



CLIO. Histoire, femmes et sociétés

Numéro 11 (2000)
Parler, chanter, lire, écrire

Daniel FABRE

L'androgynisme fécond ou les quatre conversions de l'écrivain

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Daniel FABRE, « L'androgynisme fécond ou les quatre conversions de l'écrivain », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 11 | 2000, mis en ligne le 24 mai 2006. URL : <http://clio.revues.org/index214.html>
DOI : en cours d'attribution

Éditeur : Presses universitaires du Mirail
<http://clio.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://clio.revues.org/index214.html>
Document généré automatiquement le 01 octobre 2009. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Daniel FABRE

L'androgynisme fécond ou les quatre conversions de l'écrivain

- 1 Deux méditations resurgissent et s'entrelacent dans le *Journal* d'Henri-Frédéric Amiel¹. La première convertit en insurmontable distance son incapacité personnelle à lier un rapport amoureux complet avec l'autre sexe. Il la développe le 11 février 1866 sur le ton impersonnel du moraliste : la femme, explique-t-il, est un « être sensitif », doué « d'une organisation où le sentiment et la passion dominant » et qui souffre de « n'être pas devinée ni comprise » ; du plus infime « dépit » naîtront des réactions en chaîne. Le couple et le mariage sont donc voués à « l'ennui », puis au « dégoût », enfin au « supplice mutuel, dont les douleurs peuvent être variées à l'infini comme le savent les romanciers, mais où il n'y a guère d'issue que la mort ». Lui-même, dans une sorte de maxime qui vient clore sa page, semble indiquer son choix : « Le triomphe de l'âme est la sérénité ». Le lendemain, 12 février, le second thème de réflexion vient comme une suite naturelle sous sa plume : il s'agit de l'anxiété qui le paralyse lorsqu'il doit achever un texte et le publier. S'adressant à lui-même, il se juge trop défiant à l'égard de son « premier mouvement », trop préoccupé de chaque mot. Et puis, soudain, au milieu de son paragraphe, il trouve une métaphore et se met à la filer : « Je suis, quand j'écris, dans la situation d'un enfantement interminable, d'un travail puerpéral qui se contrarierait obstinément lui-même et ne garderait que la souffrance de l'accouchement sans s'accorder la délivrance finale. La parturition sans son fruit, l'éternelle angoisse de la fausse présentation, est une sensation spéciale qu'il faut avoir éprouvée pour en connaître l'ennui, disons mieux, la torture. C'est pourquoi je déteste imprimer, et même composer ».
- 2 Ces deux discours, sur la difficulté d'aimer et sur la stérilité de l'écrivain, semblent illustrer le même inachèvement², mais, à y regarder de près, chez Amiel un ordre plus subtil les unit. Ce qui est recul, maladresse et renoncement devant la féminité dans le premier, devient tentative pour s'en approprier le pouvoir maternel dans le second, mais tentative toujours manquée. La solitude d'Amiel ne lui ouvre donc pas la voie sublime d'une fécondité spirituelle, celle que Balzac ou Flaubert revendiquaient pour prix de leur chasteté ascétique³. Et c'est sans doute pour cela qu'il détaille avec tant de précision des souffrances qui devraient aboutir à l'heureux avènement de l'œuvre puisque l'homme qui écrit est sensé, depuis fort longtemps en Europe, « mettre au monde » ses textes et ses livres.
- 3 Une métaphore aussi insistante mérite qu'on s'y arrête. Elle nous renvoie à un *topos* immémorial, à un lieu si commun qu'il en serait presque vidé de substance dans la mesure où il semble transposer, sur le plan de la création littéraire, l'accès rituel des hommes à la faculté génésique par lequel, dans la période juvénile, ils mettent au monde leur virilité⁴. Mais, du côté de l'écriture, l'image s'amplifie et s'enrichit de nuances au fil d'une histoire dont nous devons à Ernst Robert Curtius le premier inventaire⁵. Il rappelle que Platon, dans *Le Banquet*, explique par la voix de Diotime, « que tous les hommes sont dominés par un amour incommensurable de la gloire et de l'immortalité. Beaucoup cherchent à se perpétuer en créant des enfants, d'autres enfantent dans les âmes plutôt que dans les corps ». Ils y parviennent soit en choisissant l'âme noble qui deviendra leur fils spirituel, soit, comme Homère et Hésiode, en créant des œuvres immortelles qui perpétuent la mémoire et la gloire de leurs pères. La comparaison n'est pas très fréquente dans l'Antiquité. Curtius la voit réémerger chez Catulle où le poème est *fetus Musarum*, le « fruit des Muses », donc un enfant métaphorique (*fetus* est aussi, en latin, le fruit végétal) et « porté » par les divinités de l'art, mais c'est Ovide qui, plusieurs fois, nomme le poème *partus*, « créature » de son esprit, créature engendrée sans mère : [...] *de me sine matre creata/Carmina sunt*. (*Tristes*, III, 14, 13). Rare, semble-t-il, au Moyen Âge, l'image réapparaît

à partir du XVI^e siècle chez les écrivains les plus grands et les plus divers. Elle me semble alors se répartir en deux variantes. L'une, fidèle à Ovide, présente les œuvres comme nées de l'esprit ou du cerveau : « *Those children nurs'd, deliver'd from my brain* » (Shakespeare, Sonnet 77) ; « *Hijo de mi entendimiento* » (Cervantes, « Préface » de *Don Quichotte*)... L'autre, renouant avec Catulle, évoque les amours du poète et de la poésie : Ronsard se présente en amant des « deux filles d'Homère » (« Élégie à Pierre Lescot »), John Donne fait de la poésie « *the mistress of my youth [...], the wife of mine age* ». On ne sera pas étonné de voir le thème inversé au XVIII^e siècle, par exemple chez les satiristes anglais : les « mauvais » poètes dont se moquent Swift ou Pope sont ceux qui confondent le travail poétique et l'engendrement, la création et la procréation⁶.

4 Dans cette très longue durée de l'image Amiel semble introduire des modalités qui tranchent : il ne prend aucune distance ironique à l'égard du cliché, il n'évoque aucun partenaire féminin extérieur, surnaturel ou imaginaire, avec lequel le poète ferait couple, il ne « spiritualise » pas la métaphore mais, tout au contraire, situe avec insistance *dans son propre corps* la gestation de l'œuvre – cet effet d'incarnation physique étant renforcé par l'accumulation lexicale : « travail puerpéral », « présentation », « parturition », « accouchement », « enfantement », « délivrance ». En fait l'originalité d'Amiel est relative puisque, comme le signalait déjà Curtius, depuis Lessing, F. Schlegel – dont Amiel connaît parfaitement les œuvres – et les romantiques anglais l'enfantement est devenu la métaphore centrale de la création poétique. Elle se maintient à cette place, que confirme son traitement parodique et argotique⁷, jusqu'au milieu du XX^e siècle⁸. Elle prend souvent des formes banales – « Balzac travaille et enfante » écrit Zola, Gide parle d'« accoucher d'un livre » et Camus évoque les joies de « la conception » –, ou bien suscite des expressions plus intenses – Edmond de Goncourt invente le « césarien accouchement de la cervelle ». Mais c'est à Balzac que revient le développement le plus luxuriant de la métaphore. Dans un de ses derniers romans, *La Cousine Bette*, le portrait de Wenceslas, « né poète et rêveur », lui donne l'occasion d'un ultime petit traité de la création⁹. Il distingue et oppose les plaisirs et l'apparente facilité de la « Conception », cette « joie folle de la génération » que « tous les artistes et les écrivains » éprouvent, et les affres de l'« Exécution », c'est à dire de la complète mise au monde. « Mais produire ! mais accoucher ! mais élever laborieusement l'enfant, le coucher gorgé de lait tous les soirs, l'embrasser tous les matins avec le cœur inépuisé de la mère, le lécher sale, le vêtir cent fois des plus belles jaquettes qu'il déchire incessamment ; mais ne pas se laisser rebuter par les convulsions de cette folle vie et en faire le chef-d'œuvre animé qui parle à tous les regards [...] ». Quand Amiel détaille les douleurs de la parturition, Balzac, remarquera-t-on, souligne plutôt le difficile élevage de la créature mais il est vrai que la chronique épistolaire de son travail de romancier est particulièrement riche de références à la gestation et au mal d'enfant et que la description qu'il donne ici des soins prodigués au nourrisson place la création artistique sous le signe d'un intense corps à corps avec la mère.

5 J'ai essayé de montrer ailleurs comment la réactivation et l'approfondissement de cette image s'éclairent si on veut bien la situer dans le mouvement de redéfinition moderne de l'écrivain et de l'écriture littéraire¹⁰. Celle-ci naît le plus souvent d'une douleur qui n'est que le symptôme d'une transformation profonde du corps de l'auteur. Sa puissance virile est volontairement détournée et canalisée tandis que son être accueille l'évidence d'une part féminine qui lui confère le pouvoir de s'autoféconder. Le mystère, désormais intensément célébré, de la *création* poétique, reconnaît, à partir de l'époque romantique, sa plus secrète origine dans cette conjonction intérieure des attributs, des capacités et des expériences qui singularisent l'un et l'autre sexe. Bien entendu cette « théorie indigène » prend une tournure chaque fois singulière, mais, de Chateaubriand à Proust, la présence centrale du corps pathétique et de ses métamorphoses me semble un trait commun qui atteint, peut-être, chez Balzac et Flaubert un point culminant. De cela la métaphore du texte péniblement et heureusement enfanté tire

- une prégnance, si j'ose dire, toute neuve, elle sert désormais à décrire le cheminement, obscur car intimement physique (on dira bientôt « inconscient ») de l'œuvre se faisant. Elle fait de la naissance de l'écriture une opération qui engage l'ensemble des « sensations internes », c'est-à-dire, entre corps et âme, la saisie toute nouvelle de la vie profonde et incontrôlée de l'être¹¹.
- 6 Le *Journal* d'Amiel relate à quel point son auteur se sent échouer à produire jusqu'au bout le remaniement intime qui constitue désormais l'auteur. Certes, il a, comme beaucoup d'écrivains qu'il admire, choisi le célibat et la rétention amoureuse : il ne fondera pas de famille, il ne donnera pas davantage naissance à une progéniture, sa généalogie s'interrompt avec lui qui aurait dû enfanter « le livre ». Mais, en même temps, son genre de vie reste celui d'un petit professeur genevois qui ne réussit jamais à se hisser au niveau du grand œuvre dont il se pense porteur et que son *Journal*, de fait, réalise. Pusillanime, Amiel ne peut et n'ose transfigurer réellement son destin. Car tel est l'enjeu : au temps où rayonne pleinement le « sacre de l'écrivain » (P. Bénichou), celui-ci, fut-ce par un recoin secret de sa vie, doit épouser un genre d'existence qui soutient l'intime métamorphose. La simple distance vis à vis des manières ordinaires d'aimer, de faire couple et de se perpétuer ne suffit plus. L'androgynie ne devient alors un thème récurrent de la pensée et de la littérature européennes – au moment où cette dernière tend à faire de sa propre émergence un sujet central – que parce qu'il renvoie précisément à l'épreuve attendue et vécue par chaque auteur¹². Mais quelles sont les formes de vie estimées plus particulièrement aptes à provoquer et attester une transformation de la personne virile jusqu'à la dualité puis à la conjonction sexuelles nécessaires à la conception et à l'enfantement de l'œuvre ? Il me semble qu'elles ne sont pas très nombreuses et qu'elles se sont progressivement révélées et codifiées sous la forme de quatre « figures biographiques » possibles : la fusion du frère et de la sœur, la conversion hystérique, la relation homosexuelle, l'amour fou. Elles dessinent, dans cet ordre, des années 1800 aux années 1930, une chronologie tuilée qui, progressivement, voit donc s'enrichir, en Occident, la palette qui rehausse singulièrement les destins qui s'écrivent. Comme on le voit la classification des folies est toute proche et ce n'est pas un hasard. S'agissant de réaliser l'androgynie qui ouvre l'accès à la source cachée, à « la nuit d'Idumée » où le poème selon Mallarmé est mis au monde, les écrivains, entre romantisme et surréalisme, ont investi les marges et les avancées d'une modernité où confluent le mouvement polémique des mœurs, les nouvelles constructions métaphysiques et les sciences de l'esprit qui ont d'abord réduit les « génies » de la littérature et de l'art – que nous appellerions banalement aujourd'hui les « créateurs » – aux tares et aux troubles, anticipés et exaltés, de l'humanité commune¹³.
- 7 Je vais donc simplement poser, dans l'ordre de leur apparition, ces quatre figures biographiques – car c'est bien de *figures* dont il s'agit, dans lesquelles le vivre et l'écrire se révèlent inséparés –, en tentant de mettre au jour la logique qui préside à leur constitution et je finirai par quelques aperçus sur une question capitale : que font les femmes écrivains de ces parcours imaginés des hommes ?

Duo philadelphe

- 8 C'est dans le tout nouveau souci, né vers 1750, d'approfondir l'expression du for intime que Bertrand d'Astorg situe la présence de plus en plus insistante dans la littérature du thème incestueux. L'esprit du temps porterait donc la fiction à explorer des marges qui contredisent et déjouent les « interdits fondateurs » de la société au point qu'après avoir, au début, marché du même pas, le nouvel « ordre public » et la littérature se désunissent lentement : ils ne se réconcilieront jamais¹⁴. Il est pourtant une forme de proximité incestueuse qui parcourra, en quelque façon, le chemin inverse, et trouvera au siècle suivant une légitimité ou du moins une assise dans la vie ordinaire : c'est l'affection exclusive entre frère et sœur. Présent en littérature, sous forme voilée (chez Bernardin de Saint-Pierre) ou directe (chez Chateaubriand), il est comme encouragé par l'enfermement bourgeois qui, remplaçant les parentèles riches de

cousins par la famille nucléaire, repousse au cœur de l'univers domestique et au sein de la fratrie la découverte émue de la différence sexuelle et, parfois, de l'attraction réciproque et de l'amour¹⁵. On serait donc passé d'une littérature poussée à la transgression par sa volonté de tout écrire du désir à une littérature qui dévoilerait un aspect de l'expérience commune, et ce d'autant plus aisément que le lien adelphique est désormais la forme la plus bénigne de l'inceste puisque, souvent limité à la rêverie à deux, il correspond à un moment passager de l'éducation sentimentale. Quoi qu'il en soit de cette évolution, elle se déroule sur le fond d'une permanence qui nous arrêtera ici : dès le premier tiers du XVIII^e siècle en Angleterre et peu après chez plusieurs grands écrivains européens et américains, l'intensité de la relation avec la sœur s'impose comme une figure biographique récurrente dont l'inventaire, entrepris superficiellement, en France, dès 1926, ne cesse aujourd'hui de s'affiner¹⁶. On l'a envisagé selon deux points de vue complémentaires. Le premier, de loin le plus fréquent, met à juste titre l'accent sur la domination fraternelle et le sacrifice de la sœur dont la vie sentimentale et créatrice reste à l'état embryonnaire puis tombe dans le plus complet oubli. Le second, plus rare et qui me retiendra ici, entrevoit le rôle que joue cette fusion dans le travail de transmutation de soi que tout écrivain engage. Elle seule rend compte de l'exaltation croissante de la passion philadelphe dans la littérature. En effet, lorsqu'il représente dans ces récits le couple parfait du frère et de la sœur l'écrivain ne se contente pas d'imaginer l'harmonie enfin atteinte entre la similitude (des sangs) et la différence (des sexes), il nous indique surtout l'horizon de sa métamorphose personnelle et l'un des chemins qui y conduit.

9 Quand Byron adresse à sa sœur Augusta son poème – « Pour toi, ma douce sœur, en ton cœur / Je me sens sûr, comme toi dans le mien » –, il donne le *la* de tout un siècle de lyrisme amoureux dont notre mémoire retient au moins Baudelaire – « Mon enfant, ma sœur » –, Rimbaud dont l'énigmatique litanie de « Dévotion » s'adresse « A ma sœur Louise Vanaen de Voringem [...]. A ma sœur Léonie Aubeis d'Ashby. » – et Mallarmé pour qui le seul mot qui exprime l'ineffable tendresse éprouvée pour Mary est celui « rien que chuchoté de sœur ». Dans *La chanson du mal aimé* d'Apollinaire passe la « sœur-épouse » du pharaon que Rilke avait déjà reconnue dans Lou Andreas-Salomé. Georg Trakl a écrit pour Grete, sa sœur aux « paupières arquées », des poèmes qui la célèbrent comme une Diane, « gibier bleu sous des arbres », et Musil à propos des retrouvailles d'Ulrich, « l'homme sans qualités », et d'Agathe, sa sœur, explique que « les grandes, les implacables passions amoureuses sont toutes liées au fait qu'un être s' imagine voir son moi le plus secret l'épier derrière les rideaux des yeux d'un autre ». Ainsi l'archaïque métaphore, celle du *Cantique des Cantiques* de Salomon que Rilke lisait à Lou – « Tu as ravi mon cœur, ma sœur, mon épouse, tu as ravi mon cœur avec un seul de tes yeux, avec un seul des colliers de ton cou » – se trouve-t-elle comme réalisée dans cet éros gémellaire qui, dans la chambre-monde où se sont repliés *Les Enfants terribles* (Cocteau) pour mieux se dire *Nous sommes éternels* (P. Fleutiaux), atteint l'état sublime de l'amour.

10 Mais cette réalisation est accompagnée et, en quelque façon, autorisée par une métamorphose dont Chateaubriand a, le premier, fait le récit. Quand, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, apparaît Lucile, cadette de ses quatre sœurs et son aînée de quatre ans, elle est « une petite fille maigre, trop grande pour son âge, bras dégingandés, air timide », engoncée dans sa robe piquée, le cou serré dans un « collier de fer garni de velours brun »¹⁷. Un peu plus tard, « les talents et la beauté » qui vont « briller sur elle » ne la rendront pas plus vivante. Alors qu'il la retrouve à Combourg, pour une courte saison qui suffit pourtant à fixer la couleur de son adolescence, il note que « sa démarche, sa voix, son sourire, sa physionomie avaient quelque chose de rêveur et de souffrant »¹⁸. Frappée d'une invincible mélancolie, tourmentée par ses chimères, plongée dans des accès qui lui retirent l'apparence même de la vie, Lucile, que hantent les songes prémonitoires et les visions du plus tragique passé, est le « génie funèbre » du château. Présence traversée par des « effets d'esprit extraordinaires », âme concentrée qui quitte à volonté son corps, elle est toujours et déjà ailleurs. Le désir du jeune frère ne saurait

donc s'exprimer puisqu'il s'adresse seulement à un être immatériel, désincarné : « [...]si ma sœur m'offrait les plus beaux traits d'une femme, je ne la voyais que comme un ange », écrit-il dans les *Mémoires de ma vie*. D'ailleurs les récits successifs de cette période de son passé – entre la première publication de *René* (1802) et la version définitive des *Mémoires d'outre-tombe* (1832) – effacent de plus en plus le corps sororal et la sensualité qu'il a pu éveiller. Lucile disparaît même du bouquet de « toutes les femmes » qui composent le portrait de la Sylphide, « fantôme d'amour » auquel Chateaubriand adolescent s'attacha pendant « deux années de délire »¹⁹. Cette sublimation de sa passion apparaît donc comme un effet de l'œuvre et vise à projeter la relation adelphique dans l'univers rare des pures attractions d'âme dont la mort seule accomplit le désir d'éternité. On comprend alors que Shelley, prenant, lui, la place des frères morts, se dise convaincu d'avoir « dans une vie antérieure », aimé une Antigone, tandis que Trakl, dont les biographes supposent qu'il eut, comme Byron, un enfant de sa sœur, désigne celle-ci comme « la fille du Vendredi Saint », marquée du signe de la passion mortelle et rédemptrice.

- 11 A ce point précis, la philadelphie de l'écrivain se révèle paradoxale. Obsédé par le souci de désincarner ce lien, il tend à insister sur l'effet de miroir que procure cette proximité. « La sœur comprend, perçoit, partage par toutes les pulsations de son être. Il n'y a rien à dire – elle sait : c'est une identité de sensations, de vibrations », note Henry James à propos d'Alice, reprenant en écho la page de Chateaubriand : « Lucile et moi nous nous étions inutiles. Quand nous parlions du monde, c'était de celui que nous portions au-dedans de nous [...] »²⁰. Pourtant vient vite l'aveu que cette relation ne s'achève pas dans la reconnaissance émerveillée du *même* puisque l'idée et le pouvoir d'engendrer sont suscités par cette vie à deux. La relation avec la sœur est, en effet, reconnue par l'écrivain comme origine de son écriture. A vrai dire tout ce qui est révélé de cette fusion adolescente est justifié par la *conception* de l'œuvre à venir et situé sur cet horizon. A peine a-t-il introduit la présence « céleste » de Lucile que Chateaubriand accueille le « Premier souffle de la muse » : « Ce fut dans une de ces promenades que Lucile, m'entendant parler avec ravissement de la solitude, me dit : 'Tu devrais peindre tout cela'. Ce mot me révéla la muse ; un souffle divin passa sur moi. Je me mis à bégayer des vers comme si ç'eût été une langue naturelle »²¹. Mais la sœur n'est pas seulement l'aiguillon séminal puis le témoin de l'œuvre, elle forme vraiment l'autre moitié de l'être double, à la fois masculin et féminin, qui met au monde des textes. « Dans les premiers enchantements de l'inspiration, j'invitai Lucile à m'imiter. Nous passions des jours à nous consulter mutuellement, à nous communiquer ce que nous avions fait, ce que nous comptions faire. Nous entreprenions des ouvrages en commun [...] ». Presque tout de cette création conjointe est perdu, en revanche nous pouvons lire l'extraordinaire ensemble – des milliers de pages – né de la même fécondation réciproque au sein du couple adelphique que formèrent Charlotte et Patrick Branwell Brontë. En se donnant pour thème les mêmes héros – par exemple ceux de la Révolution française et de la guerre impériale plongés dans une Afrique imaginaire –, ils tressent à quatre mains leurs aventures et plongent de concert dans un récit commun infini qui fait alterner prose et poèmes. Prenant, au début, la forme de livrets à l'écriture minuscule mais très soignée pour imiter les livres bon marché et les magazines, se référant ensuite à la présentation matérielle et textuelle de la chronique historique ou du compendium biographique, les enfants Brontë développent un projet d'appropriation exhaustive de tout l'univers des écrits échoués dans le presbytère d'Haworth. Mais cette conquête, à la fois méthodique et parodique, de l'écriture ne peut exister que dans l'étrange « jeu de rôles » que relance, jour après jour, la proximité fraternelle²². Une version très différente de cette fécondation nous est offerte par la relation entre Maurice et Eugénie de Guérin. A priori rien de commun entre les grands textes païens – *Le Centaure*, *La Bacchante* – qui surgissent de l'intense et brève saison poétique de Maurice et le *Journal* d'Eugénie, très marqué par la tonalité édifiante de l'écriture personnelle féminine. Et l'on sait que pendant des décennies les

écrits de la sœur, connue et célébrée la première, ont cantonné dans un cercle assez étroit de *happy few* l'œuvre du frère. Mais des lecteurs modernes ont su retrouver dans quelques textes échappés à la censure pieuse l'attraction exclusive et violente qui unissait le frère et la sœur et, surtout, déceler au centre de la création guérinienne une des orchestrations les plus lumineuses du lien adelphique comme figure de l'androgynie créateur²³. Si l'on veut bien reconnaître dans *Le Centaure* et *La Bacchante* deux allégories, masculine et féminine, de l'accès à la « voyance » poétique, il ne faut pas oublier que ce parcours devait déboucher sur un troisième texte jamais écrit, *L'Hermaphrodite*, dont l'ami intime, Barbey d'Aurevilly, éclaira la source personnelle dans des termes qui l'élève au rang des grandes figures biographiques du créateur : « Guérin était une sorte d'hermaphrodite intellectuel. Son génie n'avait pas de sexe comme le génie de sa sœur. Il n'était jamais mâle ; mais il n'était jamais efféminé non plus. C'était quelque chose de neutre et de sublime comme l'Ange du catholicisme et l'Androgynie de Platon. [...] il avait en même temps, se nouant l'un dans l'autre, les deux natures que Tirésias n'eut que l'une après l'autre. [...] Voilà pourquoi il m'aimait tant. Moi ! comme talent et esprit avec ma fougue de satire de tête et de cœur, et il admirait ma brutale fécondité de parole, du haut de sa chaste stérilité de Demi-dieu et de son isolement rêveur d'Immortel ! voilà pourquoi il aimait tant le génie de sa sœur, ce génie lacté qui lui versait également la chaleur et la lumière. »²⁴

12 On n'en finirait pas d'épeler les figures concrètes de cette complémentarité en ajoutant aux couples déjà entrevus ceux de Goethe et Cornelia, de Kleist et Ulrike, de Wordsworth et Dorothy, de Brentano et Bettina, de Balzac et Laure, de Stendhal et Pauline, de Verlaine et Elisa, de Rossetti et Christina, d'Alain-Fournier et Isabelle, de Klaus Mann et Erika..., couples accomplis, ébauchés ou esquivés, nés de la fusion quotidienne ou de la distance que la correspondance entérine et abolit, couples transgressifs et sublimés. Leur lien, souvent explicitement situé à la source du vœu d'écrire et renoué plus étroitement aux grands tournants de la vie créatrice, se dévoile et s'énonce parfois avec plus d'évidence encore après la fin de l'écrivain. Alors la sœur en deuil veille sur l'image et l'œuvre du frère mort, les recueille telle Isis rassemblant les membres d'Osiris, les incorpore au point d'oser les refaçonner pour les remettre au monde²⁵. Les duos de Rimbaud et Isabelle, Nietzsche et Elisabeth, Joë Bousquet et Henriette n'ont-ils pas, entre autres, illustré à quel point la conjonction adelphique peut hanter l'existence posthume de la littérature ?

Chère hystérie

13 La deuxième figure biographique de l'écrivain entre en scène, exactement, en 1834. Sainte-Beuve dans un roman autobiographique, *Volupté*, qui marquera – de Guérin à Baudelaire – toute une génération, reconnaît dans le « mal du siècle » qu'éprouve le héros une « hystérie morale »²⁶. Ce n'est point là une vague métaphore. D'ailleurs Flaubert s'appliquera à lui-même ce diagnostic qui revient comme un point fixe dans sa correspondance. Il parle à Louise Colet, en avril 1852, alors qu'il est empêtré dans la rédaction de *Madame Bovary*, des « hystéries d'ennui » qu'il éprouve à décrire « les banalités de la vie ». Il s'enchant, en mai 1874, auprès de George Sand, du diagnostic de « femme hystérique » posé sur lui par le Docteur Hardy. Mais, déjà, en janvier 1867, au début donc de son échange intime avec la romancière, alors que chacun d'eux s'efforçait de qualifier leur convergence, d'autant plus singulière qu'elle n'était pas banalement sexuée, Flaubert s'était ainsi défini : « Me traiter d'anachorète est peut-être une comparaison plus juste que vous ne le croyez. [...] Les nuits sont noires comme de l'encre, et un silence m'entoure, pareil à celui du Désert. La sensibilité s'exalte démesurément dans un pareil milieu ; j'ai des battements de cœur pour rien, chose compréhensible, du reste, dans un vieil hystérique comme moi. Car je maintiens que les hommes sont hystériques comme les femmes et que j'en suis un. Quand j'ai fait *Salammbô* j'ai lu sur cette matière-là « les meilleurs auteurs » et j'ai reconnu tous mes symptômes : j'ai la boule, et le clou, à l'occiput. » On ne sait trop de quels ouvrages Flaubert s'est nourri ; sans doute le *Traité de l'hystérie* de Brachet (1847) et, à

coup sûr, le célèbre *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie* de Briquet (1859) qui replace ce mal au centre de la nosographie en prenant partie pour une conception *mentale* et *morale* : « Les phénomènes hystériques ne sont souvent que la répétition, plus ou moins troublée, des actes par lesquels se manifestent les sensations pénibles, les affections et les passions tristes et violentes ». En détachant ainsi l'hystérie des mouvements erratiques de l'utérus, Briquet retrouve la possibilité – déjà ouverte par Sydenham à la fin du XVII^e siècle – d'en faire une maladie également masculine²⁷. Possibilité qu'il referme aussitôt en affirmant l'écrasante supériorité numérique des femmes – un quart d'entre elles seraient selon lui affectées – et en présentant le mâle hystérique comme un monstre impensable : « Supposons un homme doué de la faculté d'être affecté à la manière de la femme, il deviendrait hystérique et conséquemment impropre à remplir le rôle auquel il est destiné, celui de la protection et de la force. Un homme hystérique, c'est le renversement des lois constitutives de la société »²⁸. Il faudra attendre la décennie 1870 et, surtout, les *Leçons sur l'hystérie virile* de Charcot (1885-1891) pour voir la maladie sortir définitivement de son assignation exclusive à la femme²⁹.

14 Des écrivains, depuis Sainte-Beuve, se sont reconnus dans ce mal en partie renouvelé, à cause de la forme extrême d'empathie qu'il désigne et du profond trouble classificatoire qu'il introduit. L'hystérie, comme identification possible des phénomènes qui agitent leur corps pathétique, va donc, forcément, avec l'élucidation de leur travail créateur, fût-ce au terme de complexes détours. Flaubert, par exemple, semble a priori traiter cette « maladie » comme un simple sujet d'enquête qui a nécessité la documentation la plus actuelle, écrite et, sans doute orale. C'est sur celle-ci qu'il aurait fondé son propre choix théorique. Il fait de *Madame Bovary* une hystérique « morale » et s'attache à considérer ses maux en clinicien, comme une exagération toujours possible des traits constitutifs du « tempérament » féminin. Mais, en même temps, le travail de l'écriture a exigé qu'il adhère à son héroïne, à ses rêveries vagues comme à ses souffrances les plus crûes puisque le but du romancier n'est pas de démarquer la science psychologique pas plus que de l'illustrer ou de la traduire mais bien de se placer d'abord « dans l'ordre de la sensation », alors même qu'elle est éprouvée par le sujet comme inconnaissable et innommable avant de se figer en lieu commun. Sensation et lieu commun sont les deux extrêmes qu'il faut tenter ensuite de « refroidir » et de « muscler » pour les faire passer au langage et au style³⁰. A l'instant de la conception c'est donc le tout de la fiction qui doit être incorporé : « J'ai fini ce soir de barbouiller la première idée de mes rêves de jeune fille. J'en ai pour quinze jours encore à naviguer sur ces lacs bleus, après quoi j'irai au Bal, et passerai ensuite un hiver pluvieux, que je clorai par une grossesse et le tiers de mon livre sera à peu près fait » (à Louise Colet, 27/3/1852). Ou encore, un an et demi plus tard : « C'est une délicieuse chose que d'écrire ! que de ne plus être *soi*, mais de circuler dans toute la création dont on parle. Aujourd'hui par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par un après-midi d'automne, sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient et le soleil rouge qui faisait s'entre-fermer leurs paupières noyées d'amour. » (*id.*, 23/12/1853). Mais il lui faudra aussi composer l'autre versant du roman, les douleurs d'Emma, sa destruction sociale, son suicide, l'épouvante de sa mort, autant d'épisodes indissociables de la peine éprouvée à les écrire : « Ce livre, au point où j'en suis, me torture tellement (et si je trouvais un mot plus fort, je l'emploierais) que j'en suis parfois malade *physiquement*. Voilà trois semaines que j'ai souvent des douleurs à défaillir. D'autres fois, ce sont des oppressions ou bien des envies de vomir à table. Tout me dégoûte. Je crois qu'aujourd'hui je me serais pendu avec délices, si l'orgueil ne m'en empêchait » (*id.*, 17/10/1853). Cette capacité de faire descendre en soi « l'autre » imaginaire, d'en être très exactement *possédé*, était, du vivant même de Flaubert, l'une des composantes de sa figure publique de grand écrivain : « Flaubert nous contait que pendant qu'il faisait l'empoisonnement de Mme Bovary, il avait souffert comme s'il avait une plaque de cuivre dans l'estomac, souffrance qui l'avait fait vomir deux fois ; et citant comme

une de ses impressions les plus agréables, celle où travaillant à la fin de son roman, il avait été obligé de se lever et d'aller chercher un mouchoir, qu'il avait trempé ! » notent les Goncourt dans leur *Journal* (10/12/1860).

15 On a pu, à juste titre, remarquer que cette incorporation concernait en principe tous les personnages. Flaubert se laisse également posséder par Rodolphe, Léon, Monsieur Homais et Charles Bovary. Emma occupe cependant une position particulière qui explique l'intensité des extases et des affres qu'éprouve son médiateur. Elle est femme et Flaubert, tel Tirésias, veut éprouver cette différence et atteindre en son héroïne quelque chose de la féminité – universelle et historique – qu'elle incarne à ses yeux. Mais y serait-il parvenu s'il n'avait fait d'Emma un être sexuellement double ? Et ce explicitement, lorsque la passion la saisit : « Par l'effet seul de ses habitudes amoureuses, Madame Bovary changea d'allure. Ses regards devinrent plus hardis, ses discours plus libres ; elle eut même l'inconvenance de se promener avec M. Rodolphe une cigarette à la bouche, *comme pour narguer le monde*. Enfin ceux qui doutaient encore ne doutèrent plus quand on la vit, un jour, descendre de l'*Hirondelle* la taille serrée dans un gilet à la façon d'un homme ». Mais ce que la volonté de défi exalte est un trait permanent chez Emma dont Flaubert note, dès sa première apparition, en jeune fille, qu'elle portait « comme un homme, passé entre deux boutons de son corsage, un lorgnon d'écaïlle », que, voulant plus tard changer de coiffure, elle se peignit « à la chinoise [...], elle se fit une raie sur le côté de la tête et roula ses cheveux en dessous, comme un homme. » et qu'un « chapeau d'homme » lui sied³¹. Baudelaire le premier a remarqué, dans son grand compte-rendu de 1857, cette dualité systématique : Flaubert « n'a pas pu ne pas infuser un sang viril dans les veines de sa créature, et [...] madame Bovary, pour ce qu'il y a en elle de plus énergique et de plus ambitieux, et aussi de plus rêveur, madame Bovary est restée un homme. Comme la Pallas armée, sortie du cerveau de Zeus, ce bizarre androgynie a gardé toutes les séductions d'une âme virile dans un charmant corps féminin ». Ainsi Flaubert tout en essayant de « se dépouiller (autant que possible) de son sexe et de se faire femme » a mis au monde un être de genre hybride. On pourrait considérer cela comme la limite intrinsèque à toute création masculine d'un personnage féminin mais ce n'est point du tout la conclusion qu'en tire Baudelaire. Madame Bovary, le roman et le personnage, lui apparaissent comme des chefs-d'œuvre « sublimes » dans la mesure où ils recèlent, en abyme, non seulement l'expérience ponctuelle mais la nature profonde de leur auteur, *de tout auteur*. Emma au couvent qui « substituait dans son âme au Dieu véritable le Dieu de sa fantaisie, le Dieu de l'avenir et du hasard, un Dieu de vignette, avec éperons et moustache ; – voilà le poète hystérique. L'hystérie ! Pourquoi ce mystère ne ferait-il pas le fonds et le tuf d'une œuvre littéraire, ce mystère que l'Académie de médecine n'a pas encore résolu, et qui, s'exprimant dans les femmes par la sensation d'une boule ascendante et asphyxiante (je ne parle que du symptôme principal) se traduit chez les hommes nerveux par toutes les impuissances et aussi par l'aptitude à tous les excès »³². Le roman de Flaubert ouvre donc une fenêtre sur l'expérience cruciale de tout créateur. Mais entre le personnage et son auteur surgit, à ce point, une différence essentielle : alors que la jeune femme s'épuise à atteindre la vie rêvée qui ne sera jamais la sienne et se trouve par conséquent ontologiquement *déplacée*, « Le poète, selon Baudelaire, jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui » (« Les foules » in *Le spleen de Paris*), il est le maître de la possession qu'il provoque et qu'il éprouve, il est lucidement – Flaubert dirait *virilement* – hystérique. C'est sans doute pour cela que *Madame Bovary* est inlassablement scruté et commenté par des écrivains – de Baudelaire à Sartre en passant par Henry James, Nabokov, Vargas Llosa et Dacia Maraini – qui y découvrent des vues fulgurantes sur l'expérience d'écrire. D'ailleurs le diagnostic baudelairien – celui de l'hystérie poétique, de l'androgynat spéculaire de la créature et du créateur – sera vite revendiqué comme le moteur de la métamorphose secrète de l'écrivain : par Mallarmé dans ses lettres à Cazalis – « J'ai senti des symptômes très inquiétants causés par le seul acte d'écrire, et l'hystérie allait

commencer à troubler ma parole » (4/2/1869) –, par Proust qui présente Racine, modèle tant admiré, comme habité par « une hystérique de génie » qu'il tient « sous le contrôle d'une intelligence supérieure », par Gide qui répond à Valéry, « promu hystérique mâle » par son médecin : « Pauvre hystérie ! n'en dis pas de mal ; c'est la plus amusante des maladies ... ». Nous sommes en 1894, alors même que Charcot vient de banaliser l'hystérie masculine en la dissociant explicitement des « classes lettrées »³³.

16 Aujourd'hui, dans la langue courante, les vocables « hystérie » et « hystérique » s'appliquent péjorativement à des manières, à des traits de caractère estimés proprement féminins, et le sens commun répugne toujours à infliger ce diagnostic à un « vrai » homme. Pourtant le noyau de l'ancienne étiologie physique de la maladie – soit les mouvements de la matrice que l'on s'efforçait de manipuler de l'extérieur en l'attirant ou la repoussant par des fumigations odorantes – s'est volatilisé, l'hystérie est devenue « mal d'amour » et la classification populaire des désordres de l'esprit et du comportement décrit désormais les femmes hystériques comme autant de madame Bovary³⁴. Un seul événement semble rappeler l'explication séculaire : lorsque le « mal d'amour » débouche sur une fécondation imaginaire, une « grossesse nerveuse », seul symptôme corporel encore retenu avec, peut-être, l'usage désordonné, excessif, que la femme fait alors des parfums. Ce détour par l'évolution récente, complexe car contradictoire, des discours sur l'hystérie ne nous éloigne pas de la création littéraire, il va, au contraire, permettre de comprendre comment la différence revendiquée – le « mystère physiologique » dont parle Baudelaire – rencontre le regard d'autrui sur l'écrivain et son genre de vie.

17 Quand Céleste Albaret devient servante chez Marcel Proust, en 1914, elle a vingt-deux ans et elle n'est « jamais sortie » de sa famille paysanne et de son village d'Auxillac, en Lozère. Le hasard du mariage avec un chauffeur de taxi émigré l'a conduite à Paris, au chevet de Proust, boulevard Haussman, alors même qu'il s'est enfermé dans sa chambre tapissée de liège pour écrire son grand œuvre. Même si les souvenirs de Céleste sont tardifs, ils constituent sans doute l'un des témoignages les plus saisissants sur la rencontre de deux mondes et, de ce fait, le portrait d'auteur le plus ethnographique qui soit tant le sentiment d'une absolue étrangeté habite la jeune paysanne languedocienne devant ce qu'elle n'avait jamais conçu : un grand écrivain au travail. Mais, et là se tient la surprise, l'image que Céleste propose de l'être dont elle partagea pendant huit ans la vie, retrouve et traduit en un autre langage le discours des écrivains sur l'affection hystérique. Simplement elle est ici vue d'en-bas et du dehors. Imaginons un instant Emma, fille de paysans cauchoix, regardant Flaubert en train de l'inventer ! Puisque Céleste, dont Proust aimait à souligner qu'elle lui « ressemblait »³⁵, est devenue jour après jour un personnage de la *Recherche*. Première interrogation de la servante : pourquoi l'écrivain est-il resté célibataire ? Proust esquive, plaisante puis retrouve à peu près la réponse de Balzac à Zulma Carraud et de Flaubert à George Sand : « Je vous le demande : qu'aurais-je bien pu faire d'une femme qui aurait voulu aller à des thés, courir les couturières ? Elle m'eût mêlé à tout, entraîné partout ; je n'aurais pas pu écrire. Non, Céleste, il me faut la tranquillité. Je suis marié avec mon œuvre ; il n'y a que mes papiers qui comptent »³⁶. S'il voue une fidélité toute conjugale à son écriture, Proust a, aux yeux de Céleste, permuté les rôles : en vérité, « au fond des nuits », *c'est lui l'épouse et la mère*. Le langage de la gestation peut seul, en effet, traduire avec justesse ce qui advient dans sa chambre. Comme une femme enceinte « Monsieur Proust » ne supporte pas l'assaut des odeurs que la fumigation journalière dissipe. Comme une femme enceinte il a de soudaines fantaisies de goût : « – Céleste, j'aurais envie de quelque chose au chocolat. [...] Parfois il pouvait être dix ou onze heures du soir quand il me demandait cela. Je courais jusque chez Latinville, rue La Boétie, qui restait ouvert très tard, heureusement. Je lui rapportais un entremets – il ne fallait pas qu'il y eût de pâte. Il en mangeait une ou deux cuillerées et c'était tout. Ou bien c'était une poire Bourdaloue que je commandais au restaurant Larue. Même chose. Ou encore brusquement, un goût de confiture ou de sirop, ou d'une glace

ou de fruit »³⁷. Scrupuleusement fidèle à la règle qu'elle connaît bien – on ne doit pas contrarier cette sorte d'envies³⁸ – Céleste ne récrimine jamais, et, plus tard, réfléchissant sur le sens de ces bizarreries, elle énonce sa propre théorie en inversant partiellement le schème traditionnel. Les désirs de Proust, enracinés dans le passé, « marquent » délibérément son écriture (tout comme ils risquent, non satisfaits, de marquer inopinément le futur enfant) : « Aujourd'hui, je pense que ces envies soudaines qu'il avait correspondaient à des moments où il courait après le temps qu'il avait perdu – mais perdu comme on le dit d'un paradis. Et chaque envie correspondait toujours aussi à un fournisseur précis, datant de sa jeunesse ou, en tout cas, de l'époque où il vivait encore chez ses parents. Et tout cela se raccordait à sa mère, naturellement, qui avait grand soin de sa table et de son train de maison ». Comme l'accouchée « sa vraie nourriture » est le lait qu'il boit toujours « frais bouillant », jamais réchauffé ; Céleste le prépare et le porte avec des gestes dans lesquels elle reconnaît elle-même un « rite » dont ils sont les seuls officiants³⁹. Enfin le corps écrivant de Proust évoque irrésistiblement, dans la description très précise de sa servante, la posture du « travail puerpéral » et de la « délivrance finale », pour reprendre les mots d'Amiel. Après avoir, dans sa jeunesse, travaillé assis, « maintenant c'était au lit. Je ne l'ai jamais vu prendre la plus petite note debout. Chaque fois que je l'ai trouvé en train de travailler, il était dans la même position ; il est inconcevable qu'il ait pu se lever pour écrire quand je n'étais pas là. Il restait plus qu'à demi couché ; il ne se redressait même pas sur l'oreiller ; au plus, il avait le soutien de ses tricots accumulés sur ses épaules, qui lui faisait une sorte de siège dans le dos, comme je l'ai dit. En guise de pupitre, il n'avait que ses genoux. Comment il échappait à l'ankylose de cette position, c'est un autre mystère. Il était là, dans la lumière qui se répandait sous le petit abat-jour vert de la lampe, adossé toujours – jamais je ne l'ai vu tourné sur le côté. Horace Finaly, son ami, le banquier, lui avait envoyé un jour en cadeau une superbe table de lit faisant écritoire, ancienne et de grand prix. Le jour où on la lui livra, il me la fit admirer : [...] – Mettez-la de côté ; je ne m'en servirai jamais »⁴⁰.

Le même ou l'autre ?

- 18 Emma Bovary est, comme Don Quichotte, affectée d'une hystérie de lecture⁴¹. Les lieux, les créatures, les situations et les destins fictifs y prennent possession de l'esprit et du corps. Expérience que Proust décrit dès les premières lignes de la *Recherche* comme la tonalité dominante du premier sommeil de son enfance, après qu'il se soit endormi lisant : « Il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage, une église, un quatuor, la rivalité de François 1er et de Charles Quint. »⁴² L'insistance de Céleste sur les conditions concrètes de la naissance de l'écriture met le doigt sur l'accomplissement attendu, la conversion positive de cette hystérie-là : Proust ne lit quasiment plus mais il est absolument envahi par les mondes qu'il semble réellement « enfanter » dans l'écriture. Telle est la trame implicite du méticuleux témoignage de la servante. Ainsi pense-t-elle répliquer aux élucubrations « insensées » qui prêtent à « Monsieur Proust » les mœurs qu'il attribue lui-même, en entomologiste exhaustif de l'humanité, au baron de Charlus. Elle oppose donc « son » écrivain, saisi dans l'intimité de son hystérie créatrice, à l'homosexuel mondain et honteux dont George Painter venait de produire la « scandaleuse » biographie. Par ce récit elle écarte délibérément la troisième figure biographique de l'écrivain moderne.
- 19 Que l'homosexualité comme sujet de l'œuvre et comme mode de vie fasse son entrée en littérature dans les dernières décennies du XIX^e siècle, en Europe et aux Etats-Unis, est un fait d'autant plus difficile à interpréter qu'on le renvoie soit à la pente d'une biographie particulière, soit à l'histoire générale des lois et des mœurs, et lorsqu'on s'efforce de cerner le point où ces deux plans convergeraient on repère seulement le souci propre au milieu artistique de se distinguer en affichant la singularité tapageuse de goûts repris à l'ancienne aristocratie de cour. Toutes ces réflexions, en outre fondées sur le souci de réhabiliter les marginalités créatrices, me semblent rapidement tourner court dans la mesure où elles négligent, en l'admettant parfois

comme allant de soi, la possible relation entre le désir homosexuel et le noyau existentiel de l'écriture inspirée qui nous intéresse ici.

20 Or cette conjonction devrait s'étayer d'un changement important dans l'approche de l'homosexualité masculine : vers 1870, selon Michel Foucault, s'impose l'idée que les « invertis » – terme proposé par Charcot – sont des « hommes-femmes », les représentants anormaux et réprouvés d'une « androgynie intérieure, [d']un hermaphroditisme de l'âme »⁴³. Balzac, qui utilise dans *La Comédie humaine* le terme de « tante », – ce « mot qui porte jupe » commentera Proust⁴⁴ – esquisse déjà cette classification bientôt adoptée par le sens commun. Si l'on admet que la réalisation de l'androgynie en soi-même est, à cette époque, une étape requise du processus créateur, l'*inversion* devrait s'imposer comme une voie possible, ce qu'une vue cavalière de l'histoire des écrivains semble, en effet, confirmer. Pourtant cette expérience, ou ce choix de vie, ne seront pas aussi clairement revendiqués. Le rapport entre homosexualité, identité d'écrivain et expérience de l'écriture restera longtemps marqué du sceau du silence, du secret voire du plus opiniâtre démenti.

21 Les historiens des idées et des mœurs « fin de siècle » ont mis le doigt sur la contradiction qui interdit, dans la plupart des cas, l'identification positive à « l'homme-femme ». Alors même que les « sciences de l'anormalité » – criminologie, pathologie sexuelle puis psychologie – désignaient cette différence, elles développaient un discours sur la supériorité mâle en matière de création artistique et intellectuelle. Bram Dijkstra a bien montré comment l'homme *inventeur* – et donc accordé à l'orientation de l'évolution – était alors opposé à la femme *imitatrice*, ce qui permettait de renvoyer à la nature la fécondité inégale des deux sexes, tout particulièrement dans les domaines de la peinture, de la musique et de la poésie. Une conférence prononcée par Ruskin en 1864 expose précisément ce point de vue et l'avant-garde parisienne des années 1890, reflétée par *La Revue blanche*, se révèle véritablement hantée par cette question du sexe – et de l'homosexualité latente – du créateur tout en plaçant délibérément la haute production artistique du côté mâle⁴⁵. Parallèlement, au moins depuis le romantisme des années 1830, la sociabilité littéraire s'affirme, dans ses cercles les plus novateurs, comme une affaire d'hommes, et le choix de l'état d'artiste se double, de plus en plus ouvertement au fil du siècle, d'un antiféminisme déclaré et, parfois, théorisé. Le mépris pour la femme-auteur en est un indice des mieux étudiés aujourd'hui⁴⁶. Transposant et amplifiant à l'échelle du groupe de jeunes créateurs la hiérarchie qui est la règle à l'intérieur du couple bourgeois, la sphère artistique et intellectuelle articulerait dialectiquement, en termes de valeurs si ce n'est en pratique, homosexualité virile et misogynie. Ainsi se trouve rejeté comme un lieu commun, qui ne vaut en tout cas pas pour les artistes, l'idée d'une féminisation de l'inverti. De Winckelmann – assassiné à Trieste en 1768 par le partenaire qu'il avait sollicité – à Gide – auteur, avec *Corydon* (paru en 1922 mais rédigé avant guerre), d'une défense et illustration de l'homosexualité – le modèle reste celui de la Grèce antique et donc de la relation inégale entre l'*éraste* et l'*éromène* dans un cadre qui exalte toujours la virilité, martiale ou pédagogique, et qui se protège du jugement collectif par la mise en œuvre de la « double vie » et, le plus souvent, de la double écriture⁴⁷. Il suffit pourtant d'interroger, sous l'angle qui est ici le nôtre, quelques figures majeures pour voir se dessiner, au sein de contradictions et de culpabilités parfois âprement vécues, des parcours qui s'efforcent de coordonner logiquement ces deux inconnues : la singularité sexuelle et l'invention littéraire.

22 Printemps 1871⁴⁸. Rimbaud rejette la « vieilleries poétique » qui l'a occupé jusqu'alors, il écrit plusieurs fois à Verlaine, lui envoie ses nouveaux textes – *Les Assis*, *Les Mains de Jeanne-Marie*, *Voyelles...* –, il espère un signe qui ne viendra qu'en septembre : « Venez chère grande âme on vous appelle, on vous attend. » Le couple scandaleux qu'il forme aussitôt avec son aîné réalise un moment attendu de son initiation de poète. Les deux « lettres du voyant », écrites en mai de cette année-là, et qui répercutent en l'exaltant la croyance du siècle en la littérature, sont parfaitement explicites sur ce point particulier : « Maintenant je m'encrapule

le plus possible. Pourquoi ? je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant* : vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. » (à Georges Izambard, 13/5/1871) ; la lettre du surlendemain précise mieux encore : « Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance et de folie ; il cherche en lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant ! – Car il arrive à l'inconnu ! » (à Paul Demeny, 15/5/1871). Seule l'*inversion*, déjà affichée par bravade dans les cafés de Charleville depuis le printemps 1871, donne à ce programme une réalité. Elle tend, en effet, non à la réalisation de l'harmonie amoureuse mais à l'épreuve, morale et sociale, que ces amours déviants déchaînent. Inutile de s'attarder ici sur les circonstances qui attisent le scandale, elles portent à incandescence « l'alchimie » des sens, premier temps de la passion poétique selon le récit haletant qu'en donnera après-coup *Une saison en enfer*. Le *voyant* ne se forge que dans la transgression qui suppose la rigueur absolue de la loi et il y a chez Rimbaud, comme on l'a récemment souligné, un rapport intime à l'ordre le plus rigide auquel il acquiesce maintes fois avant de rompre et de désertir avec éclat⁴⁹. Dérèglement, crapulerie, crime, maladie, malédiction, torture, poisons sont les mots qui disent la violence de l'interdit et du châtement, violence dont on sait qu'elle s'installe assez tôt au cœur de la vie commune des deux poètes, mais surtout violence attendue – « J'ai appelé les fléaux » – et provoquée comme seule capable de mettre l'esprit et le « verbe » hors de leurs gonds, fut-ce au prix de la honte et du dégoût. Les heures les plus intenses de cet accord dans l'errance Rimbaud les nommera « Idylle », terme qui renvoie à un univers langagier et rituel dont il connaît fort bien les formes et le contexte fixés par les anciens Bucoliques grecs. L'idylle est d'abord une joute entre bergers qui rivalisent d'audace, de subtilité et d'à-propos dans leurs improvisations chantées. Vers la fin de l'année 1871, les deux poètes participent chez les Zutistes à une compétition de cette sorte et leurs contributions à l'*Album* commun garde souvent trace de leurs écritures alternées mais non tout à fait confondues. Mais les noces poétiques de Rimbaud et Verlaine ne pourront « donner forme » qu'au printemps et à l'été 1872 où les *Romances sans paroles* de l'un répondent aux *Études néantes* de l'autre dans lesquelles ont cru reconnaître les rythmes et les assonances frêles d'une dizaine de poèmes heureux – « Chanson de la plus haute tour », « L'Éternité », « Age d'or », « *O saisons ô châteaux...* ». Moment solaire que Rimbaud semble plus tard ressaisir dans son unité : « Je suis un inventeur bien autrement méritant que ceux qui m'ont précédé ; un musicien même, qui ai trouvé quelque chose comme la clef de l'amour (« Vies » in *Illuminations*). Puis, comme on sait, tout se défait – la grâce poétique conjuguée et le relatif accord amoureux : « fin de l'Idylle »⁵⁰.

23 Alors s'impose l'évidence d'une distance que Rimbaud énoncera dans « Vagabonds » (*Illuminations*) en reprenant une dernière fois les images d'un rêve mystique qui ne fut jamais pleinement partagé : « J'avais en effet, en toute sincérité d'esprit, pris l'engagement de le rendre à son état primitif de fils du soleil, – et nous errions, nourris du vin des cavernes et du biscuit de la route, moi pressé de trouver le lieu et la formule ». Ce reflux cosmogonique implique clairement une « réinvention » du corps et du désir et, pour regagner pleinement l'« état primitif de fils du soleil », une redistribution des polarités masculine et féminine. S'il se place d'emblée hors de l'attraction érotique « normale » – « Je n'aime pas les femmes », écrit-il, tout en appelant à leur émancipation y compris comme poètes –, Rimbaud se présente comme un être génériquement double aux yeux de ses contemporains qui convoquent à son sujet des stéréotypes contradictoires. Le garçon grand, peu délié, aux mains qui semblent énormes, aux manières brusques, à la parole rare est accueilli dans les cercles parisiens comme une sorte de sauvage des Ardennes mais, simultanément, on le signale en novembre 1871,

aux côtés de Verlaine, sous le sobriquet perfide de « Mlle Rimbaud »⁵¹. Féminité adolescente sur laquelle surenchérissement plusieurs témoins dont Banville qui, rendant compte du *Coin de table* de Fantin-Latour – où Rimbaud figure, dans la marge du cénacle –, évoque « un enfant de l'âge de Chérubin dont la jolie tête s'étonne sous une farouche broussaille inextricable de cheveux ». Ernest Delahaye, l'ami indéfectible, sera dans ses souvenirs constamment tiraillé entre ces deux images, concomitantes même s'il trouve commode de les répartir dans le temps logique d'une évolution. Au début, comme une jeune fille, l'adolescent provincial « rougissait de la moindre chose », à la fin, et Delahaye est le seul à donner ces détails, Rimbaud saoule Verlaine de coups et le laisse pour mort « dans la nuit, sous la clarté lunaire, au bord même de la Neckar », lors de leur dernière rencontre à Stuttgart en février 1875. Cette dualité est aussi présente dans les poèmes de Verlaine, *Crimen amoris* en particulier où Rimbaud, « seize ans sous sa couronne de fleurs » est, parmi les « Satans adolescents », le « mauvais ange »⁵². Mais elle ne déploie sa cohérence mythologique que dans les textes où Rimbaud illumine, pour en finir, les chemins et les objets de sa quête. Au centre d'*Une saison en enfer*, il revient sur la vie commune en la plaçant sous le signe d'une parabole évangélique. Dans un long monologue la Vierge folle s'adressant au Divin époux lui confie ce qu'elle a enduré de l'Époux infernal : « C'est un démon vous savez, ce n'est pas un homme. » Le texte semble recueillir les bribes encore vives d'un passé tout proche : intimité des gestes qui lient puis qui écartent, pauvres phrases comme notées au vol – « Tu me feras mourir » –, cruauté, surtout, de l'amant qui se fait une gloire de l'infamie et dispense la douceur mortelle qui conduit au « paradis de tristesse ». Les rôles sont a priori bien attribués : la vierge subit, veille, gémit mais toujours accepte et accompagne, l'époux se voue à des « actions étranges et compliquées », « il veut vivre somnambule ». Mais « parfois il parle, en une façon de patois attendri » ou bien il reprend « ses manières de jeune mère, de sœur aimée ». Revirements qui viennent nuancer le contraste et qui consonnent avec l'indécision sur l'origine de ce discours : qui parle ici ? et de qui ? Si Rimbaud semble bien l'Époux infernal et Verlaine la Vierge folle, rien ne s'oppose, par moments, à une distribution inverse, et un passage au moins suggère que Rimbaud est lui-même double : Vierge sage possédée par son démon mâle puisque « Je est un autre ». L'oscillation vécue des pôles sexuels est au principe de cette énonciation flottante. Dans les *Illuminations*, ce dédoublement polémique s'apaise. Plusieurs poèmes, qui rayonnent de leur propre perfection et proclament souvent la réussite, fut-elle fugace, du voleur d'or, entrelacent ou superposent impeccablement invention poétique et « révolutions de l'amour » en ravivant d'autres orientes mythologiques (*Les Mille et une nuits*, la *Bible* encore, Hésiode et Ovide toujours). La rencontre par le Prince de la beauté surnaturelle du Génie est « promesse d'un amour multiple et complexe » (« Conte ») ; par la seule vision du « corps adoré » et blessé de l'Être de beauté, qui est la matrice de toute beauté possible, « nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux » (« *Being Beateous* ») ; quant au « gracieux fils de Pan », dont le « front [est] couronné de fleurettes et de baies » son « cœur bat dans [son] ventre où dort le double sexe » (« Antique »). Hermaphrodite donc, n'est-ce point là, retrouvé, l'« état primitif de fils du soleil » ?

24 Quoi qu'en aie parfois dit l'esthétisme fin-de-siècle, la conjonction homosexuelle ne réalise pas « naturellement » l'androgynisme – que l'imagerie dominante caricature alors comme un mâle outrancièrement paré des appâts féminins –, elle introduit plutôt une recomposition des identités, un ébranlement des repères les plus ancrés et donc un point de vue autre sur le monde. Principe sous-jacent à l'idée rimbaldienne de réinvention de l'amour. On peut considérer Proust comme l'explo-rateur le plus sagace de cet espace désorienté, et aussi le plus radicalement paradoxal. C'est lui, en tout cas, qui place l'aventure de son écriture sous le signe non d'une inversion assurée mais d'une question ouverte⁵³ : que cherche son narrateur, le même ou le tout autre ?

25 Proust aimait les hommes mais il s'est toujours opposé avec véhémence à la publication de son « vice », jusqu'à provoquer en duel, dans sa jeunesse, tel de ses « détracteurs », rien donc en lui qui rappelle la cristallisation exclusive d'une œuvre entière – ou d'un seul livre – autour du culte de la beauté magique (Beckford, Andersen, Wilde, Cocteau, Radiguet), de la libération exotique (Gide, Montherlant, Forster, Augiéras), de la séduction plus ou moins coupable du péché ou du mal (Jouhandeau, Sachs, Genet, Guyotat), de l'innocence perverse (Duvert) ou des divers « genres de vie » *gay* (Lorrain, Burroughs, Pasolini, Guibert, Renaud Camus, Dustan)... Le narrateur de la *Recherche* est un hétérosexuel affirmé. On a longtemps cru résoudre la dissonance par une équation simple : si le narrateur est une transposition de Proust, son principal objet d'amour, Albertine, est un de ses amants réels déguisé. Le grand œuvre de Proust serait donc à lire « à l'envers ». Lui-même aurait dit à Gide, qui l'entretenait de son « uranisme », regretter « cette 'indécision' qui l'a fait pour nourrir la partie hétérosexuelle de son livre, transposer 'à l'ombre des jeunes filles' tout ce que ses souvenirs homosexuels lui proposaient de gracieux, de tendre et de charmant [...] ». (*Journal*, 14 mai 1921). Or l'énergie qui porte l'œuvre tourne le dos à ces jeux de masques que l'on a trop exclusivement retenus, l'entreprise de Proust est, sans répit, une entreprise d'*éclaircissement*. En particulier quant à l'homosexualité.

26 Un premier état en est donné dans l'ouverture de *Sodome et Gomorrhe* alors que le narrateur surprend puis épie la rencontre et l'accouplement de Jupien et de Charlus. S'impose à son regard soudain dessillé le fait que ce dernier appartient à la « race maudite » des hommes dont la virilité affirmée cache au profane qu'ils sont aussi des femmes. Ils s'éprennent donc forcément d'un homme qui n'a rien d'une femme ou qui n'est pas comme eux un inverti, situation impossible dont ils ne sortent qu'en achetant, auprès de leur opposé ou de leur semblable, l'illusion d'un acquiescement à leur pur désir de virilité. La défiance entre adeptes, une propension à haïr et dénoncer le « vice » commun et une misogynie profonde nouent les liens antithétiques de la « race » de Sodome. Proust s'extasie comme un naturaliste sur la gamme extraordinaire des parades qui, par exemple, préludent à la conjonction homosexuelle mais on ne saurait prétendre qu'il y a là le stimulant majeur de sa recherche. Celle-ci est suscitée et relancée par le camp opposé : dès que s'instaure la relation adulte entre le narrateur et Albertine, la grande question est de connaître la vérité du lien « gomorrhéen » qui unit les femmes entre elles. Alors que les prétendus homosexuels ne cherchent qu'à conjoindre le masculin avec le féminin qu'il recèlent sans le savoir, ce qui relie les femmes, au-delà des jeux superficiels de l'apparence androgynie, est l'amour du féminin et le partage d'une « jouissance » exactement ineffable. Là se tient, pour Proust, le tout autre qu'il entrevoit sans le posséder. Ainsi, la conviction que Gomorrhe étend son attraction mystérieuse « là où on s'attend le moins », non seulement devient le ressort du roman mais éclaire comme à rebours toute sa vie parmi les femmes, depuis l'enfance à Combray. A l'impossibilité frontale qui obère le désir inverti – puisque le seul être qui soit vraiment désirable nécessairement se refuse – se substitue ici le supplice de n'être jamais assuré de son savoir : « Cet amour entre femmes était quelque chose de trop inconnu, dont rien ne permettait d'imaginer avec certitude, avec justesse, les plaisirs, la qualité. »⁵⁴ Les liaisons imaginées et entrevues d'Albertine – à qui il tente en vain d'arracher d'impossibles aveux –, de même que la ronde des jeunes filles de Balbec, sont comme éclairées, d'une clarté de soufre, par la scène de profanation, surprise il y a longtemps à Monjouvain, que jouaient Melle Vinteuil et son amie. Révélation crépusculaire qui en appelle aux torturantes fins du jour, à Combray, dans la maison parentale, et ressuscite tous les couples féminins – au centre desquels sa mère et sa grand-mère – dont dépendaient bonheur et malheur et dont il ne parvenait pas à pénétrer la connivence qui avait commencé bien avant qu'il vienne au monde. Ce sont ces avatars d'un unique mystère qui suscitent la *recherche*. Son seul instrument est l'écriture – pour se faire pardonner un refus de baiser, qui en rappelle d'autres, Albertine n'offre-t-elle pas au narrateur un crayon d'or ? Son territoire

est la totalité du temps dont elle peut se saisir – n'est-ce pas sur le passé louche d'Albertine disparue qu'il lance Aimé, son enquêteur ? Sa scène inaugurale, moins développée que la fameuse « madeleine », est tout aussi illuminante. Elle prend place, dès l'ouverture, dans les nuits de l'enfance, tout près des moments où le narrateur rejoint « sans effort un âge désormais enfoui de [sa] vie primitive » : « Quelquefois, comme Eve naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une mauvaise position de ma cuisse [...] Mon corps qui sentait dans le sien ma propre chaleur, voulait s'y rejoindre, je m'éveillais »⁵⁵. Ainsi se révélait-il être « la fille de [son] rêve » et pour cela inconnaissable, tout comme il se sentait parfois fille de sa mère et de ce fait son semblable et rival. Chez Proust, dans les engendres contingents et instables du rêve et de la métaphore, l'androgynie advient toujours et déjà divisé mais tout laisse entendre que c'est comme « homme-fille », dans tous les sens de ce terme, qu'il a éprouvé la conversion d'écrivain dont il a fait le foyer continu de son roman.

L'amour fou

- 27 Les trois figures biographiques jusqu'à présent repérées forment une sorte de combinatoire dont chaque opération réalise, à partir d'une situation initiale variable, l'androgynat imaginaire du créateur. Subvertissant le classement des sujets dans une catégorie de sexe, deux pôles, masculin et féminin, se combinent avec la distance généalogique, se répartissent entre l'un et le deux et se déclinent selon deux modes distincts : la mixité et la dualité. Ainsi le sujet masculin unique se révèle intérieurement double et voilà le « poète hystérique » ; deux sujets de sexes différents mais de sang identique forment un être mixte et c'est le créateur philadelphe ; deux sujets de même sexe s'apparient pour que l'un au moins se révèle dédoublé, c'est le cas de l'homosexualité créatrice. Cependant le tableau qui regroupe ces métamorphoses ignore encore la plus commune des situations de départ : le couple que forment deux êtres de sexe et de sang différents.
- 28 J'ai déjà fait allusion à la tendance à assimiler métaphoriquement la relation amoureuse classique à la philadelphie. Cela implique-t-il que, dès l'époque romantique, la passion et le lyrisme qui l'énoncent sont étayés par la théorie de l'androgynat créateur ? Je ne le crois pas. Il faut sans doute attendre la période surréaliste pour que soit affirmé et explicité le rapport séminal de l'amour hétérosexuel et de la création poétique, à condition que cet amour soit intensément débridé, transgressif, « fou », selon André Breton en 1937, ou « sublime », selon Benjamin Péret en 1956. Mais l'on peut supposer aussi que cette voie transfiguratrice a été esquissée plus tôt, chez des écrivains et des penseurs dans lesquels les surréalistes ont reconnu les grands précurseurs.
- 29 Jetant, en 1934, un regard en arrière vers la première décennie du surréalisme, Breton identifie le noyau qui fonde le mouvement parce que seul il échappe à sa rage de détruire l'ancien monde : « Plus j'y songe, plus je m'assure que rien à nos yeux n'était épargnable si ce n'est... si ce n'est au loin « l'amour la poésie » pour reprendre le titre fulgurant et tremblant d'un livre de Paul Eluard, « l'amour la poésie » tenus pour inséparables dans leur essence et considérés comme le seul bien »⁵⁶. Coalescence qui revient telle quelle tout au long de son œuvre, comme le cœur d'une conception de l'écrivain qui ne sépare pas l'œuvre et l'existence qui la porte, le poète de *Nadja* revendiquant son choix d'habiter une « maison de verre »⁵⁷. De fait les grands textes de Breton – *Nadja*, *L'Amour fou*, « L'Union libre », *Arcane 17* – incluent tous la chronique lyrique et exactement documentée d'une rencontre passionnelle. Si le même effet est assigné aux deux expériences – « L'étreinte poétique comme l'étreinte de chair / Tant qu'elle dure / Défend toute échappée sur la misère du monde »⁵⁸ – comment se tresse le rapport entre libération du langage et libération de l'amour ? A maintes reprises Breton déplie ce qui pourrait n'être qu'une métaphore, il souligne, par exemple, que l'émotion esthétique provoque la même « sensation d'une aigrette de vent aux tempes » que l'apparition sidérante de la femme aimée ou encore que l'amour et la poésie, deux manifestations de la beauté « explosante-fixe », sont les

seuls vrais écarts dans la société moderne, inséparables donc de la révolution sociale⁵⁹. Bien sûr le mythe platonicien de l'androgynie primordial traverse, dès les *Manifestes du surréalisme* (1924-1930), ce discours sur l'homme nouveau et sur l'amour comme métamorphose⁶⁰. Il prendra dans *Arcane 17* (1943-1947) une place éminente bien qu'allusive, sous le signe de Rimbaud : « Un mythe des plus puissants continue ici à me lier, sur lequel nul apparent déni dans le cadre de mon aventure antérieure ne saurait prévaloir. *Trouver le lieu et la formule* se confond avec *posséder la vérité dans une âme et dans un corps* ; cette aspiration suprême suffit à dérouler devant elle le champ allégorique qui veut que tout être humain ait été jeté dans la vie à la recherche d'un être de l'autre sexe et d'un seul qui lui soit, sous tous les rapports, apparié, au point que l'un sans l'autre apparaisse comme le produit de dislocation d'un seul bloc de lumière. Ce bloc, heureux entre tous ceux qui parviennent à le reconstituer. »⁶¹ On pourrait s'arrêter là, considérant que le retour à l'unité androgynie – ici conçu comme une addition de différences – est le point où surgit la floraison du langage. « L'amour, la poésie » rayonnent donc du tout que forme le couple d'amants fixé dans l'instant prédestiné de sa rencontre dont il renouvelle à jamais la grâce. Nées ensemble, « tout au fond du creuset humain », de la « fusion de deux êtres qui se sont réellement choisis », elles restituent « à toutes choses les couleurs perdues du temps des anciens soleils »⁶².

30 Cet accent mis sur l'échange sans reste de deux destinées, qui domine la pensée de l'amour et de la création chez Breton, en refoule, à mon avis, un autre que trace Bataille lorsqu'il fait de l'érotisme une force apte à briser la clôture de l'être. Alors la reconstitution de « l'androgynat du commencement » se complique et se déplace en intégrant la bisexualité psychique que Freud et Proust avaient, de manière assez différente, retenue comme un trait constitutif de tout sujet⁶³. La tension entre ces deux modèles surgit au cours des séances sur la sexualité qui occupèrent le *Bureau de recherches surréalistes* entre 1928 et 1932⁶⁴. Prenant acte que l'amour est nécessairement « amour charnel », il s'agit d'explorer les variations individuelles du désir dans un dialogue sans limites puisqu'il se veut « recherche ». Tous les interlocuteurs sont d'accord sur la haute valeur de l'expérience passionnelle et sur la disjonction nécessaire entre désir et procréation. Le couple poétique se doit d'être stérile moins par volonté consciente de sublimer l'acte reproducteur que par refus de s'arroger des droits sur une vie. Eluard et Nush, Dali et Gala, Aragon et Elsa, Desnos et Youki, Leiris et Zette... opèrent une telle fusion qui délibérément écarte toute idée de progéniture⁶⁵. En revanche, des divergences graves apparaissent autour de l'homosexualité – « la pédérastie » – que Breton condamne avec violence comme un « déficit mental et moral qui tend à s'ériger en système »⁶⁶. Il ajoute, cependant, qu'immonde pour le commun des hommes l'inversion est à ses yeux permise à deux *écrivains* : le Marquis de Sade et Jean Lorrain. On admettra donc, à la lumière de l'analyse antérieure, que seule l'œuvre justifie aux yeux de Breton cette ostentatoire déviance de la vie. Mais le débat ne s'arrête pas là. Des surréalistes dont Queneau, Prévert, Tanguy et Aragon, disent admettre tout à fait l'amour entre deux hommes. René Crevel, très proche de Breton, affirme, comme d'autres invertis depuis un demi-siècle, être un « hermaphrodite moral »⁶⁷. Enfin, et surtout, Paul Eluard prend, dans la séance du 1er août 1932, la dernière sur ce thème, Breton en flagrant délit de contradiction : avec beaucoup de ses amis celui-ci vante la sodomie hétérosexuelle – qui apparaît comme un moyen sûr d'esquiver la procréation et, surtout, comme la plus désirable des perversités – alors qu'il s'agit de la pratique qui définit par excellence la pédérastie honnie. Breton balaie l'argument en affirmant que ce détournement devient tout autre si celui qui l'éprouve est une femme et s'il advient dans l'abandon de la passion réciproque⁶⁸. Or il se trouve que cette façon de mêler les corps, que Breton revendique abruptement comme un choix « moral » et « poétique », a été la pierre de touche d'une autre conception, tout aussi surréaliste, de l'amour. Présente dans les tableaux et les écrits des peintres et des poètes – Dali, Max Ernst, Brauner, Desnos –, elle est parfaitement explicitée

dans les fictions, les analyses et la correspondance amoureuse du poète blessé Joë Bousquet, au cours des années 1930 et aussi plus tard lorsqu'il s'attache à élaborer avec le peintre Hans Bellmer une « anatomie » de l'inconscient physique qui ne paraîtra qu'après sa mort⁶⁹. Le cœur de leur propos est le suivant : tout comme la pénétration homosexuelle, en prouvant la magie du désir qui transforme la souillure en délice et la douleur en volupté, féminise l'homme qui la reçoit, la sodomie hétérosexuelle est un moment d'échange des polarités sexuelles et de recomposition des identités. Aimée comme un garçon, l'amante se virilise partiellement et provoque en miroir la mutation féminine partielle de son amant⁷⁰. Ainsi, dans l'instabilité d'un « androgynie circulaire » – ici conçu comme production réciproque du semblable –, s'affirme « la liberté de l'amour à l'égard des sexes » et se découvre, pour Bousquet, la source profonde de l'imaginaire créateur qui brouille le principe d'identité, joue sur la réversibilité et remonte aux temps primitifs de la langue où le même mot pouvait contenir des sens exactement opposés.

31

Ce n'est donc qu'au prix d'une élaboration qui transfigure la banalité de l'appariement, en le dissociant et de la continuité de l'espèce et de la manifestation figée des rôles sexuels, que l'amour – philadelphe, hystérique, inverti ou fou – débouche forcément sur le dédoublement puis l'unité intérieure qui préparent la fécondité poétique. Si nous considérons maintenant le chemin parcouru depuis l'orée du XIX^e siècle on est frappé par les anticipations obscures puis les rémanences plus ou moins affichées qui, au-delà du mouvement de l'histoire, vérifient l'articulation logique des quatre élaborations par lesquelles le créateur est « ordonné ». Il serait ainsi loisible de débusquer, par exemple, dans la passion de Flaubert pour Louise Colet et dans les « relations à plaisanterie » homosexuelles qui l'unissaient à ses familiers la même imagination érotique et les mêmes translations d'identité dont on saisit mieux à présent comment elles entrent dans la transformation androgynie de l'écrivain qu'explicitement Flaubert plaçait du côté de l'hystérie⁷¹.

33

De fait, la métaphore de l'engendrement, qui a lancé cette recherche, ne quitte jamais la scène. Elle est, chez Joyce écrivant *Stephen le Héros* et *Portrait de l'artiste jeune* – dans le temps où il imagine qu'il forme avec Nora un « androgynie circulaire » qui lui révèle sa part de féminité – la trame d'une conception de l'œuvre se faisant⁷². Ailleurs nous la reconnaissons diffractée et déplacée. Ainsi Flaubert écrit-il que « les livres ne se font pas comme les enfants mais comme les pyramides en apportant de grands blocs l'un par-dessus l'autre, à force de reins, de temps et de sueur » mais il célèbre ailleurs l'ami Louis Bouilhet comme son « accoucheur » et il renoue avec la métaphore maternelle lorsqu'il refuse de bouger de Croisset pour cause d'écriture : « Je suis comme les jattes de lait : pour que la crème se forme, il faut les laisser immobiles » (à Louise Colet, 28/10/1853). Chez les surréalistes le recul physique devant la procréation interdit jusqu'à ce genre d'images mais ouvre la voie à l'exploration d'autres qui en perpétuent et magnifient le sens. Ainsi Breton assimile-t-il la passion et les textes poétiques issus de la rencontre fatale aux êtres que génère la nature – arbres à la sève laiteuse, fleurs géantes, cristaux de sel gemme parfaits de forme et mus par une germination sans fin⁷³ – et aux créatures, à la lisière du minéral et du vivant, que cherche à produire l'alchimie, référence majeure et devenue banale, depuis Rimbaud, pour qui veut évoquer le processus créateur. Quant à Sartre, confirmant combien ses *Mots* sont une transposition ironique des expériences qui, depuis presque deux siècles, instituent la différence de l'écrivain, il fait de la métaphore renouvelée et amplifiée le ressort burlesque de son délire enfantin de fécondité : « ...pour renaître il fallait écrire, pour écrire il fallait un cerveau, des yeux, des bras ; le travail terminé, ces organes se résorbaient d'eux-mêmes : aux environs de 1955, une larve éclaterait, vingt-cinq papillons in-folio s'en échapperaient, battant de toutes leurs pages pour s'en aller poser sur un rayon de la Bibliothèque Nationale. Ces papillons ne seraient autre que moi. Moi : vingt-cinq tomes, dix-huit mille pages de texte, trois cent gravures dont le portrait de l'auteur. »⁷⁴

34 La présence, latente en ses quatre figures, de la métamorphose qui fait le créateur amène à interroger le rapport que les femmes auteurs – conscientes de s'avancer dans un monde d'hommes au cours de la longue période du « sacre de l'écrivain » – ont noué avec ces images et ces expériences de l'androgynat. Un simple regard révèle la centralité, l'ampleur et la complexité de ce thème. La métaphore de l'enfantement vient sous beaucoup de plumes – de Mary Shelley à Simone Weil – mais tout porte à penser que sa résonance est forcément autre chez des écrivains femmes qui peuvent éprouver la distance entre les deux « conceptions » et pour lesquelles, surtout, le transport imaginaire n'a pas le même effet transfigurant⁷⁵. D'où la critique féministe de cette appropriation des pouvoirs féminins, critique qui s'étend jusqu'à la figure de l'androgynisme perçu, conformément à une certaine représentation fin-de-siècle, comme un mâle indûment enrichi. Mais ici la critique n'aide guère à comprendre – si ce n'est sous l'étiquette générique d'aliénation – le fait que la position des femmes écrivains les a réellement conduites à adopter une identité, un style d'expérience, un genre de vie reprenant, au moins en partie, les figures biographiques ci-dessus dessinées. Il faudrait, certes, nuancer beaucoup cette reprise, il n'a pourtant pas échappé à Virginia Woolf combien, avec leur pseudonyme masculin et leur refus des normes communes, les plus grandes romancières du XIX^e siècle se sont, par leur existence, singularisées parfois jusqu'au scandale⁷⁶. Au point que la représentation masculine de la femme écrivain, dans la mesure où elle est perçue comme une égale, est celle d'un(e) hermaphrodite qui aurait fait le chemin inverse en s'emparant de la plume, instrument métaphoriquement et socialement viril. Mais Virginia Woolf déplace le point de vue au plan de l'écriture elle-même : si l'on écrit jamais qu'à partir de son expérience les femmes écrivent toujours autre chose et d'autre façon. Elles importent dans le monde de la littérature d'autres puissances de voir et de dire qu'une très longue histoire a ignorées. Spécificité, passagère peut-être, qui n'élimine pas la question toujours ouverte du sexe du créateur. La correspondance de Flaubert et Georges Sand a posé en toute clarté les termes du débat et je le laisserai ouvert avec eux. Pour la romancière, poussée à formuler des vues générales qui valent d'abord pour l'écrivain, « *il n'y a qu'un sexe. Un homme et une femme c'est si bien la même chose que l'on ne comprend guère les tas de distinctions et de raisonnements subtils dont se sont nourries les sociétés sur ce chapitre-là.* »⁷⁷ Et nous reconnaissons ici le germe de la théorie du sujet écrivain *neutre* telle que Monique Wittig l'a récemment reprise. Pour Flaubert, au contraire, comme sa correspondante l'illustre – et lui aussi, sans l'affirmer aussi nettement – l'écrivain est du « Troisième sexe »⁷⁸. Homme ou femme il renaît dans le mélange, ce que Virginia Woolf a commenté en introduisant une subtile variation. Certes, comme l'écrivit Coleridge, « le grand esprit est androgynisme. C'est quand cette fusion a lieu que l'esprit est pleinement fertilisé et peut faire usage de toutes ses facultés »⁷⁹. Mais il est des milieux et des époques où cet androgynisme va de soi, même s'il n'expose pas les voies par lesquelles il s'éprouve – et ici V. Woolf évoque Shakespeare – et d'autres où il apparaît minoritaire et transgressif, comme si la bisexualité du créateur ne pouvait se forger que dans les tensions d'une société et d'une histoire.

Bibliographie

Albaret, Céleste, 1973, *Monsieur Proust*, Paris, Robert Laffont.

Alexandrian, Sarane, 1977, *Les libérateurs de l'amour*, Paris, Le Seuil.

Amiel, Henri-Frédéric, 1976-1996, *Journal intime*, éd. B. Gagnebin & Ph. M. Monnier, 12 vols, Lausanne, L'Age d'Homme.

Andreas-Salomé, Lou, 1977, *Ma vie*, Paris, P.U.F.

L'androgynisme, 1986, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel.

L'androgynisme dans la littérature, 1990, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel.

- Assoun, Paul-Laurent, 1999, « La passion inconsciente ou la gémellité fatale. Le « cas Byron » in Jacques André et al., *De la passion*, Paris, P.U.F : 63-80.
- Astorg, Bertrand d', 1990, *Variations sur l'interdit majeur. Littérature et inceste en Occident*, Paris, Gallimard.
- Barnes, Julian, 1986, *Le perroquet de Flaubert*, Paris, Stock (1ère éd. 1984).
- Barry, Joseph, 1989, *Ma sœur, ma douce sœur. Lord Byron et Augusta*, Paris, Albin Michel.
- Bataille, Georges, 1957, *L'érotisme*, Paris, Minuit.
- Baudelaire, Charles, 1961, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Biblio-thèque de La Pléiade ».
- Beizer, Janet, 1993, *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*, Ithaca & London, Cornell University Press.
- Bellmer, Hans, 1957, *Anatomie de l'image*, Paris, Le Terrain vague.
- Bénichou, Paul, 1973, *Le sacre de l'écrivain*, Paris, José Corti.
- Berchet, Jean-Claude, 1992, « Le frère d'Amélie ou la part du diable » in *Eros philadelphe, frère et sœur, passion secrète*, pp. 105-134.
- « Bisexualité et différence des sexes », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 7, printemps 1973.
- Boltanski, Luc, 1975, « Pouvoir et impuissance : projet intellectuel et sexualité dans le *Journal d'Amiel* », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 5-6, nov. 1975, pp. 80-108.
- Bousquet, Joë, 1979, *Œuvre romanesque complète*, vols 1 et 2, Paris, Albin Michel.
- Brachet, Jean-Louis, 1847, *Traité de l'hystérie*, Paris, Baillière.
- Briquet, Pierre, 1859, *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, Paris, Baillière.
- Brontë, Charlotte et Brontë, Patrick Branwell, 1972, *Œuvres de jeunesse*, éd. R. Bellour, Paris, J.-J. Pauvert.
- Breton, André, 1988-1999, *Œuvres complètes*, 3 vols, éd. M. Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Calabrese, Rita et Chiavetta, Elisabetta, 1996, *Della stessa madre, dello stesso padre. Tredici sorelle di genii*, Ferrara, Luciana Tufani éd.
- Carassou, Michel, 1985, *René Crevel*, Paris, Fayard.
- Carroy, Jacqueline, 1993, *Les personnalités doubles ou multiples, entre science et fiction*, Paris, P.U.F.
- Carroy-Thirard, Jacqueline, 1982, « Hystérie, théâtre, littérature au XIX^e siècle », *Psychanalyse à l'université*, t. VII, n° 26, mars, pp. 299-317.
- Charcot, Jean-Martin, 1980, *Leçons sur l'hystérie virile*, éd. Michèle Ouerd, Paris, Le Sycomore.
- Charuty, Giordana, 1987, « Le mal d'amour », *L'Homme* n°103, juil. sept. : 43-72.
- Chateaubriand, René de, 1948, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. M. Levaillant, 4 vols, Paris, Flammarion
- Castle, Terry J., « Lab'ring bards : birth *topoi* and english poetics, 1660-1820 », *Journal of English and Germanic Philology*, vol. 78, April 1979, pp. 193-208.
- Compagnon, Antoine, 1989, *Proust entre deux siècles*, Paris, Le Seuil.
- 1992, « Ce qu'on ne peut plus dire de Proust », *Littérature*, n° 88, déc.
- Corbin, Alain, 1987, « La relation intime et les plaisirs de l'échange » in Ph. Ariès et G. Duby dir. *Histoire de la vie privée*, t. IV, « Le XIX^e siècle », Paris, Le Seuil : 503-561.
- Coudert, Raymonde, 1998, *Proust au féminin*, Paris, Grasset-Le Monde.
- Curtius, Ernst Robert, 1991, *La littérature européenne et le moyen-âge latin*, 2 vols, Paris, Agora (1ère éd. 1954).
- Desnos, Robert, 1962, *La liberté ou l'amour*, Paris, Gallimard (1ère éd. 1927).
- Dijkstra, Bram, 1986, *Idols of Perversity*, Oxford, Oxford University Press (trad. Paris, Le Seuil 1992).
- Double, Charles, 1995, *Etat psychologique et mental d'un inverti parricide, 1905*, éd. Philippe Artières, *Cahiers Gai-Kitsch Camp* n° 39.

- Dubois, Jacques, 1997, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Le Seuil.
- Ellmann, Richard, 1987, *Joyce*, 2 vols, Paris, Gallimard, « Tel » (1ère éd. 1959).
- « Enquête sur l'homosexualité en littérature », 1926, *Les Marges*, mars-avril, édition revue et complétée in *Cahiers Gai-Kitsch-Camp*, n° 19, 1993.
- Eros philadelphe, frère et sœur, passion secrète*, 1992, Colloque de Cerisy prés. Wanda Bannour et Philippe Berthier, Paris, Ed. du Félin.
- Fabre, Daniel, 1986, « Le garçon enceint », *Cahiers de littérature orale*, n° 20 :15-39.
- 1999, « Le corps pathétique de l'écrivain », *Gradhiva*, n° 25 : 1-13.
- 2000, sous presse, « L'écrivain et son lieu » in M. Cantaloube-Ferrieu dir., *Joë Bousquet et l'écriture*, Paris, L'Harmattan.
- Fabre-Vassas, Claudine, 1994, *La bête singulière*, Paris, Gallimard.
- Fedida, Pierre, 1973, « D'une essentielle dissymétrie dans la psychanalyse », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 7, « Bisexualité et différence des sexes » : 159-166.
- Feldman, Joan, 1993, *Gender on the Divide : The Dandy in the Modernist Literature*, Ithaca & London, Cornell University Press.
- Festa-Maccormick, D., 1980, « Emma Bovary masculinization : Convention of clothes and morality of conventions », in Todd, J., éd., *Gender and Literary Voice*, New York & London, Holmes & Meier Inc.
- Flaubert, Gustave, 1973-1998, *Correspondance*, éd. J. Bruneau, 4 vols, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade ».
- 1986, *Madame Bovary*, prés. de B. Ajac, Paris, GF, Flammarion.
- Flaubert, Gustave, Sand, George, 1989, *Correspondance*, éd. A. Jacobs, Paris, Flammarion.
- Franchi, Franca, 1991, *Le metamorfosi di Zambinella. L'immaginario androgino fra ottocento e novecento*, Bergamo, Pierluigi Lubrina éd.
- Friedman, Susan Stanford, 1987, « Creativity and the childbirth metaphor : Gender difference in literary discourse », *Feminist Studies*, vol. 13, n° 1, Spring, pp. 49-82.
- Fumaroli, Marc, 1984, « Préface » in Maurice de Guérin, *Poésie*, Paris, Gallimard : 7-72.
- Gasarian, Gérard, 1991, « La figure du poète hystérique ou l'allégorie chez Baudelaire », *Poétique*, n° 86, avril, pp. 177-191.
- Gauthier, Xavière, 1971, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard.
- Gide, André, 1996, *Journal, 1887-1925*, éd. E. Marty, 2 vols, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade ».
- Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan, 1979, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, New Haven, Yale University Press.
- Giraud, Victor, *Sœurs de grands hommes : Jacqueline Pascal, Lucile de Chateaubriand, Henriette Renan*, Paris, Crès, 1926.
- Gros, Frédéric, 1997, *Création et folie, une histoire du jugement psychiatrique*, Paris, P.U.F.
- Gubar, Susan, 1983, « The birth of the artist as heroine », in Carolyn Heilbrun et Margaret Higonnet, *The Representation of Women in Fiction*, Baltimore, John Hopkins University Press : 19-59.
- Guérin, Maurice de, 1984, *Poésie*, prés. M. Fumaroli, Paris, Gallimard.
- Heinich Nathalie, 1996, *Etats de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard.
- Houbre, Gabrielle, 1997, *La discipline de l'amour. L'éducation sentimentale des filles et des garçons à l'âge du romantisme*, Paris, Plon.
- James, Henry, 1969, *Gustave Flaubert*, prés. M. Zéraffa, Paris, L'Herne (1ère éd. 1902).
- McDougall, Joyce, 1996, « Créativité et identifications bisexuelles », in *Eros aux mille visages*, Paris, Gallimard, pp. 97-123.
- Mallarmé, Stéphane, 1996, *Correspondance complète, 1862-1871*, suivi de *Lettres sur la poésie, 1872-1898*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Folio-classique ».

- Maraini, Dacia, 1993, *Cercando Emma. Gustave Flaubert e la signora Bovary : indagini attorno a un romanzo*, Milano, Rizzoli.
- Margerie, Diane de, 1992, « Avant-propos » à Katherine Mansfield, [*Œuvres*], Paris, Stock
- Mayer, Hans, 1975, *Aussenseiter*, Frankfurt am Main, Suhrkamp (trad. *Les marginaux. Femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, Paris, Bibliothèque 10/18, 1996).
- Messman, Carol A., 1993, *Politics and Narratives of Birth : Gynocolonization from Rousseau to Zola*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Michon, Pierre, 1991, *Rimbaud, le fils*, Paris, Gallimard.
- Moers Ellen, 1976, *Literary Women*, New York, Doubleday.
- Molino, Jean, 1980, « Le mythe de l'androgynie », in *Aimer en France, 1760-1860*, dir. P. Viallaneix et J. Ehrard, Clermont-Ferrand, Assoc. des pub. de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, vol. 1, pp. 401-411.
- Monneyron, Frédéric, 1994, *L'Androgynie romantique, du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, ELLUG.
- 1996, *L'Androgynie décadent, mythe, figure, fantasme*, Grenoble, ELLUG.
- Musil, Robert, 1978, « Isis et Osiris », trad. Philippe Jacottet in *Robert Musil*, L'Arc, n° 14 : 5-8.
- 1995, *L'Homme sans qualités*, trad. Philippe Jacottet, Paris, Le Seuil, 2 vols (1ère éd. 1956).
- Nabokov, Vladimir, 1980, *Lectures on Literature*, Harcourt Brace Janovitch, New York (trad. partielle : *Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson*, Paris, Stock, 1999, « La Bibliothèque cosmopolite »).
- Nelli, René, 1975, *Joë Bousquet*, Paris, Albin Michel.
- 1980, « Tirésias ou les métamorphoses de la passion », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 21, « La passion », printemps 1980, pp. 133-142.
- Painter, George, 1963-1966, *Marcel Proust (1871-1922)*, 2 vols, Paris, Le Seuil.
- Péchenard, Christian, 1996, *Proust et Céleste*, Paris, La Table Ronde.
- Péret, Benjamin, 1988, *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, Albin Michel (1ère éd. 1956).
- Perrot Michèle 1987, « Les acteurs » in Ph. Ariès et G. Duby dir. *Histoire de la vie privée*, t. IV, « Le XIX^e siècle », Paris, Le Seuil : 89-303.
- Peters, H. F., 1967, *Ma sœur, mon épouse. Biographie de Lou Andreas-Salomé*, Paris, Gallimard (1ère éd. 1962).
- Planté, Christine, 1989, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur au XIX^e siècle*, Paris, Le Seuil.
- Privat, Jean-Marie, 1994, *Bovary charivari*, Paris, CNRS éditions.
- Proust, Marcel, 1971, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade ».
- 1987-1989, *A la recherche du temps perdu*, dir. J.-Y. Tadié, 4 vols, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Reid, Martine, 1991, « Flaubert et Sand en correspondance », *Poétique*, n° 85, février, pp. 53-68.
- Recherches sur la sexualité*, 1990, prés. J. Pierre, « Archives du surréalisme », 4, Paris, Gallimard.
- Rimbaud, Arthur, 1991, *Œuvre-vie*, éd. A. Borer, Paris, Arléa.
- 1999, *Œuvres complètes*, éd. de P. Brunel, Paris, Le Livre de Poche.
- Ruskin, John, 1987, *Sésame et les lys*, trad. Marcel Proust, prés. A. Compagnon, Bruxelles, éditions Complexe (1ère éd. 1906).
- Sacks, Elisabeth, 1980, *Shakespeare's Images for Pregnancy*, New York, St. Martin's Press.
- Sartre, Jean-Paul, 1964, *Les mots*, Paris, Gallimard.
- 1971, *L'idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, 3 vols, Paris, Gallimard.
- Schmidt, Paul, 1979, « Visions of violence : Rimbaud and Verlaine », in Stambolian, G. et Marks E., *Homosexualities and French Literature*, Ithaca & London, Cornell University Press : 228-242.
- Sissa, Giulia, 2000, *L'âme est un corps de femme*, Paris, Odile Jacob.

- Spaas, Lieve, 1996, *Lettres de Catherine de Saint-Pierre à son frère Bernardin*, Paris, L'Harmattan.
- Spitzer, Leo, 1970, « Le style de Proust » in *Etudes de style*, Paris, Gallimard
- Starobinski, Jean, 1980, « L'échelle des températures, lecture du corps dans *Madame Bovary* », *Le temps de la réflexion*, n° 1 : 145-183.
- 1981, « Brève histoire de la conscience du corps », *Revue française de psychanalyse*, t. XLV, n° 2, mars-avril, « Les problèmes du corps » : 261-279.
- Strouse, Jean, 1985, *Alice James, une biographie*, Paris, éd. des Femmes (1ère éd. 1980).
- Trakl, Georg, 1990, *Crépuscule et déclin suivi de Sébastien en rêve*, Paris, Gallimard.
- Vargas Llosa, Mario, 1978, *L'orgie perpétuelle, sur Flaubert et Madame Bovary*, Paris, Gallimard.
- Verdier, Yvonne, 1979, *Façons de dire, façons de faire*, Paris, Gallimard.
- Verlaine, Paul, 1965, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade ».
- Williams, Roger, 1980, *The Horror of Life*, Chicago, University of Chicago.
- Woolf, Virginia, 1999, *Une chambre à soi*, Paris, 10-18 (1ère éd. 1927).
- Zagdanski, Stéphane, 1994, *Le sexe de Proust*, Paris, Gallimard.
- 1999, *Le crime du corps*, Nantes, Pleins Feux.
- Zancan, Marina, 1998, *Il doppio itinerario della scrittura. Le donne nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi.
- Zotz, Volker, 1991, *André Breton*, Paris, Somogy.

Notes

- 1 Amiel, *Journal intime*, les citations qui suivent viennent du t. VI, 1986 : 213-215.
- 2 Tel est le thème de l'article de Boltanski 1975.
- 3 Fabre 1999 et *id.* sous presse ; l'analyse du rapport entre cette « physiologie » de l'écriture et les modifications afférentes de la conception de la littérature et de la condition littéraire ne sera pas reprise dans le présent article. Dans le cas d'Amiel l'une des issues de son échec, outre l'écriture du journal, est dans le rapport de séduction pédagogique adressé aux enfants (voir dans son *Journal* la suite du 12 février 1866, *op. cit.*, *loc. cit.* : 217-218).
- 4 J'ai tenté d'explicitier ce processus, attesté au moins dans les sociétés rurales de l'Europe du Sud, dans « Le garçon enceint » 1986.
- 5 Curtius 1991, t. I : 227-229. Le thème a été ensuite approfondi à propos de quelques écrivains, voir par exemple : Castle 1979, Sacks 1980, Messman 1993 et, surtout, Stanford Friedman 1987. Pour sa configuration grecque antique, voir Sissa 2000.
- 6 Sur ce point voir Castle 1979 : 197-202 en part.
- 7 D'après le *Trésor de la Langue Française* ce détournement concerne surtout le verbe « accoucher » (s.v. accouchement) mais on trouve, dès 1837, sous la plume de Balzac, le verbe « pondre », emprunté à l'argot des journalistes.
- 8 Voir les art. cit. de Friedman et de Castle, ce dernier riche des exemples du romantisme anglais et des usages modernes de la métaphore chez Yeats, Ch. Isherwood, G. Groddeck ; le dépouillement du *Trésor de la Langue Française* offre plusieurs exemples d'usages, je lui emprunte les citations qui suivent.
- 9 In *La comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, t. VII, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1977: 241-242.
- 10 Voir les articles cités note 3.
- 11 Sur l'émergence et l'histoire de la notion essentielle de « sensations internes » voir Starobinski 1981.
- 12 Les études sur l'androgynisme comme thème littéraire moderne sont très nombreuses, voir les bibliographies des deux colloques de Cerisy, *L'androgynisme* 1986 : 271-277 (par Antoine Faivre, Frédéric Monneyron et Jean-Pierre Troadec) et *L'androgynisme dans la littérature* 1990 :

153-157 (par Antoine Faivre). Molino 1980 a proposé un plan d'enquête. Monneyron (1994 ; 1996) est l'auteur d'ouvrages sur le XIX^e siècle. A signaler aussi, correspondant à notre période de référence, Franchi 1991.

13 Voir sur ce thème l'ouvrage de Gros 1997.

14 D'Astorg 1990 : 60.

15 La remarque est de Moers 1976 citée dans Strouse 1985 : 56-57, note 1. Lire aussi Perrot 1987 : 167-170., Corbin dans le même volume : 516-517 et Houbre 1997 : 49-51.

16 Voir, par exemple, Giraud 1926 ; Planté 1989 : 145-170 ; le livre posthume déjà cité de Bertrand d'Astorg (1990) ; le colloque de Cerisy *Eros philadelphe, frère et sœur, passion secrète*, prés. Wanda Bannour et Philippe Berthier (1992) ; l'ouvrage sur le même thème consacré aux littératures de langues anglaise et allemande de Rita Calabrese et Eleonora Chiavetta (1996), sans compter les études des cas rapidement évoqués ici que je renvoie dans la bibliographie finale.

17 *Mémoires d'outre-tombe*, livre premier, chap. 4.

18 *Id.*, *ibid.*, livre trois, chap. 7.

19 *Id.*, *ibid.*, livre trois, chap. 11. Voir à ce propos les notes et les annexes de l'édition dite « du centenaire », par M. Levailant et l'étude de Jean-Claude Berchet (1992).

20 H. James cité par d'Astorg 1990 : 106 ; Chateaubriand, *op. cit.*, livre trois, chap. 7.

21 Chateaubriand, *op. cit.*, livre trois, chap. 8.

22 Sur ce point voir l'édition des *Juvenilia* de Charlotte et Patrick Branwell Brontë présentée et commentée par Raymond Bellour (1972).

23 Je suis ici l'analyse novatrice de Marc Fumaroli qui introduit Maurice de Guérin (1984).

24 Barbey d'Aurevilly, *Lettres à Trebutien* (20 juillet 1854), citée par Fumaroli, *op. cit.* : 51-52. Décivant M. de Guérin dans son roman *Ce qui ne meurt pas*, Barbey note qu'il « était d'une beauté presque divine. Il avait cet âge hermaphrodite d'entre l'adolescence et la jeunesse qui participe de toutes les deux, et qu'on dirait un troisième sexe le peu de temps qu'il dure [...] » (in *op. cit.*, p. 244).

25 Une des figures du mythe philadelphe est, en effet, l'histoire d'Isis et d'Osiris devenue thème littéraire par exemple chez Musil dans un extraordinaire poème in *Robert Musil* 1979 : 5-7.

26 Beaucoup d'occurrences littéraires du terme ont été repérées dans l'article pionnier de Carroy-Thirard 1982, en part : 312-316, « Portrait de l'artiste en hystérique », repris dans Carroy 1993 : 30-35.

27 Il y a un débat quant à l'antériorité de *Madame Bovary* (et des lettres qui accompagnent sa création) sur les principaux textes théoriques redéfinissant l'hystérie. Roger Williams (1980) penche pour une documentation directe de Flaubert, à Rouen, auprès de son père puis de son frère médecins ; Janet Beizer (1993) défend la thèse d'une découverte autonome. Les deux positions ne me semblent pas incompatibles, Flaubert décrit et nomme une « hystérie de l'écrivain » dont tous les symptômes sont déjà, une dizaine d'années auparavant, dans le *Journal* de Michelet et dans le *Traité des excitants modernes* de Balzac (voir Fabre 1999 : 5).

28 Briquet 1859.

29 Voir la réédition de ces *Leçons...*, présentée par Michèle Ouerd (1980).

30 Sur cette hystérisation distanciée de l'acte d'écrire voir Starobinski 1980 et Beizer 1993, en part. : 77-98, « The physiology of style ».

31 *Madame Bovary*, éd. B. Ajac, 1986, successivement : 260, 75, 190, 226. Sur cette virilisation d'Emma voir Festa-Maccormick 1980 et, dans un autre cadre interprétatif, Privat 1994 : 70-73.

32 Baudelaire 1961 : 654.

33 Mallarmé 1998 : 423 ; Proust 1971 : 614 ; Gide et Valéry 1955 : 222-223. Sur le glissement sociologique du diagnostic de l'hystérie masculine voir les remarques introductives de Michèle Ouerd (in Charcot 1980).

34 Voir l'article, fondé sur un terrain languedocien, de Charuty 1987.

35 Albaret 1973 : 140. Lire aussi Péchenard 1996.

36 *Id.*, *ibid.* : 211.

37 *Id.*, *ibid.* : 97-103, cit. p. 102.

- 38 Pour une analyse anthropologique de la croyance aux envies voir Verdier 1979 : 49-53 ; Fabre-Vassas 1994 : 62-63.
- 39 *Id., ibid.* : 95.
- 40 *Id., ibid.* : 320, voir aussi : 86-88 les manières de lit de Proust écrivain.
- 41 Notion proposée et commentée par Gasarian 1991.
- 42 *Du côté de chez Swann*, in Proust 1987, vol. I : 3.
- 43 Foucault 1976 : 59.
- 44 Proust 1987, t. III, Esquisse IV : 955.
- 45 Ruskin 1987 et le chapitre VI de Dijkstra 1986.
- 46 Gilbert et Gubar 1979 ; Planté 1989 ; Zancan 1998.
- 47 Voir sur ce point le livre novateur de Hans Mayer (1975), en part. deuxième part. « Sodome ».
- 48 Ce bref parcours a été facilité par les deux éditions chronologiques existantes de l'œuvre de Rimbaud : celle d'Alain Borer (1991) et, surtout, celle de Pierre Brunel (1999) auxquelles il est facile de se reporter pour tous les éléments biographiques. Hans Mayer (1975 : 248-262) et Paul Schmidt (1979) ont ouvert la voie de l'analyse.
- 49 Brunel in Rimbaud 1999.
- 50 Tel sont les derniers mots de l'énigmatique poème « Michel et Christine », *op. cit.* : 366-368.
- 51 Sur ces figures voir Michon 1991.
- 52 Verlaine 1965 : 378.
- 53 Un renouvellement complet de l'interprétation de Proust et de son rapport d'écrivain à l'homosexualité a été amorcé depuis la fin des années 1980. Ce qui suit en tire l'essentiel. Voir Compagnon 1989, 1992 et sa grande édition de *Sodome et Gomorrhe* in Proust 1987, t. III ; Zagdanski 1994 et sa thèse d'une hétérosexualité foncière de l'écriture proustienne ; Dubois 1997 et sa réflexion sur la différence d'Albertine ; Coudert 1998 et sa mise en œuvre subtile des notions distinctes de « féminité » et de « féminin » chez Proust. Notons que le célèbre article de Leo Spitzer sur « Le style de Proust » (1970) avait mis le doigt sur la confrontation du narrateur et d'une « altérité » absolue et fuyante dont témoignent sa syntaxe et la place qu'il donne aux lexèmes de l'impossible, préfixés en *in-*, *im-*.
- 54 *La prisonnière* in Proust 1987, III : 887.
- 55 *Du côté de chez Swann* in Proust 1987, I : 4.
- 56 Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?* in Breton 1989-1999, t. II : 227.
- 57 *Nadja*, in *id.*, t. I : 651.
- 58 *Sur la route de San Romano* in *id.*, t. III : 421.
- 59 Ces deux citations sont dans *L'Amour fou* in *id.*, t. II : 678 ; 687.
- 60 Il y a un débat sur la place de cette référence dans la pensée de Breton ; Gauthier 1971 et Zotz 1991 la situent au centre, Alexandrian (1977 : 246-247) lui préfère l'image occultiste de l'égrégore, « être moral formé par la réunion de plusieurs personnes ».
- 61 *Arcane 17* in *id.*, t. III : 48.
- 62 *L'Amour fou*, *op. cit.* : 678.
- 63 Le thème de la bissexualité constitutive de chaque être humain se dégage à partir du milieu du XIX^e siècle dans le discours médical, sur son histoire et sa reprise par la psychanalyse voir Fedida 1973.
- 64 L'édition récente des manuscrits (*Recherches sur la sexualité* 1990) a heureusement complété ce qu'on savait de ces débats très partiellement publiés en mars 1928 dans *La révolution surréaliste*. Le volume contient aussi toutes les enquêtes sur la sexualité dans les revues surréalistes.
- 65 *Recherches...* : 103-104. Sur le thème du couple stérile voir Alexandrian, *op. cit.* : 244-246.
- 66 *Id.* : 39-43, cit. : 39. Péret (1956 : 66) renouvelle cette condamnation en faisant de l'homosexualité moderne le symptôme d'une crise de l'affectivité.
- 67 Le terme est présent aussi bien dans l'autobiographie de Double 1905 que dans la bouche de René Crevel (voir Carassou 1985).
- 68 *Id.* : 185-186.

69 Voir les deux premiers volumes des *Œuvres romanesques* (1969) et l'essai de René Nelli (1975) sur Bousquet. Les recherches communes réalisées à Carcassonne pendant et après la guerre ont paru sous la signature de Bellmer 1957.

70 L'article de René Nelli (1980) explicite et situe le cheminement conceptuel de cette érotique. Notons que Péret défend, au contraire, l'idée que l'amour sublime ne peut advenir qu'entre deux êtres dont l'identité sexuelle est fixée, la « complémentarité instable » que prône Bousquet est pour lui liée au type de la « femme fatale » ou « sorcière » dont la passion n'exalte pas la vie mais la mort. Permanence et centralité de ce débat au sein et dans les affrontements du surréalisme (Bataille).

71 Ces jeux du masculin et du féminin n'ont pas échappé à Maraini 1993 : 70-71 et, surtout, à Barnes 1986 : 173.

72 Voir Ellmann 1962, II : 344-346 ; 355-356.

73 Voir, par exemple, *L'Amour fou*, op. cit., t. II : 737-763.

74 Sartre 1964 : 161.

75 Friedman 1987 a montré comment, utilisée par les femmes, cette métaphore prend en charge la complexité de leur rapport au corps et à la sensation.

76 Woolf 1999. Lire sur ce point ici à peine évoqué Gubar 1983 et Heinich 1996 : 304-306.

77 Flaubert et Sand 1989 : 121.

78 *Id. ibid.* : 196.

79 Woolf 1999 : 148.

Pour citer cet article

Référence électronique

Daniel FABRE, « L'androgynie fécond ou les quatre conversions de l'écrivain », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 11 | 2000, mis en ligne le 24 mai 2006. URL : <http://clio.revues.org/index214.html>

À propos de l'auteur

Daniel FABRE

Daniel Fabre est Directeur d'études à L'École des Hautes Études en Sciences Sociales où il enseigne l'anthropologie de l'Europe. Il a fondé l'équipe d'ethnologie du Centre d'Anthropologie de Toulouse (UMR EHESS-CNRS) en 1978. Il enseigne régulièrement dans les universités de Rome. Ses premières recherches ont porté sur l'oralité rituelle (*La tradition orale du conte occitan*, 2 vols, P.U.F., 1973-1974) et sur ses rapports avec l'alphabetisation et l'écriture. Parmi les thèmes de ses travaux qui entrent dans le champ couvert par ce numéro on peut signaler : le rapport entre écrit biographique et histoire locale (*Le Brigand de Cavanac. Le fait divers, le roman, l'histoire*, Verdier, 1982, avec D. Blanc), les modèles biographiques de la masculinité, les pratiques communes de l'écriture (il a dirigé deux enquêtes collectives sur ce sujet : *Écritures ordinaires*, POL-BPI, 1993 ; *Par écrit*, MSH, 1997). Il a récemment animé deux séminaires qui ont donné lieu à publication : *La fabrique des héros*, MSH, 1999 (avec P. Centlivres et F. Zonabend) et *Domestiquer l'histoire. Ethnologie et monuments historiques*, MSH, 2000. Actuellement il achève un ouvrage sur ethnologie et littérature (à paraître en 2001) et tente d'élaborer une anthropologie de l'écrivain.

Droits d'auteur

Propriété intellectuelle

Résumé / Abstract

La période du « sacre de l'écrivain » (P. Bénichou) a vu s'imposer une théorie de l'écriture inspirée qui converge autour du thème de l'androgynie du créateur. Dans ce contexte la

métaphore, chez les écrivains hommes, d'une « conception », d'une « gestation » et d'un « engendrement » de l'œuvre prend une force nouvelle. Cette production de l'androgynisme en soi-même s'est appuyée sur des expériences et des parcours capables de favoriser une telle métamorphose. L'article définit quatre « figures biographiques », formant une sorte de matrice logique, qui, de 1800 à 1930, sont venues offrir une médiation imaginaire vers l'androgynisme créateur : la relation frère-soeur, l'hystérie masculine, l'homosexualité, l'amour fou. En conclusion est posée la question du rapport des femmes écrivains à ces modèles de vie et d'écriture « inspirés ».

During the period of the « sacre de l'écrivain » (P. Benichou) a theory of the inspired writing imposed, which converges to the theme of the androgyny of the creator. In this context the metaphor, developed by the male writers, of a « conception », a « gestation », a « generation » of the work gains a new vigour. This production of the androgynism is based on a particular kind of experiences which were able to promote such a metamorphosis. This article defines four « biographical figures » which frame a kind of logic matrix that, from 1800 to 1930, offered an imaginary mediation to the creating androgyny : the relationship between sisters and brothers, the male hysteria, homosexuality and mad love. At the end, the author observes how female writers refer to these models of « inspired » lives and writings.

Licence portant sur le document : Propriété intellectuelle