Je connaissais sa renommée littéraire. J'avais lu ses Pellegrin et Albert Delpit, demeurait dans un modeste logement de trois pièces, tapissées d'affiches de théâtre. Mon élégance de commis voyageur, mon étalage d'échantillons en cet humble décor, devant cet excellent homme très myope, et un peu sourd, me donnèrent un vif plaisir. Je me mis tout de suite à conter mes déboires avec mes chefs, et comment la fortune me trahissait, et comment j'étais décidé à me libérer de la servitude, et à me faire homme de lettres.

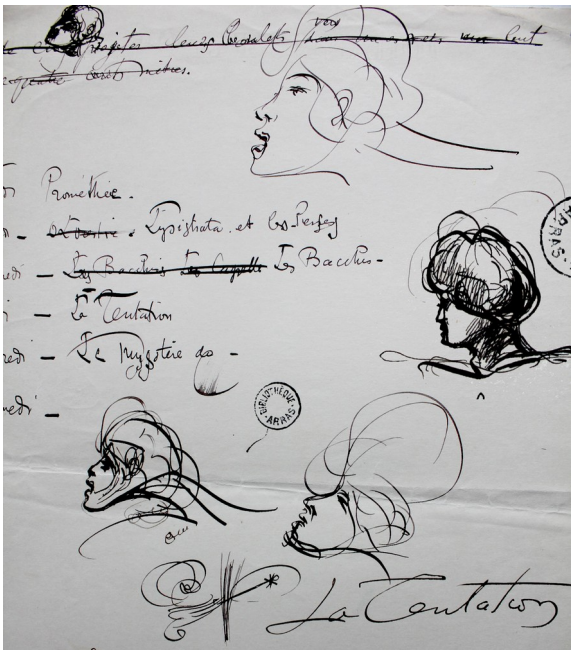
« Je revenais de ma province, ébloui par le succès du naturalisme qui modifiait, tout à coup, les mœurs avec l'esthétique, soulevait d'épouvantables colères et gagnait de plus en plus l'attention du monde. Un garçon de vingt ans pouvait alors ne voir dans ce mouvement qu'un combat livré à l'hypocrisie des hommes par une sorte de Juvénal romantique. L'ami du nouveau prophète, Paul Alexis, voulut bien accueillir mon manuscrit d'adolescent. Je m'imaginai l'écrivain dans une spacieuse bibliothèque, ornée de panoplies, meublée de divans profonds, avec pour tapis des peaux d'ours ou de tigre, des tableaux illustres. Avant ma première visite, je soignai mon costume de jeune dandy vêtu selon la mode qui était, cette année, celle des « boudinés ». Sanglé dans ma courte redingote, étranglé par le haut de mon col, surmonté par un huit-reflets à bords larges et courbes, je gagnai les hauteurs de Montmartre, en fiacre. j'arrivai trop tôt comme de juste. Il fallut me promener quelques instants sur la Place Blanche au milieu d'une population ouvrière que la vue de mes bottines à la poulaine et de mes pantalons collants excitait aux sourires les moins flatteurs. À cette époque, la mode n'était pas la même en haut de la rue Fontaine et sur le Boulevard. Admiré à l'Opéra, j'étais moqué rue Lépic. Devais-je cependant me rendre en [illisible] chez un littérateur important dont les gazettes répétaient le nom, et qui se battait en duel pour ses idées ? Élevé dans une famille qui tenait Lamartine et Hugo pour des sortes de dieu, très supérieurs aux princes, pouvais-je un instant songer qu'un écrivain notable vivait dans un tel quartier ? Bien pire fut ma déconvenue lorsque j'abordai la maison. Un marchand de casquettes en occupait le bas. Je gravis des marches droites moitié brique et moitié bois jusqu'au quatrième. D'étage en étage, mes illusions dégringolaient. Je doutai des avantages matériels qu'alloue à des favoris la renommée littéraire. L'auteur de Lucie Pellegrin, l'adversaire de Sarcey et d'Albert Delpit, demeurait dans trois minuscules pièces tapissées d'affiches de théâtre. Mon élégance de boudiné, certes, n'était qu'invraisemblable en cet humble décor, devant cet excellent homme, très myope et un peu lourd. Sa douce ironie plaisanta tout de suite mes bottines avec mes rêves. »

Notes destinées à la biographie de l'écrivain, prises vers 1900. L'auteur désormais reconnu se met en scène lui-même lors de ses débuts littéraires. Dossier n° 145.

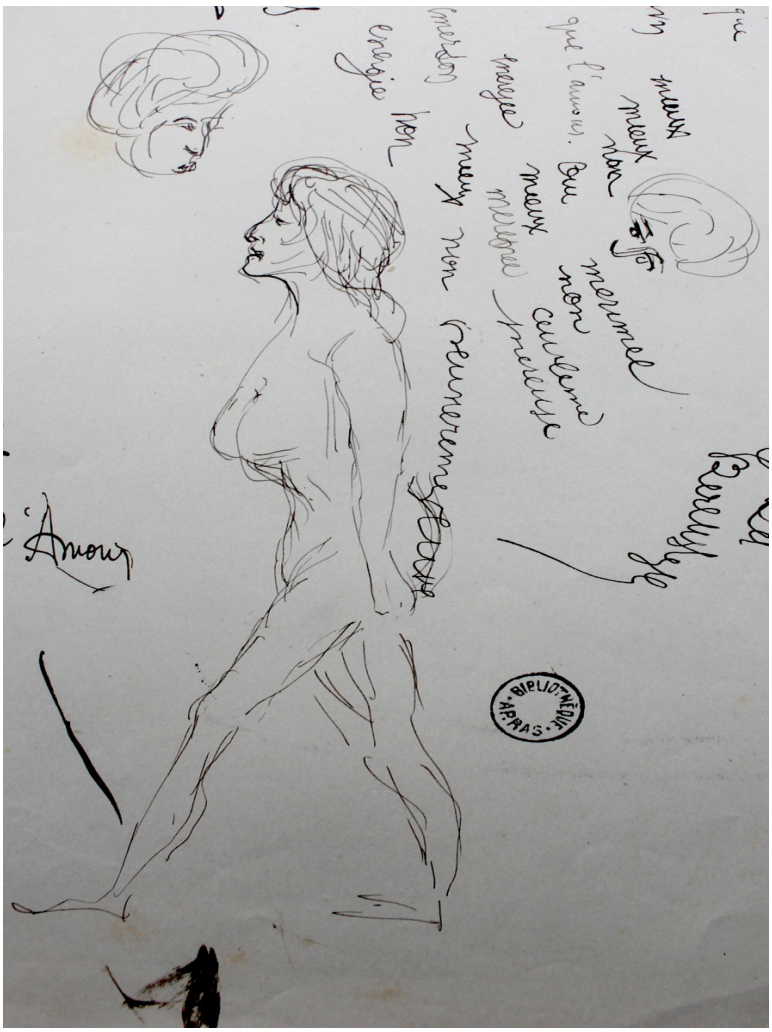
3. *Les croquis*











« Voyez ces petits croquis en marge des manuscrits : ils témoignent d'une mise en train longue et pénible ». Extrait de l'article « Instantanés » de Paul Drouot. Les croquis présentés ici sont issus des dossiers 37 et 145.

Table des matières

Remerciements.....5

Sommaire.....6

Introduction générale.....11

Vivre et écrire au tournant du siècle.....11
La réception d'un auteur mineur.....14
Le genre au croisement entre politique, littérature et occultisme.....18
Le corpus.....22
La reconnaissance dans le champ et par le champ : se faire une place dans le milieu littéraire.....24
Incarner les idées.....25
Penser ensemble forme littéraire et forme sexuée.....27

Partie 1 Paul Adam dans le champ littéraire fin-de-siècle.....31

***Chapitre I* Structure du champ littéraire**.....35

1. Précisions sur la méthodologie, la notion de champ et son emploi.....35
2. La sociabilité littéraire entre dévoilement et discrétion.....38
   A. Les cafés et la bohème.....39
   B. Le secret des cénacles.....42
   C. Un monde d'hommes... et de femmes.....46
3. Le cénacle se révèle : textes et paratextes.....51
   A. La dédicace.....51
   B. La préface.....56
   C. La littérature réflexive : Le Petit Bottin et Le Petit Glossaire.....64
   D. Apparitions du champ littéraire dans le roman.....73
4. Les instances de légitimation et de consécration.....77
   A. Les éditeurs.....77
   B. Les critiques.....86
   C. Les prix littéraires.....96
   Conclusion.....105

Chapitre II **L'autorité spécifique de l'écrivain**.....107
1. Auteur et autorité : le nom, le texte, la postérité.....108
A. Le pseudonyme : une pratique hétéroclite.....111
B. La vérité comme principe d'autorité.....119
C. Minorités et majorités.....129
2. L'esprit belliqueux.....140
A. Dynamiques de lutte : le contexte politique et social.....141
B. La rupture dans le champ.....148
C. *L'*Enquête sur l'évolution littéraire.....159
3. L'identité de l'auteur : engagement et mise en scène de soi.....170
A. La nouvelle figure de l'intellectuel.....172
B. L' « écrivain-artisan ».....183
C. Le portrait photographique.....195
Conclusion.....205

Conclusion de la partie I.....209
L'apport de la sociologie de la littérature.....209
Postérité et contradictions.....210
La figure comme auto-représentation et procédé littéraire.....211

Partie 2 Le genre des personnages : inégalité de l'incarnation.....217
La méthode.....218
Le choix du genre.....219

Chapitre III **Incarner les idées**.....225
1. Le choix du roman.....226
A. Du général au particulier, et vice-versa.....227
B. Faire agir le lecteur.....238
C. Projections de l'auteur dans le roman.....246
2. Le corps de l'héroïne.....256
A. « La beauté de ces dames, l'esprit de ces messieurs ».....257
B. L'identité narrative et le personnage reparaissant.....267
C. Les sens et les sensations.....278
3. La parole des personnages.....288
A. L'auteur, le narrateur et le personnage.....289
B. Le genre des discours.....298
C. Dire le politique.....308
Conclusion.....317

Chapitre IV **Rapports de genre, rapports de pouvoir**.....321
1. Le regard : instrument de pouvoir et dispositif normatif.....324
A. L'œil du pouvoir souverain.....324
B. Regarder / Être regardée.....330
C. Les dispositifs romanesques de mise en image.....338
D. Retourner le regard, renverser le rapport de force.....345
2. La folie entre hybris et femme fatale.....355
A. Le refus de la norme.....355
B. L'hybris au féminin.....363
C. Folie féminine, folie sexuelle.....372
3. La sexualité : pierre de touche des rapports de pouvoir.....381
A. Différences de genre et complémentarité des sexes.....382
B. La critique du sentimentalisme.....393
C. La recherche d'un nouveau modèle sexuel.....402
Conclusion.....413

Conclusion de la partie II.....415
Le choix du roman.....415
Le genre des corps.....416
Contradictions.....418

Partie 3 Genres et littérature : subvertir le féminin ou se distinguer au masculin ?.....423

Chapitre V **Identités littéraires et identités de genre**.....429
1. Le genre du roman.....432
A. Croisements entre genre et genre littéraire.....432
B. Jeux de référence et mises en images.....440
C. Mythes et images dans les romans fin-de-siècle.....449
2. Pratiques sexuelles et identités de genre.....458
A. La prostituée, figure de la confusion.....459
B. Soi-même ou son sexe.....465
C. Le viol comme disjonction entre sexualité et identité.....472
3. La figure maternelle entre identité sexuelle et identité sociale.....479
A. La mère et l'amante : une définition sexuelle de la maternité.....480
B. Tentatives de désessentialisation.....487
C. « La mère des humanités ».....494
Conclusion.....505

***Chapitre VI* (Dé)-faire les identités de genre**.....509
1. La construction de la virilité.....511
A. La semence virile et le dimorphisme sexuel.....512
B. L'approche distinctive de la virilité.....517
C. Le duel entre distinction et performance.....524
2. Le Masque et l'actrice.....533
A. Le masque entre assignation de genre et puissance d'agir.....534
B. Le piège de la performativité.....542
C. L'actrice, reine du masque.....550
3. L'androgynie au féminin.....560
A. Quitter l'état de femme.....560
B. Gisèle.....567
C. L'androgyne cabalistique.....574
Conclusion.....583

***Coda* Le style et la volonté de distinction**.....587
1. Contre la foule.....588
2. Quitter le « nous ».....596
3. Dire « je ».....599
4. La tentation de l'essai.....603

Conclusion de la partie III.....609
Des genres.....609
Être ou faire.....610
La recherche de nouvelles formes.....611

Conclusion générale.....615
Considérations sur l'oubli.....615
L'auteur et son siècle.....619
Cent ans plus tard. Les enjeux de la relecture.....623

Répertoire des personnages cités par œuvres.....626

Index des noms.....631

Bibliographie générale.....638
Œuvres de Paul Adam.....638
Romans du corpus.....638
Autres œuvres de Paul Adam citées.....639
Critique littéraire sur Paul Adam.....640
Bibliographie critique.....641

***Annexes* Le fonds d'archives Paul Adam**.....652
Présentation du fonds.....652
1. La vie littéraire.....657
2. La mise en scène de soi.....663
3. Les croquis.....670