



**HAL**  
open science

# Le Sale comme ressort d'une éthique de l'altérité dans les romans de Radclyffe Hall

Tina Terradillos

► **To cite this version:**

Tina Terradillos. Le Sale comme ressort d'une éthique de l'altérité dans les romans de Radclyffe Hall. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2018. Français. NNT : 2018MON30035 . tel-02052921

**HAL Id: tel-02052921**

**<https://theses.hal.science/tel-02052921>**

Submitted on 28 Feb 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# THÈSE

Pour obtenir le grade de  
Docteur

Délivré par l'Université Paul-Valéry Montpellier 3

Préparée au sein de l'école doctorale 58  
Et de l'unité de recherche EMMA

Spécialité : ÉTUDES ANGLOPHONES

Présentée par Tina TERRADILLOS

**Le Sale comme ressort d'une éthique de  
l'altérité dans les romans de Radclyffe Hall**

Soutenue le 7 décembre 2018 devant le jury composé de

Madame Catherine DELYFER, PR, Université Toulouse  
Jean-Jaurès

Rapporteur

Monsieur Frédéric REGARD, PR, Université Paris-  
Sorbonne

Président

Monsieur Jean-Michel GANTEAU, PR, Université  
Paul-Valéry Montpellier 3

Examineur

Madame Christine REYNIER, PR, Université Paul-  
Valéry Montpellier 3

Directrice de thèse





Mes remerciements chaleureux à Madame Christine Reynier, ma directrice de recherche, qui a su m'accompagner tout au long de ce travail ;  
mes remerciements aussi au laboratoire EMMA qu'elle anime et pour lequel j'éprouve une grande admiration.

À Arthur,



**LE SALE COMME RESSORT D'UNE ÉTHIQUE DE  
L'ALTÉRITÉ DANS LES ROMANS  
DE RADCLYFFE HALL**

## SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION : AU COMMENCEMENT ÉTAIT <i>THE WELL OF LONELINESS</i> ..7</b>	
I. <i>THE WELL OF LONELINESS</i> EN PROCÈS-----	11
II. LE SALE EST AILLEURS... -----	69
<b>PREMIÈRE PARTIE : LE SALE OU LES ESPACES ABJECTÉS .....</b>	<b>121</b>
CHAPITRE 1 : LA DISTANCE SOCIALE ET GÉOGRAPHIQUE -----	122
CHAPITRE 2 : LES MENACES À L'INTÉGRITÉ -----	160
CHAPITRE 3 : L'ESPACE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE -----	206
<b>DEUXIÈME PARTIE : LES ESPACES DE LA « TRANSMIGRATION ».....</b>	<b>237</b>
CHAPITRE 4 : LA TRANSMIGRATION DES GENRES-----	239
CHAPITRE 5 : LA TRANSMIGRATION GÉOGRAPHIQUE ET TEMPORELLE -----	296
CHAPITRE 6 : LE POUVOIR CRÉATEUR DU SALE. LA TRANSMIGRATION LITTÉRAIRE -----	345
<b>TROISIÈME PARTIE : DU DÉPASSEMENT DU SALE À L'ESQUISSE D'UNE ÉTHIQUE DE L'ALTÉRITÉ .....</b>	<b>374</b>
CHAPITRE 7 : LA SPÉCIFICITÉ DU DÉPASSEMENT DU SALE CHEZ RADCLYFFE HALL -----	375
CHAPITRE 8 DE LA THÉORIE DE LA FAMILIARITÉ À L'ESQUISSE D'UNE ÉTHIQUE DE L'ALTÉRITÉ -----	404
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>492</b>
Bibliographie.....	498
Index des noms propres .....	522
Index des notions.....	525
Table des matières .....	529

**INTRODUCTION : AU COMMENCEMENT ÉTAIT *THE*  
*WELL OF LONELINESS***



Au commencement était *The Well of Loneliness*<sup>1</sup>, tel est notre parti pris, comme si ce roman formait le passage obligé d'un lecteur à la découverte de Radclyffe Hall ; comme si, de surcroît, une affinité toute particulière le liait à la notion de Sale tant sont restés dans les mémoires les procès pour obscénité dont il a fait l'objet en 1928. Il faut d'ailleurs souligner d'emblée l'imbrication des éléments biographiques à la fois dans la fiction de l'écrivaine et dans les perspectives adoptées par la critique qui s'est intéressée presque exclusivement à *The Well* comme si l'« inversion » formait le trait saillant de l'œuvre et de la personnalité de son auteur. Radclyffe Hall elle-même joue avec l'imbrication biographique dans ce roman en y intégrant par exemple des références assez précises aux milieux homosexuels qu'elle côtoyait. Si la brève biographie qui suit se veut assez factuelle, on a en revanche choisi de reproduire cette imbrication lorsque seront évoquées la réception de *The Well* et l'histoire du procès en introduction.

Marguerite Radclyffe-Hall naît en Angleterre en 1880 d'un père britannique Radclyffe 'Rat' Radclyffe Hall et d'une mère américaine Mary Jane Sager. Son enfance se caractérise par les disputes conjugales, l'absence du père, les probables abus sexuels de son beau-père et l'instabilité d'une mère parfois violente à son égard. Elle est d'ailleurs en partie élevée par sa grand-mère qu'elle affectionne particulièrement. Sa scolarité est entravée par les nombreux voyages de sa mère en Europe et aux États-Unis ; elle a cependant un talent inné pour la musique et les arts en général, et baigne dans une ambiance musicale puisque son beau-père Alberto Visetti donne des cours de chant à leur domicile. À l'âge de dix-huit ans, son père décède et lui lègue une immense fortune qui lui permet, dès sa majorité, de s'établir seule. Là commence une vie oisive et mondaine qui fera dire à Una, sa deuxième compagne, que jusqu'à l'âge de trente-quatre ans, elle était une « oisive par excellence »<sup>2</sup>. Diana Souhami<sup>3</sup> dresse quant à elle le portrait d'une femme capricieuse, mondaine, seulement occupée de ses amours et de son bien-être, extrêmement dépensière et instable : elle voyage en effet beaucoup, change fréquemment d'adresse et renvoie ses domestiques très régulièrement pour des motifs injustes. Les premières années d'indépendance sont marquées par deux événements majeurs : la publication en 1906 d'un recueil de poésie *Twixt Earth and Stars* qui lui vaut une certaine reconnaissance, notamment lorsque quelques-uns des poèmes sont adaptés en

---

<sup>1</sup> Radclyffe Hall, *The Well of Loneliness*, 1928. Londres : Virago Modern Classic, 1982. Désigné ensuite sous le titre de *The Well*.

<sup>2</sup> Ces mots sont rapportés par la journaliste contemporaine Vera Brittain : « Until the age of thirty-four she was in the frank words of Una Troubridge, 'bone idle' », Vera Brittain, *Radclyffe Hall, a Case of Obscenity?*, Londres : Femina book, 1968, p. 31.

<sup>3</sup> Diana Souhami, *The Trials of Radclyffe Hall*, Londres : Weidenfield & Nicolson, 1998.

musique ; la rencontre en 1907 avec Ladye, de son vrai nom Mabel Batten, avec qui elle s'installe officiellement après le décès du mari de Ladye. Cette relation marque profondément la vie mais aussi la carrière de Radclyffe Hall que Ladye contribue à bâtir. Elle joue en effet un rôle majeur dans son éducation artistique et l'introduit dans tous les cercles d'artistes de leur époque. En 1908, 1910 et 1913, Radclyffe Hall publie d'autres recueils de poésie<sup>4</sup> dont l'adaptation musicale continue à la rendre célèbre. En 1915, elle entame une liaison avec Una Troubridge qui provoque, selon elle, la mort de Ladye en mai de l'année suivante. Rongée par la culpabilité, Radclyffe Hall assiste alors à des séances de spiritisme où elle parvient à entrer en communication avec Ladye. Elle participe dès lors à *The Society for Psychical Research* qu'elle présidera d'ailleurs quelques années ; dans l'association, auprès de Madame Henry Sidgwick, célèbre philosophe victorien, à qui elle voue une reconnaissance éternelle<sup>5</sup>, elle apprend la rigueur scientifique et la psychologie. Elle considère la communication avec l'au-delà comme le prolongement spirituel du catholicisme auquel elle s'était convertie en 1912. Une fois Una divorcée, les deux femmes s'installent ensemble jusqu'à la mort de Radclyffe Hall. Comme Ladye, Una encourage la carrière artistique de sa compagne qui se lance dans l'écriture romanesque au début des années 1920. C'est Una qui remanie par exemple l'ensemble des titres donnés aux romans. En 1927, Radclyffe Hall reçoit le Prix Femina et le James Tait Black Prize pour son quatrième roman, *Adam's Breed*, et voit sa renommée suffisamment établie pour écrire *The Well* qu'elle publie en 1928. Le procès en Grande-Bretagne puis aux États-Unis l'affecte profondément et semble marquer un tournant dans sa carrière puisque seuls deux romans sont publiés par la suite et que sept ans séparent *The Well* du roman suivant alors que les romans précédents étaient publiés au rythme d'un par an en moyenne. Dans les années 1930, Radclyffe Hall et Una connaissent de nombreuses tensions que la liaison de Radclyffe Hall avec Evguenia Souline ne fait qu'accentuer. Un ménage à trois semble se former qui perdurera de manière chaotique jusqu'à la mort de Radclyffe Hall. L'écrivaine continue à voyager régulièrement et mène une vie mondaine souvent effrénée. En 1936, elle approuve le Duce et la visite d'Hitler en Italie et se réjouit en 1938 que la guerre avec l'Allemagne soit évitée. À partir de 1939, son hypochondrie se renforce, trahissant sans doute un certain désespoir qui la détourne de ses intérêts. Elle meurt d'un cancer en 1943.

---

<sup>4</sup> Radclyffe Hall *Twixt Earth and Stars*, J. and E. Bumpus Ltd., 1906.

---, *A Sheaf of Verses*, Londres : J. and E. Bumpus, 1908.

---, *Poems of the Past & Present*, Londres : Chapman & Hall, 1910.

---, *Songs of Three Counties and Other Poems*, Londres : Chapman & Hall Ltd., 1913.

---, *The Forgotten Island*, Londres : Chapman & Hall, 1915.

<sup>5</sup> « I consider that training of mine under Mrs Henry Sidgwick and others to have been most valuable to me in my subsequent literary career », Radclyffe Hall, *Autobiography*, p. 2.

Una, légataire testamentaire, publie en 1961 *The Life and Death of Radclyffe Hall* : selon deux des biographes de Radclyffe Hall, cette biographie déforme les faits au profit d'Una qui se veut l'unique amour de l'écrivaine.

Au XXI<sup>e</sup> siècle, Radclyffe Hall évoque immédiatement *The Well*, pas un autre de ses six romans<sup>6</sup>, pas son recueil de nouvelles<sup>7</sup> ou encore sa poésie qui est pourtant à l'origine de sa première reconnaissance littéraire. Si sa correspondance<sup>8</sup> fait l'objet d'attention, si l'écrivaine est encore connue et étudiée aujourd'hui, la cause est à attribuer directement au procès et à la polémique qui ont entouré *The Well*. La majorité des critiques concentrent d'ailleurs leurs études presque exclusivement sur ce roman considéré à travers le prisme restreint de la sexualité et de l'obscénité tel que l'*Obscene Publications Act* la définissait. Surnommé aujourd'hui encore « la bible du lesbianisme », *The Well* subit un double étiquetage à la fois au niveau diégétique, avec la désignation du personnage principal comme « invertie », et au niveau historique, par sa mise en procès. Le roman retrace en effet la découverte de ce que Radclyffe Hall appelle l'« inversion » de Stephen Gordon et ses conséquences. L'« inversion » sexuelle désignait alors ce qu'on nomme désormais le lesbianisme et, par extension, l'homosexualité<sup>9</sup>; or, l'« inversion » explique l'interpellation du roman accusé d'obscénité : au même titre que Stephen est désignée par son identité d'invertie et prisonnière de ce qui devient une assignation identitaire, *The Well* n'est retenu que sous son étiquette de roman lesbien. Relire *The Well* aujourd'hui, c'est poser la question du bien-fondé de ces étiquettes. Il s'avère nécessaire pour cela de mettre en regard les procès y compris la définition du Sale qu'ils sous-tendent et le contexte culturel et littéraire de la publication du roman. En ce sens, notre parti pris impose une introduction plus longue qu'à l'ordinaire.

---

<sup>6</sup> Radclyffe Hall, *The Forge*, 1924. Londres : The Falcon Press, 1952.

---, *The Unlit Lamp* (1924), Londres : Virago Modern Classic, 1986.

---, *A Saturday Life* (1925), Londres : Virago Modern Classic, Penguin Books, 1989.

---, *Adam's Breed* (1926), Londres : Virago Modern Classic, 1985.

---, *The Master of the House*, Londres : Jonathan Cape, 1935.

---, *The Sixth Beatitude*, Londres : William Heinemann, 1936.

<sup>7</sup> Radclyffe Hall, *Miss Ogilvy Finds Herself*, Londres : William Heinemann, 1934.

<sup>8</sup> Joanne Glasgow, *Your John. The love letters of Radclyffe Hall*, New York : NYUP, 1999.

<sup>9</sup> Dans le contexte de *The Well*, on adoptera le terme d'« inversion » qui est celui choisi par Radclyffe Hall. On pourra également parfois utiliser le terme de « lesbianisme », notamment par opposition à l'« inversion » décrite par la critique *queer*, ou à l'« homosexualité ». On parlera également d'homosexualité pour désigner de manière générique les rapports de même sexe en s'appuyant sur la définition donnée par Bonnie Zimmerman : « Homosexuality : term originally used to define same-sex attraction » (Bonnie Zimmerman, dir. *Lesbian histories and cultures: an encyclopedia*, New York : Garland Pub., 2000, p. 378). Il s'agit certes d'un terme fourre-tout qui fait débat par son étymologie-même et fera l'objet d'une réflexion, mais il permet de se dégager d'ores et déjà des acceptions extrêmement précises qui existent aujourd'hui pour définir le genre, moins dans un souci de simplification que dans une volonté d'émanciper *The Well* et Radclyffe Hall de l'étau *queer* qui les a longtemps emprisonnés.

## I. *THE WELL OF LONELINESS* EN PROCÈS

Dans les procès contre Radclyffe Hall comme dans tous ceux qui abordent la censure littéraire, le Sale est uniquement entendu au sens d'obscénité. Les procès reposent en effet sur l'accusation d'obscénité (*obscene libel*) qui tombe sous le coup de l'*Obscene Publications Act* de 1857 ; or celui-ci en donne une définition extrêmement problématique. Le compte-rendu des procès de *The Well* en Grande-Bretagne puis aux États-Unis permettra de mieux comprendre la teneur de cette loi et les enjeux du procès. Les travaux d'Havelock Ellis<sup>10</sup> et de Vera Brittain<sup>11</sup> fourniront ensuite une analyse contemporaine détaillée du contexte culturel et littéraire et mettront en perspective, l'un, le lien entre tabou et obscénité, l'autre, le rôle du procès dans la vision de l'homosexualité. Suivra une synthèse des études actuelles majeures sur les procès pour obscénité de *The Well* et d'autres romans afin d'éclairer la définition légale de l'obscénité dans son rapport à l'homosexualité et à la littérature. Au terme de ce parcours, on sera amené à se réinterroger sur la définition du Sale et à revenir au texte même du roman plus qu'à ce qu'en disent les procès afin de se dégager des étiquettes réductrices et d'ouvrir notre questionnement à l'ensemble des romans de Radclyffe Hall.

### 1. Le procès pour obscénité

Le déroulement précis des procès est évoqué dans les biographies de Michael Baker<sup>12</sup>, Diana Souhami et Sally Cline<sup>13</sup>. Dans *Prudes on the Prowl*<sup>14</sup>, Rachel Potter s'intéresse plus précisément au cas britannique tandis que Leslie Taylor<sup>15</sup> propose une analyse exhaustive des stratégies de la défense aux États-Unis. La compilation de critiques de Laura Doan et Jay Prosser<sup>16</sup> s'ouvre quant à elle sur l'article de James Douglas<sup>17</sup> à l'origine de la polémique et intègre le verdict prononcé par le juge Chartres Biron<sup>18</sup> en Grande-Bretagne. Elle comporte également les premières critiques de *The Well* parues alors dans la presse et les articles commentant le déchaînement des passions qui a entouré le début de la campagne menée par

---

<sup>10</sup> Havelock Ellis, *More Essays of Love and Virtue*, Londres : Constable and Co Limited, 1931.

<sup>11</sup> Vera Brittain, *Radclyffe Hall, a Case of Obscenity?*, Londres : Femina book, 1968.

<sup>12</sup> Michael Baker, *Our Three Selves, The Life of Radclyffe Hall*, New York : William Morrow and Company, 1985.

<sup>13</sup> Sally Cline, *Radclyffe Hall : A Woman Called John*, Londres : J. Murray, 1997.

<sup>14</sup> David Bradshaw et Rachel Potter, dirs, *Prudes on the Prowl: fiction and obscenity in England, 1850 to the present day*, Oxford : OUP, 2013.

<sup>15</sup> Leslie A. Taylor, « "I Made Up My Mind to Get It": The American Trial of *The Well of Loneliness*, New York City, 1928-1929 », *Journal of the History of Sexuality*, vol. 10, n°2, 2001, p. 250-86.

<sup>16</sup> Laura Doan et Jay Prosser, dirs., *Palatable Poison: Critical Perspectives on the Well of Loneliness*, New York : Columbia UP, 2001.

<sup>17</sup> James Douglas, « A Book That Must Be Suppressed » (August 19, 1928), *Palatable Poison*, p. 36-38.

<sup>18</sup> Chartres Biron Sir, « Judgment » (1928), *Palatable Poison*, p. 39-49.

Douglas pour faire arrêter la publication du roman. L'ouvrage de Brittain complète cette compilation en proposant une série d'articles ou de courrier du lecteur publiés au moment des procès.

Les procès pour obscénité et les cas de censure ne sont pas rares au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les études comparatives sur les procès en recensent un grand nombre sur lesquels nous reviendrons plus en détail. Une vision générale suffit pour commencer. En 1895, Oscar Wilde est condamné à deux ans de travaux forcés pour outrage à la pudeur<sup>19</sup> au titre du *Criminal Law Amendment* de 1885. En réalité, on lui reproche les amours homosexuelles auxquelles il se livre assez ouvertement et dont l'évocation dans des œuvres comme *The Picture of Dorian Gray* est critiquée. En 1918, *Salomé*, la pièce écrite par Wilde en 1894, est adaptée par la danseuse canadienne Maude Allan. Comme *Salomé* a été jugée blasphématoire, Allan en propose deux représentations privées à Londres que le journaliste Pemberton Billing juge scandaleuses et qualifie de « culte du clitoris »<sup>20</sup>. Il craint une société homosexuelle qui affaiblirait encore la Grande-Bretagne suite à la Première Guerre Mondiale. Le procès en diffamation qu'Allan entame contre lui est un échec, comme l'avait été celui de Wilde. Ellis, l'un des premiers chercheurs à avoir étudié la sexualité et fondateur de l'ethnologie sexuelle, est poursuivi en justice à cause de son ouvrage *Studies in the Psychology of Sex*<sup>21</sup> qu'il parvient finalement à publier en 1898. La censure s'exerce également contre *Dubliners* ou *Ulysses* de James Joyce en 1914 et 1922. En 1915, *The Rainbow* de D.H. Lawrence fait l'objet d'un procès pour obscénité. Quant à la suite du roman, *Women in Love*, l'éditeur refuse de la publier en 1920 à cause de la mauvaise réputation du premier volume. Radclyffe Hall publie *The Well* à la fin juillet 1928 en Grande-Bretagne. Son éditeur, Jonathan Cape, qui a un sens aigu de la publicité, a acquis une réputation de respectabilité. Il sait qu'il prend un risque en publiant *The Well* puisque d'autres grands éditeurs tels que Cassell's, Heinemann et Martin Secker l'ont refusé, mais espère réaliser des profits importants. Il se couvre également en persuadant Radclyffe Hall de partager les coûts d'un procès le cas échéant. Comme en témoignent les premières critiques, le roman est plutôt bien accueilli, et ce en partie grâce à la publicité financée par Radclyffe Hall et Una, sa compagne. Les avis sont positifs et respectueux dans leur ensemble, et font état d'une œuvre sincère et sérieuse dont la cause tend cependant à gâcher l'esthétique tant elle éclipse souvent le récit. Leonard Woolf, Arnold

---

<sup>19</sup> « Gross indecency », Merlin Holland, *The Real Trial of Oscar Wilde*, New York : Perennial, 2004, p. xxxiv.

<sup>20</sup> « The Cult of the Clitoris », Jodie Medd, « "The Cult of the Clitoris": Anatomy of a National Scandal, » *Modernism/Modernity*, vol. 9, 2002, p. 21-49, p. 22.

<sup>21</sup> Havelock Ellis, *Studies in the Psychology of Sex*, Philadelphie : F.A. Davis co., 1910.

Bennett et Vera Brittain, entre autres, déclarent que *The Well* souffre de son dessein moral, politique presque, et propagandiste. Les critiques américaines, avec quelques mois de recul, vont dans le même sens. C'est ce que résume le pourtant assez neutre *Book Review Digest* sous le titre de « *The Well's* 'news' and 'literary' value » : « This serious novel on a forbidden theme has received a notoriety out of proportion to the significance of the book, from the fact that it has been the subject of sensational discussion and withdrawn from publication in England »<sup>22</sup>. Cependant, les six premières semaines, le roman ne provoque rien de sensationnel. Radclyffe Hall avoue même quelques années plus tard qu'il ne produit pas l'impact qu'elle aurait souhaité. Les ventes se portent bien, malgré le prix élevé du livre - choix dont le but était d'assurer un lectorat cultivé. Tout bascule le 19 août 1928 avec l'article de James Douglas intitulé « A Book That Must Be Suppressed » qui paraît dans le *Sunday Express*. Douglas, le rédacteur du journal, juge le roman immoral et veut en interdire la publication. L'approche dite pseudo-scientifique de l'homosexualité dans *The Well* va à l'encontre des valeurs chrétiennes et constitue à ses yeux une menace pour la nation. De l'avis de Cline, Douglas est plutôt un journaliste cynique dont le seul objectif est d'augmenter les ventes de son journal. David Bradshaw montre au contraire que son invective n'a rien d'inhabituel et que Douglas croit en son rôle de gardien de la morale<sup>23</sup>. En termes virulents, le journaliste dénonce en effet une homosexualité rampante :

I have seen the plague stalking shamelessly through great social assemblies. I have heard it whispered about young men and young women who do not and cannot grasp its unutterable putrefaction [...] The contagion cannot be escaped. It pervades our social life<sup>24</sup>.

L'homosexualité serait d'autant plus apte à corrompre les âmes innocentes (« healthy and innocent minds »<sup>25</sup>) qu'elle est dépeinte avec habileté et intelligence : « the adroitness and cleverness of the book [intensify] its moral danger »<sup>26</sup>. Il conclut avec grandiloquence : « Poison kills the body, but moral poison kills the soul »<sup>27</sup>. Dès le lendemain, Cape, l'éditeur de Radclyffe Hall, réagit en acceptant de soumettre le livre à l'avis du Ministère public (*Public Prosecutions*) et, le cas échéant, de retirer le roman de la publication. Pour les

---

<sup>22</sup> Brittain, *Radclyffe Hall, a Case of Obscenity?*, p. 266.

<sup>23</sup> David Bradshaw, « American Beastliness, the Great Purge and its Aftermath (1946-1959) », *Prudes on the Prowl*, p. 90-110, p. 102.

<sup>24</sup> James Douglas, « A Book That Must Be Suppressed », p.37.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>27</sup> *Ibid.*

biographes de Radclyffe Hall et les auteurs d'études de procès tels que Joan Scanlon<sup>28</sup> ou Brittain, il s'agit là d'une première erreur stratégique dans une suite de mauvaises gestions. Les messages de lecteurs envoyés à la presse et publiés par Brittain en témoignent également. En étant directement interpellé, quel autre choix avait en effet le gouvernement si ce n'est de réagir ? Par ailleurs, les membres du ministère sont très conservateurs, sans compter que, selon les biographes de Radclyffe Hall, ils sont de mèche avec Douglas. Ils encouragent donc l'arrêt de la publication du roman ainsi que la saisie des exemplaires vendus en Grande-Bretagne et même en France où Cape avait manœuvré pour y faire publier le roman. La publication aux États-Unis est suspendue car l'éditeur américain ne souhaite pas prendre de risque. Radclyffe Hall s'insurge et déclare dans le *Herald* que l'action des douanes est scandaleuse : « an outrage against literature and an attack on personal freedom »<sup>29</sup>. La polémique s'installe et fait rage jusqu'en décembre : toute la presse se divise entre ceux qui dénoncent une atteinte à la liberté d'expression et de création, et ceux qui voient dans l'homosexualité matière à scandale et immoralité. Un grand nombre d'artistes se mobilisent pour défendre non pas tant *The Well* que la liberté d'expression. E.M. Forster publie ainsi une lettre de protestation dans le prestigieux journal libéral *Nation & Athenaeum* le 8 septembre : « 'What of the other subjects known to be more or less unpopular in Whitehall, such as birth-control, suicide, and pacifism? May we mention those?' »<sup>30</sup>. Les journalistes s'emparent de l'affaire qui s'étend également aux cercles artistiques, mais aussi politiques, et à la société dans son ensemble. En vue du procès, les avocats de l'éditeur et du distributeur dressent une liste de personnalités éminentes, écrivains, journalistes, hommes politiques, militaires, syndicalistes, scientifiques, médecins, qui pourraient témoigner au procès en faveur de Radclyffe Hall. Parmi les grands absents, il faut signaler George Bernard Shaw, Arnold Bennett, Evelyn Waugh, John Galsworthy et ceux encore qui ne veulent pas s'impliquer dans un scandale ni défendre la cause homosexuelle, alors même que certains d'entre eux sont homosexuels. Cela est vrai aussi d'hommes d'églises, de militaires ou de scientifiques parmi lesquels on peut signaler Ellis qui avait pourtant écrit un commentaire favorable au roman, commentaire qui en est quasiment devenu la préface. En tout, quarante personnalités éminentes figurent malgré tout sur cette liste, dont vingt cinq écrivains de renom. Les avocats espèrent que leur témoignage d'experts démontrera la moralité du roman. Le chef

---

<sup>28</sup> Joan Scanlon, « Bad Language vs Bad Prose/*Lady Chatterley* and *The Well*, » *Critical Quarterly*, vol. 38, n° 3, 1996, p. 3-13.

<sup>29</sup> Baker, *Our Three Selves*, p. 233.

<sup>30</sup> Cité par Rachel Potter, « Censorship and Sovereignty (1916-1929) », *Prudes on the Prowl*, p. 71-89, .p. 86.

d'accusation est en effet son obscénité ; or l'*Obscene Publications Act* de 1857 stipule qu'un livre est obscène s'il tend à corrompre ceux dont l'esprit est ouvert à des influences immorales. Le porte-parole du Ministère public résume ainsi :

the question for the jury being whether the tendency of the matter charged as an obscenity is to deprave and corrupt those whose minds are open to such immoral influence and into whose hands a publication of this sort may fall<sup>31</sup>.

La loi stipule également que c'est l'éditeur et non l'auteur qui est accusé de publications obscènes.

Le procès proprement dit s'ouvre le 9 novembre 1928 et est présidé par le juge Chartres Biron, un fanatique religieux conservateur qui a une vision patriarcale de la société. Il rejette en tant que preuves ce qu'il appelle les opinions des témoins, soulageant ainsi la majorité d'entre eux, mais retient sa seule opinion en matière de moralité. À Birkett, l'avocat de Cape qui clame que le roman n'a rien de salace (« Nowhere is there an obscene word, a lascivious passage. It is a sombre, sad, tragic, artistic revelation of that which is an undoubted fact in this world »<sup>32</sup>), Biron concède que *The Well* est une œuvre d'art, mais qu'elle n'en est pas moins obscène :

The book may be a very fine piece of literature and yet be obscene. Art and obscenity are not dissociated. This may be a work of art. I agree it has considerable merits, but that does not prevent it from being obscene and I shall therefore not admit this expert evidence<sup>33</sup>.

Dans le procès qui s'ouvre à partir de décembre aux États-Unis, son homologue américain Hyman Bushel déclare de la même façon :

The book is well written and contains no unclean words, but on the other hand the whole theme of the story could hardly be more vile, unmoral and unsocial. I am convinced *The Well* tends to debauch public morals, that its subject matter is offensive to public decency and that it is calculated to deprave and corrupt minds open to its immoral influences and who might come in contact with it<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> Souhami, *The Trials of Radclyffe Hall*, p. 180.

<sup>32</sup> Baker, *Our Three Selves*, p. 241.

<sup>33</sup> Souhami, *The Trials of Radclyffe Hall*, p. 205.

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 224.



Pour Biron, toute œuvre traitant de thèmes tabous se doit de critiquer ce tabou pour être acceptable, or ce n'est pas le cas, à son avis, de *The Well*. Si James Melville, l'avocat du distributeur, insiste sur la différence entre pornographie et littérature, et explique que le roman ni ne fait l'apologie ni ne condamne l'homosexualité, c'est inexcusable pour Biron. Finalement, alors que, par son ampleur et sa résonance, le procès pouvait permettre d'entamer le débat sur la condition homosexuelle ou simplement éclairer l'opinion publique, il n'offre qu'une vision très réductrice et manichéenne de l'homosexualité : perçue uniquement en termes de bien ou de mal, l'amour entre personnes du même sexe n'y est jamais pris en compte. À travers *The Well*, c'est donc bien l'homosexualité qui est mise en procès, comme l'illustrent ces paroles de Biron qui dépassent totalement le cadre du roman même si elles ont été prononcées lors du procès : « These unnatural offences between women [...] involve acts of the most horrible, unnatural and disgusting obscenity »<sup>35</sup>. Pour Radclyffe Hall, ces paroles sont indignes :

He degraded the work of more than two years to the level of low pornography. I could scarcely believe my ears as I listened. I would rather be excused from repeating his words, they were too offensive and too unguarded. I say that he took an unworthy advantage of an advantageous position<sup>36</sup>.

Il rend son verdict le 22 novembre et ordonne la destruction du roman. Radclyffe Hall fait appel, mais l'appel est jugé irrecevable le 14 décembre 1928.

Aux États-Unis, c'est Morris Ernst qui défend le libraire Covici Friede. Spécialiste des cas de censure et auteur de *To the Pure*<sup>37</sup>, étude majeure sur l'évolution de la définition juridique de l'obscénité publiée la même année (1928), il dresse, comme son homologue britannique, une liste de personnalités éminentes, et surtout axe sa défense sur la censure et son lien au thème du roman : « To put it another way, if Stephen were a man and not a woman, the book would be merely a rather over-sentimental bit of Victorian romanticism »<sup>38</sup>. Sa stratégie consiste à utiliser des écrits pornographiques, y compris de grands écrivains comme Théophile Gautier. Pour rendre évidente la pudeur avec laquelle sont abordés les thèmes de la sexualité et de l'homosexualité dans *The Well*, il se réfère à *Mademoiselle de Maupin*<sup>39</sup> (1834), qui constitue l'autobiographie d'une prostituée. Ce roman, qui présente des descriptions lesbiennes

---

<sup>35</sup> *Ibid*, p. 203.

<sup>36</sup> *Ibid*, p. 209.

<sup>37</sup> Morris Leopold Ernst et William Seagle, *To the pure....: a study of obscenity and the censor*, New York : The Viking Press, 1928, p. xiv.

<sup>38</sup> Baker, *Our Three Selves*, p. 226.

<sup>39</sup> Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, (1834), Paris : Gallimard, 1973.

explicites, est le seul à ne pas avoir été poursuivi pour obscénité aux États-Unis. De plus, Ernst s'arrange pour effacer toute trace de sexualité explicite dans *The Well*, ce qui s'avère assez facile étant donné la pudeur de Radclyffe Hall. La manière dont il résume le roman lors du procès qui s'ouvre en février 1929 est très significative :

The book is a well-written novel of considerable social significance, high moral fervor and seriousness of purpose. The central character, whose life history is traced from early childhood, is an Englishwoman of the upper class, intelligent, sensitive, idealistic. The outstanding feature of her life is that, in spite of her earnest desire to fit harmoniously into the general scheme of her family and her social environment, she is thwarted in the development of her emotional life. . . . In short, her life is one of poignant tragedy. It moves the reader to sincere compassion. It pleads for a tolerance based on a profounder understanding of human nature, human shortcomings and human sufferings<sup>40</sup>.

Ernst avança toute une série d'arguments dans sa défense du roman à savoir qu'il ne relevait pas de la définition d'obscénité compte tenu de son importance ; que l'accusation portée contre d'autres romans aussi (peu) explicites dans leur traitement du même thème n'avait pas été recevable, et que ceux qui avaient été poursuivis présentaient des caractéristiques absentes de *The Well* ; ensuite, que les termes du contrat de vente et de publication réfutaient l'obscénité ; que l'obscénité devait être évaluée à l'aune des mœurs de l'époque concernée ; enfin, que pour juger ce roman, il fallait le lire dans sa totalité. Le procès conclut en première instance à l'obscénité de *The Well*, mais la condamnation est levée en appel au mois d'avril 1929. Taylor termine son article en expliquant que le procès américain a obligé la cour et l'opinion publique à se demander si les lesbiennes et le lesbianisme pouvaient être représentés et, le cas échéant, comment et à qui cette information pouvait être transmise. Si l'accusation a finalement été rejetée, le lesbianisme doit cependant être contenu dans des limites très strictes pour pouvoir être représenté : « The conclusion in 1929 was that only those lesbian novels without explicit lesbian sexuality, that relied on a biological theory of inversion, and that were directed to consumers with money and the capacity for high language could circulate safely »<sup>41</sup>. Perdus ou gagnés, ces procès favorisèrent largement les ventes du roman, en particulier aux États-Unis. Pendant la censure, le roman fut importé clandestinement. Cet avantage financier ne compensa pas la blessure qu'avait pu ressentir Radclyffe Hall. Non seulement ses biographes racontent que si elle était préparée à une action judiciaire, et la

---

<sup>40</sup> Ernst et Seagle, *To the pure...*, p. 275.

<sup>41</sup> Taylor, « "I Made Up My Mind to Get It" », p. 286.

souhaitait même, comme on l'a vu, elle n'en avait pas imaginé l'ampleur. En outre, elle n'atteignit pas son objectif de promouvoir la reconnaissance homosexuelle. Elle se sentit trahie par les Conservateurs, parti politique qu'elle soutenait, et par certains de ses amis homosexuels, avec qui elle rompit d'ailleurs définitivement par la suite. Ses déclarations déterminées confiées à un ami journaliste en 1928 (« I felt that I was about to take the task of a pioneer, and that I must therefore be prepared to face the consequences - frequently unpleasant - that accrue from most pioneer work »<sup>42</sup>) ou combatives comme celles adressées à Rubinstein de Pegasus Press, un de ses soutiens pendant le procès (« I do not regret having written the book. All that has happened has only served to show me how badly my book was needed. I am proud to have written *The Well*, and I would not alter so much as a comma »<sup>43</sup>), n'empêchèrent pas tous ses biographes de conclure que son élan vital s'était tari à la suite du procès. Elle ne publia d'ailleurs que trois romans après *The Well*. Comme le dit Oscar Wilde qui mourut trois ans après la fin de son incarcération, passer en procès marque toute une vie : « all trials are trials for one's life »<sup>44</sup>.

Au terme de cette analyse, il apparaît que les procès nous renseignent sur la teneur de l'*Obscene Publications Act* de 1857, toujours en vigueur en 1928. Cette loi visait à protéger un lectorat potentiellement vulnérable de la corruption qui aurait émané de publications obscènes. Dans le cas de *The Well*, le juge retint l'accusation d'obscénité pour deux raisons essentielles : le roman abordait un thème obscène, le lesbianisme, sans le condamner fermement ; ensuite, il faisait état de quelques scènes jugées trop explicites. L'*Obscene Publications Act* renvoie enfin à une vision particulière de l'art : au lieu d'avoir une valeur transformative positive, la nature artistique même de l'œuvre d'art augmentait son potentiel de corruption. D'autre part, les affaires de procès nous permettent de mieux mesurer les enjeux qui entourèrent *The Well* : si le roman était considéré comme une œuvre littéraire, sa défense passait alors par l'invocation de la liberté d'expression alors que l'accusation faisait appel à l'*Obscene Publications Act* pour le censurer ; s'il était envisagé au contraire comme une représentation du lesbianisme, le débat portait alors sur les conditions de cette visibilité et de l'accès à de telles publications ainsi que sur le caractère déviant ou non du lesbianisme. Il s'agit dès lors d'approfondir ces deux aspects, la définition légale du Sale comme obscénité dans son lien à la fois avec l'art et le lesbianisme, afin d'offrir une mise en perspective du sens des procès.

---

<sup>42</sup> Cline, *Radclyffe Hall: A Woman Called John*, p. 245.

<sup>43</sup> Souhami, *The Trials of Radclyffe Hall*, p. 199.

<sup>44</sup> Cline, *Radclyffe Hall: A Woman Called John*, p. 258.

## 2. Les procès en perspective

### 2.1. *The Well* : perspectives contemporaines

Quoi de plus intéressant pour se plonger dans une époque que les commentaires de ses contemporains ? Ellis et Brittain ont participé, chacun à leur manière, au procès de *The Well* : Ellis, par procuration, car il en avait écrit la préface et son ouvrage sur l'« inversion » avait en outre été censuré une trentaine d'années plus tôt ; Brittain, jeune journaliste à l'époque, avait soumis une critique dans les colonnes littéraires de *Time and Tide* pour lequel elle travaillait, et suivi avec intérêt les rebondissements des procès en Grande-Bretagne et aux États-Unis.

Publié dix ans après *Little Essays of Love and Virtue, More Essays of Love and Virtue* s'inscrit dans la continuité, même si Ellis vise cette fois un public plus âgé avec l'objectif suivant :

[set] forth [...] the claims of Love and Virtue [because] anyone who realises that in every ancient and firmly established social order the forces of inertia are of immense weight will realise also that we cannot strike too hard or make our demands too large [...] ? To do so is the only course open to men of reason and moderation who are pioneering the future<sup>45</sup>.

Cet objectif semble tout à fait partagé par Radclyffe Hall dans *The Well*. L'ouvrage d'Ellis ne porte pas directement sur les procès pour obscénité, mais son point de vue est intéressant à maints égards : d'abord, Ellis partageait le même désir de tolérance et d'ouverture à la connaissance que Radclyffe Hall ; ensuite, il fournit une vision contemporaine de la définition de l'obscénité qui est en outre celle d'un chercheur en médecine, psychologie et sexologie. Ellis semble donc pouvoir jouer le rôle de guide pertinent de son époque. Par ailleurs, pour définir l'obscénité et la censure, légale ou non, qu'elle entraîne souvent, Ellis établit une relation entre les tabous et l'obscénité. Il se rapproche ainsi de l'anthropologue Mary Douglas et du travail sur le Sale, sur lesquels nous reviendrons, publié une trentaine d'années plus tard sous le nom de *Purity and Danger: an analysis of concept of pollution and taboo*<sup>46</sup>. Dans son propos, il inscrit également la littérature, inséparable de la vie selon lui ; or, c'étaient bien les choses de la vie qui le préoccupaient :

I would desire [...] to keep close to the facts of life. In a certain sense, indeed, literature is, as Milton felt it to be, life itself. I would desire to

---

<sup>45</sup> Ellis, *More Essays of Love and Virtue*, p. xi.

<sup>46</sup> Mary Douglas, *Purity and danger: an analysis of concept of pollution and taboo*, Londres : Routledge, 2002.

say everything I have to say as well as I can – as precisely and clearly – but never to pass beyond the orbit of life. Therein all great literature moves. Homer and Virgil and Dante and Shakespeare and Cervantes and Racine and Goethe are all concerned with life [...]; and life for us means no abstracted formula, no mere « society », but this human organism [...] not yet fully explored and known<sup>47</sup>.

Enfin, même s'il ne cite pas directement le procès de Radclyffe Hall, le rôle qu'il a joué dans l'écriture de la préface de *The Well*, ou encore la censure qu'il a lui-même subie, confèrent une grande richesse à son expérience. Une tension se creuse dans les études de procès entre le savoir théorique et la pratique personnelle, le ressenti, qui rend le témoignage d'Ellis précieux en comparaison des analyses plus cliniques des études ultérieures de procès.

Deux axes sont à retenir dans le cadre de la présente recherche, celui sur le rôle des tabous et celui sur la réévaluation de l'obscénité. Ellis définit le tabou comme quelque chose qui ne se fait pas (« 'not done' »<sup>48</sup>) et la raison pour laquelle cela ne se fait pas est généralement inconnue de ceux qui l'observent si bien que toutes sortes de raisons sont avancées pour tenter de l'expliquer. Pourtant, il y a toujours une explication. Les tabous jouent un rôle essentiel dans toutes les formes de sociétés. Ils font partie des traditions et fonctionnent sur leur modèle : bien que changeantes, elles existent partout et on ne sait si on pourrait s'en passer. Les tabous se situent entre interdiction et permission et peuvent à tout instant passer de l'une à l'autre. La vie est vivable seulement parce que, où que nous allions, les gens que nous rencontrons se contiennent dans leurs agissements à notre égard grâce à un réseau presque instinctif de tabous. Ramenés à la sexualité, certains tabous ont progressivement été levés même dans les pays les plus conservateurs et puritains : la nécessité de l'éducation sexuelle est ainsi largement reconnue, sa mise en place se fait avec plus ou moins de prudence un peu partout, même si toutes ses implications sont loin d'être acceptées. Quant aux autres tabous, des révoltes éclatent afin de les maintenir, mais elles s'avèrent inutiles car ce qui est rejeté par une culture est accepté paisiblement dans une autre et, dans tous les cas, de nouveaux tabous remplacent les anciens. Cette mobilité des tabous transparaît en littérature à propos de laquelle Ellis identifie clairement un courant né au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle qui s'est accentué au début du XX<sup>e</sup> siècle en Europe. Il en va de même dans le roman anglais dont Charles Dickens marquerait le début et Thomas Hardy le courant tardif tandis que George Meredith représenterait la transition du romantisme à ce qu'Ellis qualifie de

---

<sup>47</sup> Ellis, *More Essays of Love and Virtue*, p. viii-ix.

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 78.

« modern spirit »<sup>49</sup>. Cet esprit moderne qui aurait choqué les lecteurs du XIX<sup>e</sup> siècle se caractérise par un goût moindre pour la beauté de la vie, mais un intérêt plus affirmé pour ses vicissitudes : « What is called « vice » is no longer made charming and what is called « virtue » no longer easy and comfortable »<sup>50</sup>. Ces désignations anticipent celles évoquées par Brittain pour qui la sexualité en littérature tomberait dans deux catégories, *nice* ou *nasty*, qui laissent peu de doute sur la place donnée à *The Well*. Aux yeux d'Ellis, si un vieux tabou est systématiquement remplacé par un nouveau, la loi est impuissante à les maintenir ou à les faire advenir : son seul rôle est d'enregistrer le fait et d'encourager la naissance ou le déclin du tabou. La mobilité concerne principalement les tabous sexuels, non seulement parce qu'ils ont rapidement évolué à cette période, mais parce que la sexualité constitue le microcosme de la société où s'exposent les tensions entre ce qui relève de la sphère privée et de la sphère publique ainsi qu'entre le permis et l'interdit. Ellis analyse ainsi le tournant du siècle comme un passage difficile entre victorianisme et modernité dans le sens où, si l'abolition de certains tabous, sexuels notamment, s'avéraient nécessaires, leur rejet pur et simple devenait dangereux car ils permettraient une certaine licence en ménageant des échappatoires. Les sociétés ont en effet besoin d'un équilibre entre les tabous collectifs et les espaces de liberté individuels qu'ils autorisent ; or, les modernes ont remplacé une forme collective de répression puritaine de la sexualité par une autre toute aussi tranchante venant de l'individu. Il s'agirait d'une transition manquée entre des tabous uniformes imposés de l'extérieur et des valeurs morales adaptées à une pluralité d'individus au sein d'une même communauté : « On the one hand we have the disappearance of the old traditional taboos, based on external authority, with the demand that we should create a new discipline from within; on the other hand we have the insistence [...] on the new conformity which a new social solidarity is making »<sup>51</sup>. Aux yeux d'Ellis, la vie consiste exactement en ce difficile exercice d'équilibre entre les deux exigences. En résumé, les tabous ne se font pas sans qu'on sache pourquoi même s'il y a toujours une raison à leur existence ; ils jouent un rôle essentiel dans nos sociétés ; ils sont toujours présents mais changent au gré des époques, ce qui se manifeste également en littérature ; la loi est vaine face à ces changements qui se produisent principalement dans le domaine de la sexualité ; cette mobilité oblige les sociétés à négocier de nouveaux espaces entre contraintes extérieures et libertés individuelles. Ellis entame le chapitre suivant sur la réévaluation de l'obscénité en attribuant à l'obscénité les mêmes

---

<sup>49</sup> *Ibid*, p. 94.

<sup>50</sup> *Ibid*, p. 96.

<sup>51</sup> *Ibid*, p. 101.

caractéristiques qu'aux tabous, à savoir qu'elle fait partie intégrante des sociétés : « Obscenity is a permanent element of human social life and corresponds to a deep need of the human mind [...] It is not confined to any nation or any stage of culture, low or high, savage or civilised. It definitely exists »<sup>52</sup>. À ses yeux, il est nécessaire de réévaluer l'obscénité car elle dépend des évolutions opérées dans le domaine sexuel associé. Il part de l'étymologie de l'obscénité pour la relier à la sphère privée, mais également à la littérature et à l'art en général : « By the « obscene » we may properly mean what is « off the scene », and not openly shown on the stage of life »<sup>53</sup>. Il distingue deux formes traditionnelles, originelles, d'obscénité, qui sont généralement rapprochées malgré la distinction très nette qui les sépare : celle des mécanismes sexuels et celle liée aux excréments. Il prend l'exemple de Jonathan Swift, écrivain obscène par son utilisation des excréments, mais pas obscène sur le plan sexuel. L'obscénité renverrait à un domaine exclusif car l'excrément relève d'un tabou social alors que la sexualité est perçue comme un tabou moral et religieux en plus de social. Si l'interdit moral ou religieux n'est pas invoqué dans l'obscénité liée à l'excrément, il a une incidence forte sur l'obscénité sexuelle. Pourtant, le facteur moral est un développement comparativement récent : même si le XIX<sup>e</sup> siècle voit de l'immoralité partout selon Ellis, le mot lui-même a été introduit à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et ne renvoyait pas du tout alors à la sexualité. Quant au facteur religieux, beaucoup plus ancien, même primitif dit Ellis, il jouait un rôle ambivalent puisque dans certains cas il allait jusqu'à prescrire l'obscénité – pensons aux rituels de purification évoqués par Douglas en 1966 qui sacralisent des pratiques jugées obscènes. En tout état de cause, aux yeux d'Ellis, le début du XX<sup>e</sup> siècle a été marqué par une condamnation sans précédent de la sexualité qui a rendu impossible une approche rationnelle de l'obscénité. En témoigne l'absurdité de la loi qu'il dénonce certainement avec d'autant plus de fermeté qu'il en a fait les frais :

The absurdity [of the endless definitions of obscenity] was, indeed, so obvious that the official mind came to the conclusion that it was safest to punish the « indictable misdemeanour » as it is legally termed, of “obscenity” while carefully refusing to explain wherein the offence lay<sup>54</sup>.

D'ailleurs, le refus de définir précisément l'obscénité manifeste la supercherie de la loi, son « obscurantisme » dans les termes d'Ellis. Mais, même si l'obscénité avait été définie, rien à

---

<sup>52</sup> *Ibid*, p. 103.

<sup>53</sup> *Ibid*, p. 104.

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 108-9.

ses yeux ne saurait justifier sa criminalisation : « any attempt whatever to define « obscenity » - once we have put aside the vague emotional terms of abuse, « foul, » « filthy, » « lewd, » « disgusting, » etc.- in cool and precise terms cannot bring us to any crime against society »<sup>55</sup>. La nudité ou la sexualité ne relèvent pas en effet selon lui de la criminalité, il s'agit au contraire de comportements naturels. Contrairement aux siècles passés qui distinguaient la sexualité de l'obscénité car elle était une chose naturelle, voire divine, la sexualité est devenue au XX<sup>e</sup> siècle taboue et l'obscénité un de ses modes d'expression. De l'avis d'Ellis, ce mode se traduirait par un discours jugé non conforme à celui d'une certaine classe sociale à une époque donnée, ce qu'il apparente à un excès de pédanterie ou à une simple faute de goût qui n'ont rien de criminel. Il cite alors en exemple la censure qui s'est exercée contre *Lady Chatterley's Lover* et qui tient à l'utilisation de « bon vieux termes anglais » (« sound old English words »<sup>56</sup>) au lieu d'euphémismes pour désigner le désir et l'acte sexuel. De là, il retrace le cheminement qui a mené à l'intégration de l'obscénité dans le champ de la morale et de la religion. Il s'appuie sur *Obscene Literature and Constitutional Law* de Schroeder puis sur *To the Pure* de Morris Ernst et William Seagle. Rappelons qu'Ernst était l'avocat de *The Well* aux États-Unis. Avant le XVII<sup>e</sup> siècle, l'obscénité ne tombait pas sous le coup de la loi, non qu'elle n'existât pas bien entendu, mais elle n'était pas réglementée sur le plan juridique : l'obscénité relevait de la morale qui s'inscrivait dans le cadre de la religion. Une accusation d'obscénité (« an 'obscene libel' »<sup>57</sup>) ne pouvait être portée contre des actes ou des écrits indécents ; pour l'être, l'obscénité devait être associée à de la violence ou à un manque de piété. Le Puritanisme a longtemps été accusé d'être à l'origine du mouvement pour la suppression de l'obscénité : selon Ellis, il n'en est rien, en tout cas, pas de manière directe. La faute en incombe plutôt à la pruderie, l'un des avatars engendrés par le Puritanisme après son déclin. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la classe moyenne se veut le chantre de la pruderie, forme dégradée de puritanisme, qui s'arroge ainsi les fonctions de l'ancien pouvoir spirituel et le déplace vers le temporel. Elle introduit par là le terme vague de « moralité » sur le plan légal. Ellis tempère son accusation contre la classe moyenne en reprenant une remarque du peintre et écrivain James Northcote (1746-1831) : « The common people sought for refinement as a *treat*; people in high life were fond of grossness and ribaldry as a relief to their overstrained affectation of gentility »<sup>58</sup>. En 1727, une fois le glissement opéré, on voit se tenir le premier procès pour

---

<sup>55</sup> *Ibid*, p. 110.

<sup>56</sup> *Ibid*, p. 111.

<sup>57</sup> Ellis, *More Essays of Love and Virtue*, p. 113.

<sup>58</sup> *Ibid*, p. 117-8.



faute morale d'un écrit intitulé *Venus in the Cloister*. La défense argua qu'on ne pouvait retenir l'immoralité du livre et que la morale pouvait être censurée uniquement dans les cours spirituelles, mais l'accusation fit valoir que la paix pouvait être brisée sans l'usage direct de la force et que mettre en danger la moralité revenait à mettre en danger l'ordre public garant de la paix du gouvernement. Ces derniers arguments furent acceptés parce que la religion faisait partie du droit commun, que la morale en était l'un des fondements, et qu'attaquer la morale devenait donc une infraction au droit commun. Ellis insiste sur l'acception très particulière de l'obscénité qui se dégage alors : « obscenity, as *obscenity*, was not regarded as punishable. It was punished in so far as it was regarded as a form of impiety »<sup>59</sup>. Tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, les accusations d'obscénité ont été retenues seulement lorsqu'elles s'accompagnaient d'impiété. Au XIX<sup>e</sup> siècle en revanche, l'obscénité, dénuée de son lien avec la violence ou l'irrévérence religieuse, fit son entrée à la cour autant que dans la littérature et la culture victoriennes. La peur de l'obscénité devint hantise et son sens évolua dans deux directions, lorsqu'elle était seulement définie : d'une part, elle renvoyait à la nudité, verbale ou physique, écrit Ellis, c'est-à-dire au dévoilement public de ce qui est habituellement voilé en privé ; d'autre part, elle signifiait une provocation sur le plan sexuel, dérive essentielle selon Ellis qui se demande en quoi la nudité pourrait tenir de l'obscène : « For unless this unclathing induced sexual activity how could it be « immoral »; why should it be prohibited? »<sup>60</sup>. Pourtant, bientôt, le corps nu lui aussi fut déclaré obscène, non seulement le corps réel, mais aussi le corps dans sa représentation. Plus tard encore, la loi retint la définition de l'obscénité (quand elle se préoccupait d'en avoir une, insiste Ellis) comme tout ce qui « suscite ou promeut le désir sexuel » (« excites and promotes sexual desires »<sup>61</sup> ). Ellis y voit la preuve de l'inexactitude de toute définition puisque l'obscénité est nécessairement subjective : « Nothing is in itself obscene apart from the human observer »<sup>62</sup>. De plus, ce qui « suscite ou promeut le désir sexuel » lui semble très variable d'un individu à un autre et donc un critère beaucoup trop vague pour être retenu : « If we are to abolish the possibly « obscene » we must efface the whole world. Much the same must of course be said of literature and art »<sup>63</sup>. À ses yeux, cette indétermination a eu des conséquences sociales néfastes puisqu'elle a empêché le débat démographique ou la prévention des maladies vénériennes, tout en accentuant les peurs qui les entouraient ; ou alors ces questions ont été abandonnées aux spécialistes. De plus, Ellis

---

<sup>59</sup> *Ibid*, p. 119.

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 121.

<sup>61</sup> *Ibid*, p. 125.

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

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 126.

dénonce le paradoxe de la loi contre l'obscénité qui prétend protéger les individus, en particulier les plus vulnérables, mais fabrique en réalité l'obscénité et la rend extrêmement visible : « A premium is put on things that are dirty and worthless. It is law alone which makes pornography both attractive and profitable. As Nietzsche long ago said: "One cannot do a thing a better service than to persecute it and run it to earth" »<sup>64</sup>. Il parle même d'un marché de la pornographie artificiellement créé :

[T]he Home Secretary [...] and his subordinates are responsible, not merely for the advertisement of what may properly be termed "filthy", by conferring on it the charm of the forbidden, but, by creating the demand, they are directly responsible for the creation of the "filth" which supplies the demand<sup>65</sup>.

Face à la censure pénale, Ellis propose le dialogue et la pédagogie comme seuls recours efficaces contre les représentations ou les pratiques obscènes. Il conclut sa chronologie en rappelant que la réévaluation de la sexualité qui a vu le jour dans les années 1920 et entraîné celle de l'obscénité ne doit pas laisser penser que la question est réglée. Tant que la sexualité ne sera pas abordée simplement et sans réserve, la pornographie persistera, et avec elle la répression, le tout formant un cercle vicieux : alors même qu'ils sont contre-productifs, le secret et la répression alimentent la peur des législateurs qui répriment plus durement. La remarque finale d'Ellis selon laquelle le combat contre l'obscurantisme dans ce domaine n'est pas terminé semble justifiée encore de nos jours : « The final conquest of the human spirit over « obscenity » still lies before us, and its decision is in our hands »<sup>66</sup>.

Ellis était essentiellement connu à son époque pour son travail de sexologue, en particulier sur l'« inversion », terme qui désignait alors le lesbianisme, et sans doute aussi pour les procès qui avaient mis son nom sur le devant de la scène, celui sur son propre ouvrage *Studies in the Psychology of Sex* en 1897 et celui, par procuration, de *The Well*. L'avancée des recherches sur l'homosexualité a rendu ses travaux obsolètes aujourd'hui. Néanmoins, l'enseignement tiré de ses connaissances et de son expérience de sexologue tel qu'il apparaît dans *More Essays of Love and Virtue* nous semble résonner encore avec beaucoup d'acuité et de modernité. Son silence sur la censure et sa pudeur langagière dans l'évocation de ce qui a trait à la sexualité ne rendent pas moins vibrant son appel à la tolérance ainsi qu'à la liberté et à la responsabilité individuelles. Il ressort en outre des

---

<sup>64</sup> *Ibid*, p. 131.

<sup>65</sup> *Ibid*, p. 137.

<sup>66</sup> *Ibid*, p. 142.

chapitres qui nous ont intéressés une association très concrète entre les tabous et l'obscénité qu'aucune des études sur les procès n'éclaire de façon aussi pertinente. Les deux notions ont en commun d'être constitutives de nos sociétés tout en variant dans leur contenu au gré des époques. De plus, elles se construisent réciproquement : la définition de l'obscénité provient directement du tabou sur la sexualité, mais, au XX<sup>e</sup> siècle, le tabou est alimenté en retour par le trouble secret qui entoure l'obscénité et génère peur et curiosité. La chronologie établie par Ellis témoigne très bien du double glissement qui s'est opéré : d'une part, l'association inexistante avant le XIX<sup>e</sup> siècle entre obscénité et sexualité ; d'autre part, le transfert de la notion d'obscénité du domaine moral et religieux (le premier s'intégrant au second à la même époque) au domaine juridique. Ce dernier glissement correspond également au passage de la sphère privée à un contrôle exercé au moyen de la loi depuis la sphère publique.

Contrairement à Ellis qui s'intéresse à l'état des connaissances sur les tabous et leur lien avec l'obscénité, *Radclyffe Hall, a Case of Obscenity?* propose une étude plus concrète et factuelle. Cet ouvrage retrace l'histoire du contexte de réception culturel et littéraire de *The Well* ainsi que les procès britannique et américain dont il a fait l'objet. On l'a dit, il fournit une perspective toute particulière car même s'il est paru en 1968 et propose une analyse ultérieure aux faits, il en est aussi contemporain. Brittain, alors jeune journaliste, a en effet vécu le retentissement du procès en 1928 en livrant une critique du roman dans les colonnes de *Time and Tide*<sup>67</sup> neuf jours avant l'invective de Douglas. Elle publie d'ailleurs, en plus de la sienne, un certain nombre de critiques et de courriers des lecteurs parus alors dans la presse.

C.H. Rolph, qui signe l'introduction de *Radclyffe Hall, a Case of Obscenity?*, dresse un tableau du contexte culturel. Aussi anecdotique que cela puisse paraître, c'était le temps des mini-jupes et des poitrines plates ; les cheveux longs étaient la règle chez les femmes. En comparaison, Radclyffe Hall détonnait avec ses cheveux courts et ses costumes masculins ; elle accordait néanmoins beaucoup d'attention à ses tenues ; la question du vêtement et de l'apparence physique occupe d'ailleurs une place toute particulière dans certains de ses romans. C'est également dans les années 1920 que naissent les premiers cabarets et que fleurissent les boîtes de nuit, ce qui semble préoccuper bien davantage la presse d'un Douglas que le chômage, la pauvreté ou le ressentiment de l'Allemagne vaincue. En effet, si on a pu qualifier cette période de raffinée, cela s'applique seulement à une infime partie de la population : « the other ninety-eight per cent playing out their lives on well-established lines

---

<sup>67</sup> « liberal, feminist, egalitarian, and individualist », Deirdre Beddoe.

of traditional hard work, Saturday nights, football and the boozier »<sup>68</sup>. Et même parmi les deux pour cent d'une élite cultivée, seule une partie d'entre eux, le milieu des écrivains et des critiques, a entendu parler des théories de Freud ou d'Ellis par exemple. Pour ceux-là en revanche, les théories freudiennes expliqueraient tout. Qu'est-ce à dire ? On sait que Freud a étudié les origines psychiques de l'hystérie et qu'elles lui ont permis de développer la théorie selon laquelle les idées pouvaient produire des changements sur le plan physique. Les névroses proviendraient de désirs qui auraient été refoulés lors de la rencontre avec le sexuel et non plus à la puberté comme on le croyait alors. Freud élabore les notions d'inconscient et de préconscient à partir de son expérience clinique et, par là, génère la peur de la décadence morale à la fin des années 1920 : « Was sex going to become rational and even respectable ? »<sup>69</sup>. Or, c'est dans ce contexte qu'Ellis déclare dans la préface de *The Well* qu'il s'agit de : « a book about people 'of the highest character and the finest aptitudes' and that their 'relation to the often hostile society in which they move presents difficult and still unsolved problems' »<sup>70</sup>. Douglas, qui a lu Ellis et Freud, s'insurge. Il faut dire qu'en 1928 la question de la sexualité tombe dans deux catégories, *nice* ou *nasty*, qui rappellent les dénominations d'Ellis de « vice » et « vertu » :

'Nice' is applied to love, marriage, legitimate babies and respectable romance, such as eventually led to the altar [...] 'Nasty' was reserved for almost everything else, and concerned itself chiefly with what Dr Kinsey calls 'the intolerance with which our Judeo-Christian culture views any type of social activity which departs from the normal'<sup>71</sup>.

Ellis et Radclyffe Hall entraînent dans la deuxième catégorie.

En ce qui concerne le contexte littéraire, les années 1920 voient l'émergence de Francis Scott Fitzgerald, Aldous Huxley, Virginia Woolf, Franz Kafka, Noel Coward tandis que Jeffery Farnol, William J. Locke, Ethel M. Dell, Francis Brett Young ou encore Warwick Deeping font partie des écrivains reconnus. Si la période est marquée par la publication de romans ou de pièces de théâtre que Rolph décrit comme désinhibés (« uninhibited »<sup>72</sup>) sans fournir davantage d'explications dans l'ouvrage de Brittain (il cite *An American Tragedy* de Dreiser, *Seven Pillars of Wisdom* de T.E. Lawrence, ou encore *Lady Chatterley's Lover* de D.H. Lawrence), les romans de l'époque se caractérisent par la discrétion et la pudeur : « The

---

<sup>68</sup> Brittain, *Radclyffe Hall, a case of obscenity?*, p. 15.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 13.

intimacies of life and those things that the ninety-eight per cent discussed only monastically and in swear-words, were represented by asterisks »<sup>73</sup>. En termes de style, la digression et la répétition sont fréquentes : « tautology took the place of construction »<sup>74</sup>. *The Well* entrerait dans cette veine. De là, Brittain poursuit en inscrivant Radclyffe Hall dans ce contexte. Avant la publication de *The Well*, Radclyffe Hall jouissait d'une réputation modeste mais respectée. Son plus grand succès était venu de la mise en musique de l'un de ses poèmes, *The Blind Ploughman* publié en 1913, elle-même reprise par des chanteuses célèbres. Son activité littéraire se résumait à la poésie jusqu'à sa rencontre avec Lady Batten. S'appuyant sur les écrits d'Una Troubridge, Brittain dresse en effet le portrait d'une dilettante avant que Radclyffe Hall ne se lance dans l'écriture romanesque. Elle y est encouragée successivement par Ladye (Lady Batten) et Una, les femmes de sa vie, ainsi que par l'influent éditeur William Heinemann. Radclyffe Hall lui avait soumis une nouvelle, *The Career of Mark Anthony Brakes*, qu'il jugea si positive qu'il... refusât de la publier, mais lui demanda d'écrire un roman qui la propulserait sur le devant de la scène littéraire. C'est ce qu'elle fit avec l'assez court *A Saturday Life* et, deux ans plus tard, avec *Adam's Breed* qui assit sa réputation. Ainsi établie, Radclyffe Hall put se lancer dans l'écriture d'un roman sur l'« inversion ». Dans cette présentation, Brittain ne fait aucune mention de *The Forge* ou de *The Unlit Lamp* pourtant publiés avant *A Saturday Life*. Elle écrit en revanche que s'il n'y avait pas eu *The Well*, aucun des trois romans les plus connus de Radclyffe Hall n'aurait laissé deviner son intérêt pour les inverties. En effet, *Adam's Breed*, *The Master of The House* et *The Sixth Beatitude* sont tous empreints de générosité et de compassion, en somme de charité chrétienne, bien contradictoires avec la réputation scandaleuse que lui a léguée le procès. Le cadre historico-littéraire posé, Brittain se penche alors sur les semaines précédant la diatribe de Douglas à l'origine du procès. Elle fournit l'intégralité de la critique du roman qu'elle avait proposée le 10 août 1928 en les articulant selon plusieurs axes. Tout d'abord, elle distingue le propos de *The Well*, sa thématique lesbienne et la demande de reconnaissance qui l'accompagne, de sa nature artistique, comme si l'art ne pouvait servir un engagement social ou politique fervent :

Miss Hall's important novel [...] demands consideration from two different standpoints. In the first place, it is presented as a novel, and is therefore open to criticism as a work of imagination, a creative effort which challenges comparison with other examples of fiction. In the

---

<sup>73</sup> *Ibid*, p. 18.

<sup>74</sup> *Ibid*, p. 19.

second place it is a plea [...] for the extension of social toleration, compassion and recognition to the biologically abnormal woman<sup>75</sup>.

Si la littérature et l'art en général apparaissent subversifs par leur essence même, cette opposition entre art et engagement maintes fois rappelée au sujet du roman laisse profondément perplexe. Nous y reviendrons. Selon Brittain, le roman peut être jugé soit sur sa valeur littéraire soit sur l'analyse d'un fait social et la solution qu'il préconise. Dans un cas, il relève légitimement de la critique littéraire, dans l'autre, d'un regard plus spécialisé en sexologie, sociologie ou politique. Lors du procès, la Justice adopte uniquement cette dernière perspective et rejette l'expertise des gens de lettres. Si Brittain semble marquer une distinction, elle maintient néanmoins un lien entre art et engagement :

Many critics maintain that propaganda, of whatever kind, impairs a work of art. True as this aesthetic cannon may be for the majority of such works, the fact remains that it is the problem which it discusses, rather than its rank in fiction, which lends to Miss Hall's book its undoubted significance<sup>76</sup>-,

tout en indiquant que *The Well* et même Radclyffe Hall mettent davantage l'accent sur le fond que sur la forme :

I believe, however, that it was by her theme, rather than by the form in which that theme was embodied, that the author intended her book to stand or fall; hence it is by her success or her failure in dealing with the problem she has selected for treatment, that this particular example of her work must be judged<sup>77</sup>.

L'opposition qu'elle suggère entre le thème social et la forme littéraire qui le porte anticipe le commentaire de Scanlon en 1996 dont *The Well* semble porter le sceau :

Hall's book was relegated to the realm of sociology and psychology, even though it was its function as a lesbian *novel* which led to the notoriety and influence of *The Well*. In other words, through its accessibility as a work of fiction [...] the novel may have contributed to a certain kind of identity politics, and to the greater visibility of a particular pathological stereotype of the lesbian, but it was progressive neither in terms of literary method nor in terms of sexual politics,

---

<sup>75</sup> *Ibid*, p. 48.

<sup>76</sup> *Ibid*.

<sup>77</sup> *Ibid*, p. 49.

whatever claims have been made to the contrary in the era of lesbian and gay studies<sup>78</sup>.

À la grande différence des critiques ultérieurs, qu'ils appartiennent à la mouvance *queer* ou s'intéressent à l'obscénité légale, Brittain ne réduit en aucun cas Radclyffe Hall au thème lesbien : *The Well* constitue seulement « this particular example of her work »<sup>79</sup>. Le roman s'intéresse au lesbianisme, terme qui n'est pas encore couramment utilisé à la fin des années 1920 même s'il est apparu dans les milieux médicaux et scientifiques à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>80</sup>. Les différents critiques utilisent celui d'« inversion » proposé par Radclyffe Hall qui est également la dénomination des sexologues comme Ellis. Le mot « homosexualité » a été employé pour la première fois en 1897 par Ellis justement dans *Studies in the Psychology of Sex*, et s'il apparaît dans l'*Oxford English Dictionary* dès 1892, il renvoie quasi exclusivement aux hommes. Quant au terme de « saphisme », sa définition renvoyait à des relations sexuelles contrenature<sup>81</sup>. Cette digression dans l'histoire sémantique du lesbianisme renvoie à la distinction avancée au sujet de *The Well* entre fond et forme. Scanlon note de façon très pertinente que la difficulté de Radclyffe Hall dans le traitement du lesbianisme tenait justement à la façon dont elle allait le désigner : « [it] was not a problem of decency, or acceptable limits of explicitness, but a problem of coding lesbian relations »<sup>82</sup> ; or, la désignation du lesbianisme, son signifiant, dépendait de la reconnaissance sociale de sa définition, son signifié culturel. D'après Scanlon, si le terme d'« inversion » proposé par Radclyffe Hall n'a pas été retenu, c'est parce que :

The recognition of lesbian identity in fiction therefore depends less on the terms that a writer uses than on the social acknowledgement that such an identity exists, and on the establishment of some correspondence between the social experience represented and the cultural definition of that identity (even where that definition carries largely negative connotations). For a writer to present an identifiable lesbian character does not necessarily involve the creation or reproduction of a stereotype, but as far as the courts and most critics are concerned, it certainly helps<sup>83</sup>.

---

<sup>78</sup> *Ibid*, p. 9.

<sup>79</sup> *Ibid*.

<sup>80</sup> Bonnie Zimmerman, dir. *Lesbian histories and cultures: an encyclopedia*. New York : Garland Pub., 2000, p. 453.

<sup>81</sup> « 'unnatural sexual relations between women' », Scanlon, « Bad Language vs Bad Prose », p. 6.

<sup>82</sup> *Ibid*.

<sup>83</sup> *Ibid*, p. 7.

Dans les pièces recensées par Brittain, le choix du vocabulaire témoigne généralement d'une attitude d'ouverture face à la question nouvelle du lesbianisme en littérature et dans la société ; les pourfendeurs du lesbianisme, tel Douglas, puisent quant à eux dans toute la gamme du Sale originel à savoir le poison, les égouts et les maladies contagieuses. De son côté, Brittain reprend sans la nommer la définition de l'« inversion » : « the biologically abnormal woman, who, because she possesses the tastes and instincts of a man, is too often undeservedly treated as a moral pariah »<sup>84</sup>. Bien qu'elle considère *The Well* davantage comme un manifeste (*plea*), elle rejoint la majorité des critiques contemporains et ultérieurs sur la pudeur du traitement du lesbianisme : « it is a plea, passionate, yet admirably restrained and never offensive »<sup>85</sup>. Quant à la qualité littéraire, elle rejoint également ses homologues qui évoquent une œuvre sérieuse, voire audacieuse, mais sans grande qualité littéraire. Selon Brittain, Radclyffe Hall a écrit « [an] important, sincere and very moving *study* »<sup>86</sup> qui tient le lecteur en haleine, mais pêche par son style et sa composition :

As a novel, written in language which is unfalteringly clear, sometimes beautiful and often irritatingly Biblical, it is unduly long and overburdened with detail frequently irrelevant to the story's progress. Its shape is indefinite, and it leaves behind a sense of lost links which might have fastened its various parts more connectedly together, though in spite of these shortcomings it never fails to hold the absorbed attention of the reader<sup>87</sup>.

*Radclyffe Hall, a Case of Obscenity?* propose d'autres critiques contemporaines du procès. Brittain a choisi de recenser celles publiées soit après la condamnation de *The Well* en novembre 1928 (celles-ci concernent exclusivement la Grande-Bretagne) soit après la confirmation de cette décision en appel mi-décembre 1928 en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Elles sont tirées de différents journaux : le *Daily Express*<sup>88</sup>, *Daily Herald*<sup>89</sup>, *Daily Mirror*<sup>90</sup>, *Time and Tide* où elle travaillait, *The Spectator*<sup>91</sup> et *The New Statesman*<sup>92</sup> dont la critique est signée par G.B. Shaw. Elle cite le *Philadelphia Inquirer*<sup>93</sup> et *The Nation*<sup>94</sup> aux

---

<sup>84</sup> Brittain, *Radclyffe Hall, a Case of Obscenity?*, p. 48.

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> Nos italiques. *Ibid.*

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 48-9.

<sup>88</sup> Journal conservateur. D. George Boyce, 'Aitken, William Maxwell, first Baron Beaverbrook (1879-1964)'

<sup>89</sup> Journal de gauche. Marc Stears, 'Cole, George Douglas Howard (1889-1959)'

<sup>90</sup> Journal progressiste, pas conservateur et anti-socialiste. D. George Boyce, 'Harmsworth, Harold Sidney, first Viscount Rothermere (1868-1940)'

<sup>91</sup> Magazine conservateur.

<sup>92</sup> Magazine de gauche. John Davis, 'Webb, (Martha) Beatrice (1858-1943)'

<sup>93</sup> Journal indépendant à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>94</sup> Journal de gauche.



États-Unis. Elle n'explique pas les raisons d'un tel recensement, mais il semble qu'elle ait choisi un échantillon de tendances politiques. Les remarques s'inscrivent principalement dans trois registres. D'abord, les lecteurs et les journalistes s'interrogent sur les raisons de la censure et trouvent une explication possible dans la thématique lesbienne. Ils se demandent si l'association qu'établit *The Well* entre lesbianisme et religion n'est pas déplacée. Ils voient en outre dans la description des lesbiennes engagées sur le front une autre raison derrière la censure. Ils s'interrogent aussi sur la difficulté de différencier « inversion » et perversion ou de concevoir la sexualité. D'autres jugent le thème dégoûtant d'autant qu'il serait porté par trop de sentimentalisme. Encore une fois, le fond prime sur la forme : le registre littéraire vient en second par rapport au premier registre, la thématique, et au dernier registre que constituent les interrogations sur la définition de l'obscénité mise en avant par le procès. Le caractère littéraire de *The Well* est éclipsé par son thème à l'origine même du procès. Il est vrai que l'*Obscene Publications Act* vise seulement à déterminer la capacité ou non d'un ouvrage à corrompre des âmes vulnérables, mettant ainsi en exergue la thématique lesbienne de *The Well* ; peu importe à la cour sa qualité littéraire. Il apparaît ainsi que ce procès, à l'époque comme dans le retentissement énorme qu'il eut ensuite, a complètement modifié l'approche que les lecteurs ou les critiques ont pu avoir du roman. S'ils s'en tiennent à la vision donnée par le procès, *The Well* est lesbien donc obscène, ou obscène donc lesbien. Or, les critiques recensées par Brittain ou les études sur les procès témoignent bien des interrogations que ces procès ont soulevées quant à la définition légale de l'obscénité et la liberté d'expression. Elles soulignent en outre le paradoxe d'une loi censée protéger les êtres fragiles des publications corruptrices, mais qui fournit à ces dernières une publicité sans précédent. Enfin, la question est posée de savoir ce qui autorise certains à décider qui sont ces êtres fragiles. Aux États-Unis, le scandale étant un peu retombé, les critiques relèvent très peu d'obscénité dans *The Well*. Ils considèrent cependant que le lesbianisme doit être tragique et s'exprimer sur un ton contraint : « She [Radclyffe Hall] never pretended that homosexuality led to other than unhappiness »<sup>95</sup> ; « *The Well*...is not only a remarkably fine literature [...] but is a serious, repressed study of a subject which must always remain a tragedy... », écrit le *Philadelphia Inquirer*<sup>96</sup> ; *The Nation* propose encore :

It is the opinion of *The Nation* (1) that Hall's book deals in an intelligent, unsensational, and *entirely proper* way with the *unhappy life*

---

<sup>95</sup> Publication de l'université de l'Indiana demandée par les magistrats ; Brittain, *Radclyffe Hall, a Case of Obscenity?*, p. 150.

<sup>96</sup> *Ibid*, p. 151.

of a woman *struggling against perverse* tendencies and is well worth while to call public attention to the badly misunderstood plight of many, many men and women; (2) that any attempt to declare any subject of human interest and social significance as *per se* undiscussable is not only to further confuse the already difficult subject of criminal obscenity, but also to promote a socially dangerous obscurantism<sup>97</sup>.

En somme, il ressort des journaux contemporains en Grande-Bretagne comme aux États-Unis que l'opinion est partagée sur les fondements et les enjeux du procès : soit l'homosexualité relève d'un fait social qu'il faut prendre en considération à moins d'œuvrer en faveur de l'obscurantisme mais cela se fait aux dépens de la liberté d'expression ; soit sa représentation doit s'accompagner d'une certaine prudence compte tenu du public. L'invective de Douglas contre *The Well* apparaît dès lors assez isolée. La mise en perspective que propose *Radclyffe Hall, a Case of Obscenity?* quarante ans après ne conduit pas Brittain à revenir sur la critique qu'elle avait écrite en 1928. À ses yeux en effet, « a book, to be treated fairly, has to be reviewed within the climate of its own generation »<sup>98</sup>. Elle conserve par ailleurs une impression positive du roman du fait de sa thématique audacieuse et de son style bien qu'elle le juge long et trop sentimental :

Though hindsight would not impel me to change a good deal, I am still impressed by its passionate honesty and the author's courage in presenting her case to a hostile and intolerant public. I still feel that she had a real appreciation of beauty, shown especially in her vivid small vignettes of country scenes, and that her quality of compassion was quite exceptional<sup>99</sup>.

En outre, elle opte pour une présentation chronologique des événements. Elle la commence avant la parution de *The Well*, afin d'expliquer notamment la vie et la carrière de Radclyffe Hall, et l'étend jusqu'à 1959 au moment où l'*Obscene Publications Act* est modifié. Ce choix chronologique sous-tend l'idée que le procès de *The Well* a contribué au changement de la loi. Elle l'affirme même : « The legal effects of *The Well*...case are more evident and less susceptible to argument »<sup>100</sup>, et cite des exemples concrets : « Recent laws on obscenity [...] clearly distinguish between sin and crime. Section 4 of the Act of 1959 [...] recognizes the validity of the ruling of Sir Chartres Biron that the opinion of experts was not evidence, but

---

<sup>97</sup> Nos italiques. *Ibid*, p. 152.

<sup>98</sup> *Ibid*, p. 10.

<sup>99</sup> *Ibid*.

<sup>100</sup> *Ibid*, p. 156.

introduced a clause making it possible for the first time »<sup>101</sup>. Si, de son point de vue, la bataille légale semble largement gagnée à partir de 1959, la question demeure de savoir jusqu'où l'homosexualité peut être socialement et pénalement acceptée. Il lui semble que l'homosexualité est moins sujette à condamnation morale. Elle voit d'ailleurs un signe d'ouverture des mentalités dans l'installation en 1963 du portrait de Radclyffe Hall peint par Charles Buchel à la National Portrait Gallery.

Le procès ainsi que le contexte culturel et littéraire entourant *The Well* étant établi, il s'agit de se tourner désormais vers les études actuelles majeures qui se sont intéressées aux procès. Dans une perspective d'analyse comparée du procès de *The Well* avec d'autres procès similaires, ces études apportent un éclairage non plus contemporain mais ultérieur sur la définition légale de l'obscénité par rapport à l'homosexualité et à la littérature.

## 2.2. Les procès : enjeux et visions

Afin de souligner les enjeux et les visions qui se dégagent des procès, nous nous appuyerons sur le récent ouvrage de Bradshaw et Potter qui tire son nom d'une expression imaginée par *Punch* et le *Daily Telegraph* en réaction à la croisade lancée par la National Vigilance Association contre le théâtre et music hall *The Empire*. En effet, *Prudes on the Prowl* retrace de façon chronologique les grandes périodes qui ont marqué l'évolution de la définition légale de l'obscénité telle qu'elle a pu se manifester lors de procès d'ouvrages littéraires en Grande-Bretagne et fournit quatre axes essentiels à retenir dans le cadre de la présente recherche. L'ouvrage examine la définition légale très floue de l'obscénité qui s'inscrit dans une conception particulière de l'art à un moment de tensions exacerbées. Ce contexte engendre une perception de l'homosexualité comme obscène. Les autres études viendront compléter ces quatre axes.

Il apparaît d'emblée à travers *Prudes on the Prowl* et les études similaires que la définition légale de l'obscénité se caractérise par une grande confusion. L'intention première derrière l'*Obscene Publications Act* de 1857 était de limiter le marché des publications pornographiques de Holywell Street censé corrompre les populations nouvellement lettrées de Londres telles que les femmes et les ouvriers grâce à l'accès élargi à l'éducation. Dès 1868, la définition de l'obscénité s'est réduite à ce qui a été appelé le Hicklin Test, du nom du magistrat qui l'a inventé : il s'agit d'évaluer à quel point un ouvrage peut corrompre son lectorat : « a work is obscene if it has 'the tendency to deprave and corrupt the minds and

---

<sup>101</sup> *Ibid.*

morals of those who are open to such immoral influences' »<sup>102</sup>. Dans *To the Pure*, la première analyse exhaustive de la définition légale de l'obscénité publiée en 1928, Ernst et Seagle confirment : « 'few words are as fluid and vague in content as the six deadly adjectives – *obscene, lewd, lascivious, filthy, indecent, and disgusting* - which are the basis of censorship' »<sup>103</sup>. Un tournant s'opère dans les années 1930 seulement lorsqu'il devient clair que l'obscénité émane davantage de celui qui la condamne que de son affichage plus ou moins explicite. « '[T]o the Puritan all things are impure' », déclare Huxley<sup>104</sup>. Cependant, l'absence de définition pérenne et précise a autorisé des interprétations si larges de l'obscénité qu'elles ont fait écrire à Leonard Woolf dans le *Manchester Guardian* en 1928 : « '[T]he existing law has been interpreted in such a way by the police and magistrates, that they can if they so desire, bring practically any book published within its scope' »<sup>105</sup>. Il faut dire que jusque dans les années 1930 on attribuait à la littérature le pouvoir d'élever ou de corrompre les âmes. Dans ce dernier cas, il n'était pas rare d'associer la littérature à tout le champ lexical du poison, des égouts et des maladies contagieuses, registres du Sale par excellence, comme l'a fait abondamment Douglas dans son invective contre *The Well*. Cette association s'appuie implicitement sur le caractère relationnel de la notion de Sale : dire que la littérature s'apparente à du Sale décliné en obscénité, c'est dire à la fois que la littérature inscrit le Sale dans la trame narrative et qu'elle salit celui ou celle qui le reçoit pendant la lecture. « Such analogies, in their mixture of toxicity and disgust, describe both an object and a reading effect, and the idea that obscenity embraces both of these things has been central to the long history of literary censorship from 1850 to the present day »<sup>106</sup>, confirme Potter.

Les auteurs de *Prudes on the Prowl* insistent d'autant plus sur ce pouvoir de la littérature que les mentalités contemporaines ont changé depuis. Potter décrit ce pouvoir à la fin des années 1920 en termes de contrôle idéologique : « The desire to bring into the open the intimate prohibitions of the self rested on the idea of the power of ideological control. The idea that literature was the appropriate forum for such revelations identified the radical power of literary expression »<sup>107</sup>. Or, la crainte de la corruption littéraire gagne du fait de l'émergence d'un nouveau lectorat suite à l'*Education Act* de 1870. Ce nouveau public désignerait l'artisan et la femme qui travaille ainsi que la jeunesse, toutes catégories

---

<sup>102</sup> *Ibid*, p. 2.

<sup>103</sup> *Ibid*, p. 114.

<sup>104</sup> *Ibid*, p. 116.

<sup>105</sup> *Ibid*, p. 112.

<sup>106</sup> *Ibid*, p. 1.

<sup>107</sup> *Ibid*, p. 83.

d'individus qu'on se doit de protéger. Amenée à rendre compte de l'*Obscene Publications Act* de 1857 dans son ouvrage, Leigh Gilmore<sup>108</sup> souligne également d'emblée, comme l'avait fait Ellis dans *More Essays of Love and Virtue*, son rôle dans le contrôle des publications. Là où la majorité des critiques qui se sont intéressés aux procès de romans accusés d'obscénité tentent de retracer les définitions de l'obscénité et leurs conséquences sur la production littéraire, Gilmore s'appuie au contraire sur l'absence de définition légale précise pour montrer que c'est le lectorat, bien plus que les écrits et les écrivains, que la loi cherchait à maîtriser :

In the absence of a legal definition of what obscenity *is*, obscenity's criminality exists wholly in relation to what it threatens. This accounts for the controversy surrounding many trials, for the absence of a definition of what the law purportedly seeks to control- the production, circulation, and profit in obscene materials- lays bare obscenity's role as a legal form of social control<sup>109</sup>.

Afin d'appuyer son propos, Gilmore cite le procès de *The Well* lorsque l'avocat de l'accusation demande ce que signifie l'extrait suivant du roman : « And that night they were not divided ». Il s'interroge sur l'effet que pourrait avoir cet extrait sur une femme pauvre ou un jeune homme (« a poor woman or young man »<sup>110</sup>). Gilmore voit dans ce choix de lectorat les relations de pouvoir à l'œuvre dans une société où les jugements d'obscénité organisent un contrôle social. C'est ce public là qui est visé par la loi. Cette volonté de contrôle peut également expliquer pourquoi les écrivains ou les éditeurs n'étaient pas autorisés à témoigner, la seule expertise de la qualité littéraire d'une œuvre étant laissée aux juges. Nombre d'écrivains tels que Lawrence se sont insurgés contre cette tendance paternaliste, voire condescendante et misogyne, de la loi à réguler l'accès à certaines thématiques ou à certains genres comme le naturalisme. L'influence de la littérature sur le lectorat au cœur du procès de *The Well* amène Radclyffe Hall à écrire dans le *Daily Herald* le 24 août 1928 : « 'Must there never be any new pastures for the writer? Never any new aspects of social problems presented to the adult and open minded reader? Is the reader to be treated like a kind of mental dyspeptic whose literary food must be pre-digested by Government Office before consumption?' »<sup>111</sup>. Si ces questions pouvaient se poser, certains artistes ont cependant joué avec les limites de la définition légale et suggéré que les romans avaient le pouvoir de libérer

---

<sup>108</sup> Leigh Gilmore, « Obscenity, Modernity, Identity: Legalizing *The Well of Loneliness* and *Nightwood*, » *Journal of the History of Sexuality* vol.4, n°4, 1994, p. 603-624.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 606.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 613.

<sup>111</sup> Potter, « Censorship and Sovereignty (1916-1929) », p. 86.

l'individu de la répression sociale et sexuelle. Il s'agit par exemple de G. E. Moore, Hardy, H.G. Wells, Lawrence, Huxley ou encore Radclyffe Hall.

Au-delà de l'apparente volonté de la justice de protéger le lectorat des publications dites obscènes, les procès témoignent d'une conception particulière de l'art. Dans *Dirt for Art's Sake*, Elizabeth Ladenson<sup>112</sup> établit un lien entre l'aspect relationnel de la loi qui, à travers la notion d'obscénité, souhaiterait protéger le lectorat, et la conception que la justice offre du rôle de la littérature et de l'art en général. Contrairement à Bradshaw, l'ouvrage de Ladenson couvre l'ensemble des ouvrages censurés en Angleterre, aux États-Unis et en France. Elle s'intéresse à ces trois pays au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle car s'y pose sans cesse la question du lien entre morale et esthétique ainsi que de la tension entre la doctrine de l'art pour l'art et la volonté de représenter fidèlement des réalités très crues. Ladenson rejoint ainsi l'analyse de Bradshaw et Gilmore à propos du contrôle du public. L'objectif très clairement posé de *Dirt for Art's Sake* est de répondre à la question de savoir comment une œuvre jugée pour obscénité peut devenir ensuite un classique de la littérature. À cet effet, Ladenson commence par évoquer les relations entre art et public en rappelant les concepts antiques grecs : si, pour Platon, toute représentation artistique est suspecte car le public tend à imiter ce qu'il voit, et s'il bannit les poètes de la cité, Aristote, au contraire, s'appuie sur l'effet cathartique de l'art pour en faire l'éloge. De là, Ladenson interroge à travers la censure les relations entre art et réalité. D'un côté, avec la doctrine de l'art pour l'art qui émerge à partir de 1850 en France et de 1860 en Angleterre avec Swinburne en particulier, l'art devrait exister par lui-même en-dehors de toute morale et ne devrait donc pas être soumis à des jugements moraux ; d'un autre, avec le réalisme, l'œuvre d'art aurait toute légitimité à représenter la vie dans le moindre de ses aspects y compris les plus sordides. Au terme de son analyse, elle conclut que dans les années 1930 et pour une trentaine d'années encore, l'art ne pouvait explorer certains champs jugés en-dehors d'une morale dont la justice fixait les cadres. La loi niait ainsi la doctrine de l'art pour l'art, mais condamnait également le parti pris réaliste de représenter la vie dans ses aspects les plus crus. *Dirt for Art's Sake* établit en effet que l'accusation d'obscénité faite à *The Well* s'expliquait par le traitement positif réservé à une sexualité autre qu'hétérosexuelle. L'évocation du procès de Wilde que Douglas avait rappelé dans son invective contre *The Well*<sup>113</sup> permet en outre à Ladenson de creuser l'écart

---

<sup>112</sup> Elisabeth Ladenson, *Dirt for Art's Sake: Books on Trial from Madame Bovary to Lolita*, Ithaca: Cornell UP, 2007.

<sup>113</sup> « Literature has not yet recovered from the harm done to it by the Oscar Wilde scandal », *ibid*, p. 118.

entre Wilde et Radclyffe Hall, c'est-à-dire aussi entre les visions du rôle de l'art entretenues par l'accusation et la défense :

*The Well* [...] is the precise counterpart to Wilde's idea that art has no influence on action, that one cannot be poisoned by a book. Wilde's sole stated moral criterion, that of a well written or badly written book, was paradoxically taken up by the prosecution in the trial of Hall's novel. Despite the fact that even its proponents agreed it was badly written, it was touted as artful by the prosecution and the condemning magistrate, because this made it all the more likely to corrupt its readership<sup>114</sup>.

Dans le chapitre qu'elle consacre à Lawrence, Ladenson explique que dans les procès contre *Lady Chatterley's Lover* (1928), *Ulysses* (1922) et *The Well* (1928), la doctrine de l'art pour l'art ne pouvait servir de défense. La loi continuait de condamner l'immoralité des œuvres d'art contenue dans la forme ou bien dans les thématiques.

In other words, art for art's sake (aesthetic value as its own justification) was not yet accepted as a legitimate defense, but art for dirt's sake (the employment of aesthetically legitimate means toward a socially unacceptable end [e.g. *The Well*]), and dirt for dirt's sake (the employment of socially unacceptable terms toward aesthetically meritorious ends [e.g. *Ulysses*]) were still grounds for condemnation<sup>115</sup>.

Paradoxalement, les années 1920 sont marquées par l'exploration esthétique du dégoût et de ses conséquences, renforçant ainsi l'opposition entre mondes littéraire et judiciaire.

*Prudes on the Prowl* propose une mise en perspective très détaillée de l'évolution de la définition de l'obscénité depuis 1850 et donne l'impression que la période allant jusqu'aux années 1940 était très répressive. Cette vision se dégage beaucoup moins des autres études sur les procès pour obscénité. Dans *Prudes on the Prowl*, les promoteurs de la censure y apparaissent très actifs que ce soit à travers les associations puritaines comme la National Vigilance Association ou l'influence majeure des bibliothèques (*circulating libraries*) qui exerçaient un contrôle drastique sur les publications proposées à leur lectorat et imposaient des versions expurgées. La censure passe également par certains éditorialistes comme Douglas qui avait déjà sévi avant *The Well* sur le même registre ; ou encore par la loi à travers l'*Obscene Publications Act*. Étonnamment, le recours juridique paraît assez rare en comparaison du nombre d'attaques lancées dans la presse ou d'autres écrits contre *Ann Veronica* de H.G. Wells (1909) ou *Vile Bodies* de Waugh (1930) pour ne citer qu'eux.

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 133.

Cependant, bien que proportionnellement peu d'ouvrages aient été censurés, nombreuses ont été les restrictions sur ceux jugés douteux. Jusque dans les années 1930, les éditeurs mettaient largement en garde les auteurs contre un certain type de langage ou de contenu par crainte de se voir censurés par les bibliothèques. Au même titre, le désir de rassurer les lecteurs quant à la probité des romans proposés par ces organismes encourageait romanciers, éditeurs et imprimeurs à une vigilance accrue. « The 'circulating morals' of the libraries and their readers, in many ways a hangover from the Victorian period, remained a surprisingly powerful force to be reckoned with »<sup>116</sup>, explique Nicola Wilson. À ce contexte restrictif s'ajoutait le retentissement de certains procès qui alimentait en retour le sentiment d'être contrôlés. Douglas rappelle ainsi le procès de Wilde à l'occasion de celui de *The Well* malgré les trente ans qui les séparent. En effet, le procès de Wilde semble, d'une part, former un cadre discursif dans lequel se couleront tous les suivants : le terme *unnatural practices* utilisé par Carson<sup>117</sup>, l'avocat de la défense, est notamment repris par le juge Biron qui présidera le procès de *The Well* ; d'autre part, il semble produire après coup le même refoulement de la question homosexuelle que les procès suivants, comme le montre Laurel Brake<sup>118</sup>. Wilson voit également dans le procès de *The Rainbow* en 1915 une mise en garde très sévère : « [T]he rallying of the press and the courts to censor Lawrence's novel was a stark warning for the authors of frank and challenging fiction that public and legal opinion was on the whole still largely against them »<sup>119</sup>. Ladenson propose exactement la même analyse de *The Well* dans *Dirt for Art's Sake*<sup>120</sup>. Pour Lawrence comme pour d'autres commentateurs de l'époque, la peur de la censure aurait même conduit à l'autocensure. Potter rapporte son pamphlet de 1929 intitulé *Pornography and Obscenity* :

British culture operates through a system of 'perpetual censorship of anything that would militate against the lie of purity and the dirty little secret', and modern individuals are so self-conscious when it comes to sex that they effectively curtail themselves. To escape these moral

---

<sup>116</sup> Nicola Wilson, « Circulating Morals (1900-1915) », *Prudes on the Prowl*, p. 52-70, p. 70.

<sup>117</sup> Holland, *The Real Trial of Oscar Wilde*, p. 39.

<sup>118</sup> Laurel Brake, « The Deaths of Heroes : Biographies, Obits and the Discourse of the Press, 1890-1900 », David Amigoni, dir., *Life Writing and Victorian Culture*, Aldershot : Ashgate, 2006, p. 166-7.

<sup>119</sup> Wilson, « Circulating Morals (1900-1915) », p. 70.

<sup>120</sup> « It is a tribute to the effectiveness of efforts to repress positive representations of homosexuality that *The Well of Loneliness* [...] should have been the first – and for a long time only- mainstream English novel centrally concerned with same-sex love », Bradshaw, « American Beastliness, the Great Purge and its Aftermath (1946-1959) », p. 128.



prohibitions on sex involves a struggle both ‘inside yourself or in the world outside’<sup>121</sup>.

Katherine Mullin<sup>122</sup> confirme cette idée d’autocensure en la nuanciant toutefois puisqu’elle considère que certains écrivains ont forcé les traits :

The ‘Pernicious Literature’ crusade [1886-1899] [...] clearly helped to create a climate of anticipatory censorship, where editors and publishers were understandably nervous about the legal and financial implications of printing material unsuitable for the eyes of the fabled Young Person. That climate was sustained for several generations, affecting later writers including H. G. Wells, D. H. Lawrence, James Joyce, and Hall. But those writers, and their predecessors, particularly Moore and Hardy, were responsible for a narrative of creative martyrdom, struggle, and rebellion which does not do full justice to a more ambiguous, compromised reality<sup>123</sup>.

Il faut ajouter à ce contexte culturel une conjoncture internationale tendue qui a des répercussions sur la question de la censure. Déjà fragilisées par la Première Guerre Mondiale ainsi que par la montée du fascisme, les frontières de la Grande-Bretagne se trouvent également menacées par les procès d’artistes : il est à noter que dans les trois grands procès liés à la question homosexuelle, Wilde était irlandais, Allan canadienne et Radclyffe Hall d’origine américaine. L’insupportable perméabilité des frontières renvoie à l’un des fondements de la notion de Sale. Or, dès les années 1880, certains voient d’un mauvais œil l’influence littéraire continentale, celle du naturalisme de Zola par exemple. C’est ainsi que le secrétaire de la National Vigilance Association déclare : « he would not allow England to be ‘flooded with foreign filth, and our youth polluted by having the most revolting and hideous descriptions of French vice thrust upon attention »<sup>124</sup>. En ce qui concerne l’obscénité supposée du lesbianisme, Scanlon signale que le *Lancet* indiquait en 1901 : « ‘As yet in this country the novelist has not yet arrived at the treatment in romance of excessive morphomania, or sapphism, or vaginismus, all of which diseases will be found in French novels’ »<sup>125</sup>. Inversement, les artistes britanniques, s’inspirant de leurs homologues étrangers de l’avant-garde notamment, commencent à explorer l’obscénité d’un point de vue narratif à travers la sexualité, les excréments ou un langage grossier, voire choquant. Si les écrivains

---

<sup>121</sup> Potter, « Censorship and Sovereignty (1916-1929) », p. 83.

<sup>122</sup> Katherine Mullin, « Pernicious Literature : Vigilance in the Age of Zola (1886-1889) », *Prudes on the Prowl*, p. 30-51.

<sup>123</sup> *Ibid*, p. 51.

<sup>124</sup> *Ibid*, p. 39.

<sup>125</sup> Scanlon, « Bad Language vs Bad Prose », p. 7.

s'étaient efforcés de lisser les contours du réalisme jusqu'en 1915, ils expérimentent ensuite les effets esthétiques du dégoût et de la corruption. Mullin et Potter évoquent ainsi Wyndham Lewis, Ezra Pound, D.H. Lawrence, James Joyce, Mina Loy, Annie Winifred Ellerman Bryher, Mary Butts ou encore Gertrude Stein, Natalie Barney et Samuel Beckett. Sachant qu'ils se heurteraient à la censure, nombre d'entre eux avaient fait appel à des éditeurs étrangers. Il en allait de même de ceux dont les ouvrages étaient jugés pour obscénité, leur permettant ainsi de contourner la censure britannique et de continuer à être publiés. C'est le cas de Radclyffe Hall. Ce faisant, ils contribuaient néanmoins au malaise engendré par la perméabilité de frontières déjà mises à mal par la guerre et les politiques de contrôle de l'information comme le résume Potter :

Not only had authors, texts, and publishers migrated away from Britain, the prosecution of *The Rainbow*, *Ulysses*, and *The Well of Loneliness* had instigated arguments, both in the UK and abroad, about literary freedom [...] The concerted effort on behalf of members of government, such as Sir Archibald Bodkin and Joynson-Hicks, to tighten up controls on the circulation of fiction had served to push the publication and dissemination of sexually explicit writing beyond UK borders and to refine and legitimize the arguments of those opposed to regulation. The result was to encourage writers to consider questions of literary morality and standards in an international, rather than national, arena<sup>126</sup>.

De la même façon, Potter et Scanlon voient dans la condamnation de certains romans la conséquence de la guerre. C'est le cas de *Death of a Hero* (1929) où Richard Aldington rend compte d'expériences sexuelles et de profanations linguistiques dans les tranchées. *The Rainbow* (1915) de Lawrence entre aussi dans ce cadre. « *The Rainbow* was suppressed ostensibly on the grounds of obscenity, which was attributed in part to the portrayal of a lesbian relationship, although its anti-war stance was much the more likely cause of its destruction »<sup>127</sup>, écrit Scanlon. Quant à *Sleeveless Errand* (1929), Norah James y met en scène des personnages ayant perdu leur sens moral suite à la guerre. C'est le cas enfin de *The Well* qui décrit des femmes lesbiennes dans l'unité ambulancière sur le front en France. Celia Marshik<sup>128</sup> rapproche les romans de Norah James et de Radclyffe Hall et montre comment la représentation dans leur roman de comportements jugés déviants pendant la guerre a influencé la condamnation à la censure :

---

<sup>126</sup> Potter, « Censorship and Sovereignty (1916-1929) », p. 89.

<sup>127</sup> Scanlon, « Bad Language vs Bad Prose », p. 1.

<sup>128</sup> Celia Marshik, « History's "Abrupt Revenges": Censoring War's Perversions in *The Well of Loneliness* and *Sleeveless Errand*, » *Journal of Modern Literature*, vol. 26, n°2, 2003, p. 145-159.

Despite [their] important differences, these novels [*Sleeveless Errand* and *The Well*] were prosecuted because they share two features that discomforted governmental and judicial readers: both novels contain female characters who alter their sexual behavior as a direct result of working for the war effort, and both texts indicate that young, unmarried women were particularly vulnerable to wartime and postwar transformations. The relative freedom that war work offers these protagonists enables them to engage in homosexual or promiscuous activity that would otherwise be prevented by the policing actions of family and local communities<sup>129</sup>.

Dans *Prudes on the Prowl*, Potter confirme l'analyse de Marshik selon laquelle, même après la guerre, les juges restent influencés par l'objectif de défense de la nation :

'While DORA (*Defence of Realm Act*)'s strictures were purportedly lifted at the end of the war, and judges quoted the Hicklin judgment when they thereafter ruled against literary works, writers were still most likely to get into trouble with authorities if they "unpatriotically" linked non-normative sexual behavior with the war'<sup>130</sup>.

Marshik montre en revanche que cela n'a pas affecté Compton Mackenzie qui, bien que décrivant un groupe de lesbiennes à Capri, se moque de l'idée que ces femmes seront totalement transformées par la guerre dans *Extraordinary Women*. « Narratives were endangered unless writers laughed at the proposition that war could change sexual practices, gendered behavior, or desire »<sup>131</sup>, conclut Marshik.

C'est dans ce contexte juridique et culturel très particulier que *The Well* est jugé pour obscénité. Douglas qui a déclenché le procès avec sa diatribe publiée dans le *Sunday Express* en est à la fois l'expression et l'un des moteurs. L'éloge des unités ambulancières dans *The Well* déclenche sa colère qui s'exprime en termes militaires et trahit ainsi le sentiment général de menace :

'I know that the battle has been lost in France and Germany, but it has not yet been lost in England, and I do not believe that it will be lost. The English people are slow to rise in their wrath and strike down the armies of evil, but when they are aroused they show no mercy and they give no quarter to those who exploit their tolerance and their indulgence'<sup>132</sup>.

---

<sup>129</sup> *Ibid*, p. 146.

<sup>130</sup> Potter, « Censorship and Sovereignty (1916-1929) », p. 87.

<sup>131</sup> Marshik, « History's "Abrupt Revenges" », p. 148.

<sup>132</sup> *Ibid*, p. 28.

Il souhaite préserver les frontières littéraires comme si elles participaient au maintien des frontières nationales. Selon lui, *The Well* fait peser en outre une menace sur les frontières religieuses à cause de son caractère blasphématoire envers la religion chrétienne ainsi que sur les frontières de la connaissance à cause des apports étrangers jugés pseudo-scientifiques de Freud. S'ajoute à cela le danger pour les frontières du corps et de l'âme provenant de la décadence charriée par cette veine littéraire. Si Douglas exprime le puritanisme ambiant, lui qui promettait à ses lecteurs : « [I will] 'try to live up to that motto [Keen and Clean] every Sunday, so that every household in the UK which desires a Sunday paper fit to be read by the whole family may order it without misgiving and read it without mistrust' »<sup>133</sup>, il le favorise également. Il encourage la censure et n'hésite pas à brandir le spectre d'autres procès comme celui de Wilde pour mettre en garde les écrivains contemporains. De plus, dans sa lutte contre la corruption, il puise abondamment dans les champs lexicaux du poison, de la contamination ou des égouts qui, on l'a dit, relèvent du registre du Sale par excellence. Bradshaw suggère pourtant que la virulence de Douglas contre Radclyffe Hall ne lui est pas spécifique<sup>134</sup> : Douglas employait les mêmes termes déjà contre Joyce. Il faut le citer pour prendre la mesure de ce que Bradshaw appelle sa « sanitary mania »<sup>135</sup> :

'English literature has not yet recovered from the moral poison injected into its veins by Oscar Wilde...It is still a tainted thing [...] His name is James Joyce...I have read it, and I say deliberately that it is the most infamously obscene book in ancient or modern literature. The obscenity of Rabelais is innocent compared with its leprous<sup>136</sup> and scabrous horrors'<sup>137</sup>.

Ironiquement, Bradshaw confirme la vision de Souhami, biographe de Radclyffe Hall, selon laquelle les styles littéraires de Radclyffe Hall et de Douglas se ressembleraient : « 'Douglas's prose style seemed to parody her own [...] Both were ambitious, melodramatic, opinionated, upholders of the high moral ground, preachers of The Truth...' »<sup>138</sup>. Ladenson, quant à elle, rapproche également Radclyffe Hall et Douglas en estimant qu'ils ont mutuellement assuré leur postérité grâce au procès. Il semblerait en outre qu'on puisse rapprocher leur carrière :

---

<sup>133</sup> Bradshaw, « American Beastliness », p. 96.

<sup>134</sup> « if we consider the alarmist and intemperate fustian he directed at Hall and her novel alongside his writings as a whole, there is little to suggest that Douglas's motivation for his attack on *The Well* was either 'mercenary' or especially 'malicious': its turgidness and bigotry, indeed, are entirely characteristic of his output », *ibid*, p. 102.

<sup>135</sup> *Ibid*, p. 97.

<sup>136</sup> Adjectif directement hérité de la réception de *The Picture of Dorian Gray*.

<sup>137</sup> Bradshaw, « American Beastliness », p. 97.

<sup>138</sup> *Ibid*, p. 101-2.

d'une part, tous les biographes s'accordent à dire qu'après le procès Radclyffe Hall avait perdu le goût de vivre ; d'autre part, si le procès contre *The Well* marque l'apogée de la carrière de Douglas, il y met aussi fin. Bradshaw rapporte de surcroît un fait encore peu documenté à savoir la remise en cause sévère de Douglas dans les pages mêmes du *Sunday Express* par deux écrivains qu'il avait fustigées, Ethel Manin et Margery Lawrence.

Dans le cadre des études sur les procès, il ressort de ces trois premiers axes une définition légale très floue de l'obscénité exprimée dans l'*Obscene Publications Act* qui vise à protéger un certain type de lectorat. Cette loi s'appuie sur une conception particulière de l'art selon laquelle son seul mérite tiendrait à son pouvoir de corrompre les âmes sensibles. Le climat de tension marqué par l'insécurité des frontières nationales, littéraires ou symboliques, semble contribuer au puritanisme et à la répression ambiantes. Tous ces paramètres doivent être pris en compte pour comprendre la vision réelle ou fantasmée de l'homosexualité que la justice lit dans *The Well*.

### 3. Une vision spécifique de l'homosexualité

#### 3.1. Homosexualité et lesbianisme

Nous avons commencé à le voir, plusieurs raisons expliquent la censure de *The Well* et il serait faux de croire que seule la thématique lesbienne en est la cause. Même si dans l'ouverture de son article intitulé « Lesbianism, History, and Censorship »<sup>139</sup>, Parkes estime que le procès de Radclyffe Hall ne doit pas être lu comme le désir de pénaliser l'« inversion sexuelle », il faut distinguer l'homosexualité masculine et le lesbianisme sur le plan juridique. Quand Douglas prétendait que *The Well* pouvait nuire autant aux garçons qu'aux filles (il écrivait dans son article : « [inversion] is inadmissible in the novel because the novel is read by people of all ages, by young women and young men as well as by older women and older men »<sup>140</sup>), c'était pour mieux rappeler que l'homosexualité masculine était punie par la loi et appuyer ainsi son appel à la censure : « It was implicit that if the novel depicted homosexuality in general in a favorable light it could be characterized as an incitement to crime »<sup>141</sup>. Or, tout le monde gardait en mémoire le procès et l'emprisonnement de Wilde que Douglas citait d'ailleurs en conclusion de son article : « Literature has not yet recovered from

---

<sup>139</sup> Adam Parkes, « Lesbianism, History, and Censorship: *The Well of Loneliness* and the Suppressed Randiness of Virginia Woolf's *Orlando*, » *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal*, vol. 40, n°4, 1994, p. 434-460.

<sup>140</sup> Ladenson, *Dirt for Art's Sake*, p. 117.

<sup>141</sup> *Ibid*, p. 117.

the harm done to it by the Oscar Wilde scandal »<sup>142</sup>. Contrairement à l'homosexualité masculine, le lesbianisme échappait au *Criminal Amendment Act* de 1885. Cette différence de traitement pénal semble témoigner des distinctions parfois opérées par la justice entre lesbianisme et homosexualité masculine. Si l'on compare le champ lexical utilisé au procès de Wilde et de Radclyffe Hall, il apparaît similaire dans son recours au registre du Sale à travers la maladie, la contagion et le péché. Là où le juge Biron évoquait des actes contrenature et l'immoralité du roman (« These unnatural offences between women [...] involve acts of the most horrible, unnatural and disgusting obscenity »<sup>143</sup>), le procureur qui exposait les charges retenues contre Wilde insistait sur la perversion de l'écrivain qui fréquentait non seulement des hommes deux fois plus jeunes que lui, mais des hommes d'origine très modeste qu'il gâtait et invitait dans de grands restaurants. Pour contrer l'accusation de diffamation, Carson allait jusqu'à demander aux membres du jury s'ils n'auraient pas agi exactement comme l'avait fait Lord Queensberry en laissant une lettre adressée à « Oscar Wilde posing as sodomite » visant à protéger leur fils contre la corruption de Wilde :

I am not here to say that anything has happened between Mr Oscar Wilde and this young man. God forbid. But I say it permits to the conclusion that Wilde had conceived this vile, abominable passion towards this young man, which is just in keeping with the tone and character of the persons of whom he wrote in his book *Dorian Gray*. I say in addition it shows this: that this young man was in the unfortunately dangerous position he acquiesced in the domination of Wilde [...] [T]ell me that the gorge of any father ought not to rise if he believes, as is proved now, that his son was so dominated by Oscar Wilde that he allowed him to make love to him – a filthy, abominable love - the love contained in [their] correspondence<sup>144</sup>.

Les adjectifs (*vile*, *abominable*, *dangerous*) et la nausée qu'ils provoquent sont frappants autant que le refus supposé de nommer la relation homosexuelle dans cet extrait<sup>145</sup> comme si le vice était si grand qu'il valait mieux s'empêcher de le dire ou de le penser (*God forbid*). Dans son étude du procès de Wilde, Didier Eribon en tire la conclusion suivante : « [Cette accusation montre bien que] l'homosexualité [est] pour les uns du côté de la corruption de la société, de la décadence, de la fin de la civilisation, et pour les autres, qui s'efforcent de lui donner une légitimité, du côté de la pureté, de la noblesse, de l'art, et donc de la société dans

---

<sup>142</sup> Douglas, « A Book That Must Be Suppressed », p. 38.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>145</sup> Il est vrai cependant que le terme « sodomitical » a été régulièrement utilisé pour désigner l'homosexualité dans le procès de Wilde.

ce qu'elle a de plus élevé »<sup>146</sup>. Cette conclusion est intéressante en ce qu'elle permet d'éclairer les points communs et les différences entre Wilde et Radclyffe Hall, et de là sans doute, entre homosexualité et lesbianisme. Il ne fait aucun doute que la justice, même si elle ne peut interdire le lesbianisme, considère l'homosexualité au sens large comme un délit, « the gravest of all offences », déclarait Clarke au procès de Wilde<sup>147</sup>, la preuve d'une perte des valeurs morales. Rappelons que ce procès a lieu en 1895, que la période « fin de siècle » inquiète et que l'idée d'un Empire s'accroissant et toujours vainqueur perd de sa crédibilité depuis 1857. En réaction à cette vision, Eribon semble penser que les défenseurs de l'homosexualité porteraient un contre-discours en forme d'éloge. C'était le cas en effet du sexologue reconnu Karl-Heinrich Ulrichs (1825-1895) lié à Edward Carpenter (1844-1929) ou d'intellectuels influents que Wilde avait côtoyés tels que Walter Pater et John Addington Symonds qui utilisaient le modèle de la Grèce antique pour légitimer et promouvoir un discours homosexuel. *A Saturday Life* de Radclyffe Hall porte certainement la trace de cette référence antique par l'intermédiaire du personnage de Sidonia habitée par la tradition grecque de la danse, des vêtements et des chants. Sans doute peut-on lire dans le titre de Radclyffe Hall *The Unlit Lamp* une allusion au magazine oxfordien *The Spirit Lamp* qui s'intéressait à la question homosexuelle et était publié par Lord Alfred Douglas, l'amant de Wilde à l'origine de son procès<sup>148</sup>. Contrairement à ce qu'Eribon suggère, dans le cas de *The Well*, nul éloge de l'« inversion » : son approche tragique semble même caractéristique de la représentation du lesbianisme, du moins lorsque ses défenseurs l'expriment. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, on l'a dit, une nouvelle attitude émerge face au lectorat : il faut protéger les personnes vulnérables, en particulier les enfants et les adolescents. Cette attitude entraîne une autre distinction entre lesbianisme et homosexualité masculine. Le procès de Wilde est apparu d'autant plus scandaleux que Wilde fréquentait des hommes jeunes, et comme la sexualité homosexuelle était dite débridée, elle corrompait plus encore la jeunesse. Une telle vision ne concernait pas les lesbiennes. D'ailleurs, l'emprisonnement de Wilde n'est en rien comparable à la destruction de *The Well*. Enfin, à l'époque victorienne, des amitiés très fortes pouvaient lier des personnes de même sexe. Suite au procès de Wilde, les relations de ce type entre hommes se sont trouvées menacées, ce qui n'a pas été le cas de l'homosocialité féminine après *The Well*. Malgré les spécificités du lesbianisme et de l'homosexualité masculine telles

---

<sup>146</sup> Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, Paris : Fayard, 1999.

<sup>147</sup> Holland, *The Real Trial of Oscar Wilde*, p. 26.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 33.

qu'exprimées par Wilde et Radclyffe Hall, la justice a rendu dans les deux cas un verdict de condamnation.

### 3.2. Réception sociale de l'homosexualité

Sur le plan social, il semble que l'homosexualité au sens large ne soit pas un phénomène encore très connu du grand public au début du XX<sup>e</sup> siècle. L'homosexualité, quand elle était seulement discutée, relevait exclusivement du discours scientifique ou satirique, ce qui fait dire à Ladenson : « Inverts, by definition – as deviants – did not speak for themselves; they were spoken of, either derisively or in terms of sin, crime, or pathology »<sup>149</sup>. La terminologie, on l'a vu, n'est pas encore bien définie. Cette méconnaissance semble contribuer à la perception négative que le grand public se fait de l'homosexualité. Les procès ne font que renforcer cette impression puisqu'ils placent d'emblée l'homosexualité sous le sceau de l'obscénité et, partant, de la corruption qu'elle est susceptible de produire. De plus, en agitant le drapeau de l'interdit tout en maintenant l'ignorance sur le phénomène, ils alimentent une curiosité parfois malsaine. Jeffrey Weeks<sup>150</sup> et Laurel Brake notent d'ailleurs que les mouvements de panique et de repli moral qui accompagnent les procès à sensation comme celui de Wilde expliquent en partie l'homophobie ambiante. Brittain croit également en la réception négative de l'homosexualité. En effet, lorsqu'elle publie sa critique de *The Well* en 1928, elle salue le courage de Radclyffe Hall qui ose promouvoir la reconnaissance homosexuelle auprès d'un public hostile (« a hostile and intolerant public »<sup>151</sup>). Elle estime néanmoins que les milieux artistiques et cultivés font preuve de davantage de tolérance. Ladenson partage cet avis lorsqu'elle signale que rien n'a empêché Radclyffe Hall de réussir sa carrière ni de vivre pleinement son lesbianisme. Elle précise toutefois : « British society at the time, at least in the circles Hall frequented, and especially in terms of relations between women, seems to have operated under a sort of tacit « don't ask, don't tell » policy which she infringed by bringing out her polemical work »<sup>152</sup>. Aux yeux de Ladenson, c'est parce que Radclyffe Hall a rendu l'homosexualité publique à travers la publication de *The Well* qu'elle se serait heurtée à l'homophobie institutionnalisée : « The book's foregrounding of the sort of

---

<sup>149</sup> Ladenson, *Dirt for Art's Sake*, p. 109.

<sup>150</sup> Jeffrey Weeks, *Sex, Politics and Society : the regulation of sexuality since 1800*, (1981), Londres : Longman, 1992.

<sup>151</sup> Brittain, *Radclyffe Hall, a Case of Obscenity?*, p. 10.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 123.



crippling bigotry from which its author had not previously suffered much can be attributed to Hall's desire to dramatize the fate of the invert under contemporary societal conditions »<sup>153</sup>.

### 3.3. Représentation littéraire de l'homosexualité : analyses comparées

Si les procès jouent le rôle de miroir grossissant de la réception sociale de l'homosexualité, ils médiatisent également la représentation littéraire du phénomène. Toutes les études sur les procès ont cherché à préciser les mécanismes de la censure. Deux stratégies possibles s'offraient à elles : comparer *The Well* soit à des écrits censurés à la même période soit à des écrits abordant l'homosexualité.

Les études sur les procès se sont interrogées sur les motivations de la justice car si tous les ouvrages censurés à une époque donnée étaient accusés d'obscénité, l'obscénité se manifestait de manières diverses. Dans *Dirt for Art's Sake*, l'objectif clairement posé est de comprendre comment une œuvre jugée pour obscénité peut devenir ensuite un classique de la littérature. Ladenson offre à cette occasion une analyse comparée intéressante des romans censurés de Joyce, Lawrence et Radclyffe Hall. Elle s'appuie à cet effet sur la trilogie du sale littéraire (« trilogy of literary dirt »<sup>154</sup>) établie par Anthony Burgess qui inclut *Ulysses*, *Lady Chatterley's Lover* et *The Well*. Malgré ses différences, *The Well* mérite de figurer dans cette trilogie du fait d'abord de la très grande popularité dont il a bénéficié en son temps grâce au procès ; ensuite parce que le procès lui a valu la postérité non seulement dans l'histoire de l'obscénité en littérature, mais également dans l'histoire de la censure des représentations homosexuelles. De plus, les romans de Joyce et Radclyffe Hall ont été censurés à la même époque en Grande Bretagne et ils déçoivent tous deux les lecteurs en quête de sensationnel. Néanmoins, Ladenson montre que, dans la lignée des romans censurés passés à la postérité, *The Well* relève d'un cas à part pour plusieurs raisons. La différence tient essentiellement à l'esthétique. « Resolutely eschewing innovation of form, [*The Well*] advances an argument through the highly conventional narrative of an involuntarily unconventional life. Where *Ulysses* is all style, *The Well* is all subject matter »<sup>155</sup>. Et si *The Well* déçoit la curiosité malsaine de certains lecteurs, la faute en incombe à son didactisme :

Where Joyce's novel requires time, patience, and erudition to decipher, Hall's is an easy read, pitched to the « average reader » and demanding no special skill or knowledge; on the contrary, it is designed to please, to

---

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> Ladenson, *Dirt for Art's Sake*, p. 133.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 107.

introduce its subject even to those readers least likely to accept its argument in advance. If it too thwarts the expectations of all but the most dedicated of thrill-seekers it is because Hall set out not to titillate the curious but to make a point about “sexual inversion”<sup>156</sup>.

À la différence du procès contre *Ulysses* par exemple, la qualité littéraire de *The Well* est donc contestée ; or, elle servait de critère à la fois à l'accusation et à la défense qui y voyaient tantôt le moyen de récuser l'immoralité du roman tantôt la possibilité inverse de la décupler. Les extraits cités précédemment l'illustrent bien, Ladenson insiste largement sur la piètre qualité littéraire qu'elle attribue à *The Well* ; pourtant, elle ne la démontre jamais explicitement. Elle procède par procuration, reprenant les propos des biographes ou de la critique dominante originaire des *queer studies*. Elle reprend ce qui a été dit et répété à l'envie sur *The Well*, mais non ce qu'exprime véritablement *The Well*. Elle n'explique à aucun moment non plus de quel point de vue elle se place pour émettre ses jugements et, si la trilogie du sale littéraire sur laquelle elle s'appuie évoque une perspective moderniste, il aurait été pertinent de signaler que le modernisme se conjugue davantage au pluriel aujourd'hui. Afin de démontrer le peu de valeur de *The Well*, Ladenson rapporte ainsi que Leonard Woolf, E.M Forster et le Bloomsbury Group soutenaient Radclyffe Hall au procès, mais qu'ils ne défendaient en rien son talent littéraire. Seule l'accusation trouvait du mérite à *The Well*, mais c'était pour mieux le censurer.

La deuxième stratégie adoptée par les études de procès consiste à comparer *The Well* à d'autres écrits abordant la même thématique. Il s'agit alors de comprendre pourquoi certains ont été censurés et d'autres non. En 1928 en effet, l'année où Radclyffe Hall publie *The Well*, d'autres romans abordent le thème de l'homosexualité : *Orlando* de Woolf, *Ladies' Almanach* de Barnes ou *Extraordinary Women* de Mackenzie par exemple, mais ceux-là ne font pas l'objet d'un procès. Quelle en est la raison ? Cline trouve une réponse dans le choix éditorial : en effet, comme Radclyffe Hall veut être lue par un lectorat moyen qu'elle cherche à instruire car il n'est pas spécialement averti, elle ne passe pas par les circuits spécialisés que privilégiaient les auteurs modernistes de romans homosexuels ; elle choisit néanmoins de vendre son livre à un prix élevé pour s'assurer un public cultivé qui ne recherche pas le sensationnel. Elle fait également le choix de la forme romanesque alors que ses connaissances scientifiques dans le domaine lui auraient permis de proposer une étude sexologique plus appropriée en ce temps-là dès lors qu'on abordait l'homosexualité. Une deuxième hypothèse

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 108.

est émise par Jane Rule<sup>157</sup> dans son article intitulé *Radclyffe Hall*. D'après elle, la sexualité était un thème très prisé par les écrivains avant-gardistes du cercle de Bloomsbury, mais ils ne l'abordaient pas aussi directement et frontalement que Radclyffe Hall, ce qui explique pourquoi ils étaient si divisés quant au soutien à lui accorder pendant le procès. Certains allèrent même jusqu'à adopter une attitude de rejet face à l'homosexualité. « Gossip, bawdy jokes, and flights of inventive fantasy were Bloomsbury's way of dealing with bisexuality and inversion »<sup>158</sup>, explique Rule. La position de Woolf, selon les biographes, est éloquente à ce sujet : contrairement à d'autres écrivains du cercle, elle accepta de figurer parmi les témoins au procès, mais elle resta très partagée car elle n'appréciait guère le roman et dénigrait sa franchise dans laquelle elle voyait un manque de finesse. Quant à l'homosexualité, elle la transfigurait dans ses écrits, en particulier dans *Orlando*, et s'en protégeait dans la vie malgré son aventure lesbienne en offrant une image conforme de femme mariée. Ladenson partage l'hypothèse de Rule ; sa démonstration reprend les exemples de Mackenzie et Woolf. Si *Extraordinary Women* n'est ni censuré ni soumis à de mauvaises critiques alors même qu'il dépeint tout un groupe de lesbiennes menant grand train à Capri, il s'agit en fait d'une satire. Mackenzie, en ce sens, est à l'opposé de Radclyffe Hall : « *The Well*, in contrast, is both a thinly disguised, if greatly romanticized, autobiography and above all a thinly disguised tract calling for social acceptance of same-sex couples »<sup>159</sup>. Quant à *Orlando*, ce roman parfois picaresque de Woolf dresse le portrait d'un être qui change de sexe au cours des siècles là où *The Well* plaide de façon dogmatique pour la reconnaissance des amours de même sexe : il n'est donc pas censuré. La comparaison du destin de ces deux romans est empreinte d'ironie : d'abord, Woolf est amenée à soutenir Radclyffe Hall alors même qu'elle trouve son roman terriblement ennuyeux ; ensuite, malgré la critique qu'elle émet contre *The Well* sur le plan littéraire, Woolf est aujourd'hui une icône féministe, voire homosexuelle, alors que Radclyffe Hall est restée marginale ; enfin, alors que *The Well* était bien plus subversif qu'*Orlando* en son temps, aujourd'hui le roman de Woolf est loué pour son audace : « It is another noteworthy irony that the relatively inoffensive *Orlando* is now lauded for its « subversive » shiftiness, while *The Well*, with its insistent social message, is redolent of outmoded self-hatred »<sup>160</sup>. Pour Ladenson, il ressort de ces comparaisons que c'est essentiellement la façon de traiter le thème homosexuel qui est visée par la censure :

---

<sup>157</sup> Jane Rule, « Radclyffe Hall », *Palatable Poison*, p. 77-88.

<sup>158</sup> Cline, *Radclyffe Hall: A Woman Called John*, p. 80.

<sup>159</sup> Ladenson, *Dirt for Art's Sake*, p. 108.

<sup>160</sup> *Ibid*, p. 124.

Hall's work, like Flaubert's, now seems absurd as an example of dangerous literature because of its complete absence of explicit sexual content. As a result the purely ideological nature of the objection is all the more evident, and since dominant ideology has shifted considerably as far as the acceptance of homosexuality is concerned, the desire to suppress *The Well* now appears much more shocking than anything in the tediously melodramatic work itself<sup>161</sup>.

*The Well*, avec l'autre exception qu'est *Lolita* publié en 1955, n'a d'ailleurs pas été censuré à cause d'une scène en particulier ou d'une accumulation de passages qui auraient pu heurter les sensibilités, mais à cause de sa thématique même. « Hall and Nabokov [...] both set out to write novels dealing with subjects that were considered taboo as a rule, and both were well aware of the dangers they faced »<sup>162</sup>. Ladenson confirme ce que l'ensemble des critiques de *The Well* avaient déjà noté à savoir qu'il n'y a pas de passages salaces ni de scènes sexuelles suggestives dans *The Well* :

Although both Douglas and Sir Chartres Biron managed to characterize the novel in terms that make it sound like *Debbie Does Lesbos*, it is evident from both their accounts that the real problem was not explicit description but the subject itself, and more specifically the fact that Hall deals with female sexuality in a relatively positive light<sup>163</sup>.

Un autre facteur explique la spécificité de *The Well* : il s'agit de la relation entre obscénité et sincérité sous-tendue par l'*Obscene Publications Act*. Nous avons vu que l'ambition première de la loi était de contrôler les publications pornographiques d'Holywell Street à Londres et que c'est en raison d'une interprétation biaisée qu'elle en est venue à s'attaquer à des œuvres littéraires. Mullin indique que le vote de la loi dès 1857 n'empêche pas une certaine inquiétude quant à son application : « The passage of the O.P. Act in 1857 was attended by conspicuous unease about the power it might hand to future 'prudes on the prowl'...who might be all too willing to turn their gaze from low filth to high art »<sup>164</sup>. Et en effet, dès 1864, lors du procès contre *The Confessional Unmasked*, pamphlet anti-catholique comme l'indique son sous-titre *Shewing the Depravity of the Romanish Priesthood, the Iniquity of the Confessional*, l'argument de l'intention de l'auteur plaidé par la défense est rejeté par la cour. Ce procès devient l'affaire Hicklin à l'origine du Hicklin Test. Par intention de l'auteur, on entendait la volonté d'écrire une œuvre littéraire, ce qui devait exclure toute confusion avec la

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>163</sup> *Ibid.*

<sup>164</sup> Mullin, « Poison More Deadly than Prussic Acid », p. 12.

pornographie. Or, en 1868, le Hicklin Test rejette l'intention d'auteur (« intentionality »<sup>165</sup>) dans le jugement d'obscénité : il s'agit de clarifier la confusion légale et culturelle afin de savoir si l'obscénité s'étendait ou non à la pornographie clandestine. Le Hicklin Test modifie le champ de la loi en précisant que l'obscénité relève désormais de la propension d'une œuvre à dépraver le public. Pourtant, l'incertitude sur l'intention de l'auteur persiste puisque, longtemps après, une défense qui s'appuyait sur l'intention d'auteur, et, par extension, sur la qualité littéraire, n'était pas nécessairement recevable. « It did not clarify whether obscenity existed in high art forms [...] For some years after the Hicklin Test, then, 'obscenity' remained an unstable term, often invoked, frequently blurring into 'indecenty', but nonetheless resisting clear legal definition »<sup>166</sup>, conclut Mullin. Au procès contre *The Well* soixante ans après, l'incertitude se manifeste encore puisque la défense a prévu de présenter une liste d'experts, d'écrivains et de critiques de renom pour défendre la valeur artistique du roman, mais que le juge Biron récuse.

Afin de démontrer comment l'une des spécificités de *The Well* tient à la relation particulière entre obscénité et sincérité que le procès met en avant, il faut faire un petit détour. Étant donné le contexte de réception dépeint dans *Prudes on the Prowl*, il semble que Radclyffe Hall devait s'attendre à un procès. Interrogé sur le sujet lors de la journée d'étude *Humble Woolf* organisée à l'université de Montpellier, Bradshaw dément pourtant. Il est vrai que *The Well* est un roman très chaste. Pourtant, la crainte d'un procès expliquerait toutes les précautions que Radclyffe Hall a prises autant sur le plan narratif que sur celui de la publication du roman. Elle a en outre préféré asseoir sa réputation d'écrivain avant de se lancer dans un projet totalement pionnier ; autant dire qu'elle en mesurait les risques. Ladenson abonde dans ce sens lorsqu'elle écrit : « Hall and Nabokov [...] both set out to write novels dealing with subjects that were considered taboo as a rule, and both were well aware of the dangers they faced »<sup>167</sup>. Ce contexte de censure soulignerait également le courage de Radclyffe Hall salué par une majorité de critiques d'hier et d'aujourd'hui. Il s'agit bien de courage, non d'inconscience ou de provocation, puisque, nous le verrons, elle avait mis en place des stratégies afin d'atténuer la portée du sujet brûlant que pouvait constituer le lesbianisme, stratégies qui vont à l'encontre, nous semble-t-il, de l'idée souvent avancée que *The Well* serait un manifeste ou de la propagande. Ce petit détour tendait à montrer que, même si Radclyffe Hall ne s'attendait pas à un procès comme le croit Bradshaw, elle avait

---

<sup>165</sup> *Ibid*, p. 23.

<sup>166</sup> *Ibid*, p. 23 et 25.

<sup>167</sup> Ladenson, *Dirt for Art's Sake*, p. 116.

néanmoins mis en place un certain nombre de stratégies pour amadouer un lecteur *a priori* récalcitrant face au thème nouveau et potentiellement choquant du lesbianisme. Or, de l'avis d'un certain nombre de critiques, ces stratégies ont paradoxalement joué contre *The Well* au procès. Si les scènes sexuellement explicites ou la grossièreté pouvaient corrompre les âmes sensibles et relever dès lors de l'obscénité légale, *The Well* n'en contient pas. Cela tient au style de Radclyffe Hall, mais sa volonté pédagogique dans la présentation du lesbianisme laisse penser qu'il s'agit aussi d'un choix. Même si la cour reconnaît la pudeur du roman, cette stratégie se révèle contre-productive : la pudeur décuplerait au contraire le potentiel corrupteur selon Scanlon :

It was pointed out by both prosecution and defence that Hall's novel exercised considerable 'restraint' in its treatment of sexual relations, and that it contained 'no unclean words'. Yet this, in the final judgment, was precisely what made it obscene: 'The view of this court is that this book is a very subtle work. It is one which is insinuating and probably more dangerous because of that fact'<sup>168</sup>.

On pourrait lire aussi dans la décision de la cour la volonté expresse de condamner *The Well*. Paradoxalement pourtant, l'utilisation de stratégies peut signaler l'obscénité même de l'œuvre en témoignant d'une tentative de contournement. C'est l'idée que propose Parkes dans « Lesbianism, History, and Censorship » où il fournit une analyse comparée très pertinente des stratégies à l'œuvre dans *The Well* et *Orlando* telles qu'elles peuvent être perçues par la justice. Là où Woolf inscrit d'emblée *Orlando* dans le champ de la fiction qui l'autorise à toutes sortes de questionnements et de renversements, temporels ou sexuels par exemple, Radclyffe Hall inscrit *The Well* dans un discours médical et scientifique qui trahirait le potentiel nouveau, dangereux ou obscène de son œuvre aux yeux de la cour. Entre Woolf et Radclyffe Hall, l'intention d'auteur se révèle diamétralement différente, selon Parkes, et la sincérité émanant de *The Well* contribue à sa condamnation :

[Hall's] primary concern was to establish the "truth," to persuade others to accept lesbianism as a "fact." Intriguingly, this insistence on fidelity to fact was predicated on a discourse of "sincerity" intrinsic both to the debates of the 1928 trial and to the critical practices of some later readers trying to construct a history of the lesbian novel." [...] At the trial on 9 November, the "sincerity" of *Well* counted against it heavily

---

<sup>168</sup> Scanlon, « Bad Language vs Bad Prose », p. 4.

[...] "Sincerity" did not guarantee moral or aesthetic worth, for one might grant it while still condemning the novel<sup>169</sup>.

Gilmore établit le même parallèle, en le nommant différemment, à partir d'une comparaison avec *Nightwood* publié en 1936 au lieu d'*Orlando*. Elle choisit d'analyser les stratégies narratives des deux auteurs, le roman expérimental pour Barnes, le *bildungsroman* pour Radclyffe Hall. Si elle propose une analyse très pertinente, la nouveauté de son propos tient surtout au rôle qu'elle attribue aux préfaces de ces romans. Elle y voit en effet une des explications possibles derrière la décision de censure. Tout au long de l'écriture du roman, Barnes prend conseil auprès d'Eliot qui lui suggère de nombreuses modifications. Il lui propose de couper quelques mots, voire quelques pages, notamment de retirer presque tous les termes évoquant l'homosexualité masculine car, contrairement au lesbianisme, elle était punie par la loi. C'est lui également qui en écrit l'introduction. De nombreux critiques y ont vu l'échec d'Eliot à décrire le roman. Gilmore croit au contraire en une stratégie, peut-être inconsciente ou involontaire, pour éviter la censure. Quant à Radclyffe Hall, elle obtient une préface du célèbre sexologue Ellis, dont on se rappelle que l'ouvrage *Sexual Inversion*, premier ouvrage médical sur l'homosexualité en Angleterre, avait été censuré pour obscénité en 1897. Elle s'inscrit ainsi d'emblée dans l'émergence d'une tradition juridique et littéraire de livres obscènes. D'après Gilmore, si *Nightwood* n'a pas été accusé d'obscénité, cela ne tient pas au fait que Barnes a modifié un terme ou un autre, ou retiré une scène particulière, mais aux catégories littéraires auxquelles *Nightwood* et *The Well* se rattachent. En introduction, Eliot a renforcé la distinction entre les identités légale, sexuelle et littéraire de l'auteur. Il a permis aux excès de langage et à l'extravagance de *Nightwood* d'éviter toute définition en restant indéfinissables. Ainsi a-t-il fait de la définition une question d'ordre littéraire et non plus juridique : « the book is not obscene; it is something else, which the reviewers struggle to define »<sup>170</sup>. Selon Gilmore, il y a jugement d'obscénité dès l'instant où l'auteur est associé à la sexualité qu'il/elle décrit, adéquation que Parkes désigne sous le terme de sincérité. Là où la déviance de Barnes apparaissait sur le plan littéraire, Radclyffe Hall devenait une lesbienne visible à la fois dans le texte et dans l'écriture du texte. Cette convergence des identités, cette sincérité, a rendu *The Well* légalement obscène. Parce que l'identité légale de Barnes était avant tout littéraire, elle n'entrait pas dans la définition pénale de l'obscénité. À l'inverse, en s'inscrivant dans le discours sur l'« inversion » sexuelle qu'Ellis avait proposé dans un

---

<sup>169</sup> Parkes, « Lesbianism, History, and Censorship », p. 437-8.

<sup>170</sup> Gilmore, « Obscenity, Modernity, Identity », p. 621.

ouvrage censuré, Radclyffe Hall a rendu ses personnages visibles en tant qu'homosexuels et ainsi précipité la condamnation de son roman. Le choix d'adopter un style réaliste et de dépeindre Stephen en invertie a favorisé la lisibilité de l'obscénité. Les lecteurs de Barnes quant à eux n'ont probablement pas perçu le lesbianisme de Nora ou de Robin parce qu'il ne se présentait pas sous la forme d'un discours médical ou d'un style réaliste. Gilmore conclut :

The demonstrably shifting dynamics among sexuality, authorship, and law form the nexus within which obscenity operates as an identity discourse in modernism. The abrupt locking into place of meaning that occurred with *The Well of Loneliness* was eluded by *Nightwood*, a novel that reveals as much about the operation of obscenity law as the banned books that define the tradition of the modernist literary obscene<sup>171</sup>.

Eribon établissait déjà la même équation à propos de Wilde puisque, reprenant Neil Bartlett, il écrivait :

Ce n'est pas seulement parce qu'il était homosexuel que Wilde a été condamné, mais parce qu'il était un homme public qui était aussi un homosexuel, et surtout un homosexuel qui refusait de taire et de cacher ce qu'il était. Attitude qui fut peut-être, selon le mot d'Henri de Régnier, « une erreur chronologique »<sup>172</sup>.

Parmi les écrits homosexuels, *The Well* semble donc spécifique en ce qu'il appartient à l'histoire assez récente de la censure littéraire à l'encontre de contenus homosexuels directs ou lisibles. Bien que le début du XX<sup>e</sup> siècle voie l'essor de fictions autour du désir ou des amours de même sexe, peu d'auteurs ont osé aborder le sujet directement puisqu'ils savaient risquer la censure. En-dehors de Radclyffe Hall, Ladenson rapporte qu'ils comptaient Eeckhoud et Colette en 1900 ; Gide en 1902 ; Thomas Mann en 1912 ainsi que Gide et Proust dans les années 1920. En Grande-Bretagne, Radclyffe Hall est la seule à avoir écrit ce que Ladenson appelle un manifeste homosexuel si l'on exclut *Maurice* de Forster ; cependant, il s'agit de conditions très différentes : Forster choisit en effet de publier *Maurice* de façon posthume (le roman est publié en 1971 alors qu'il a été écrit vers 1913) ; il dédicace son roman à des temps meilleurs (« to a happier year »<sup>173</sup>), c'est-à-dire aux jours où l'homosexualité pourrait être abordée sans crainte de représailles légales. En outre, Forster tient à ce que *Maurice* se termine bien ; autant dire qu'il refuse le destin tragique de mise en

---

<sup>171</sup> *Ibid*, p. 623.

<sup>172</sup> Didier Eribon, *Une morale du minoritaire* : variations sur un thème de Jean Genet, Paris : Fayard, 2001, p. 228.

<sup>173</sup> Ladenson, *Dirt for Art's Sake*, p. 119.



fiction pour les homosexuels. La comparaison avec *Maurice* permet de mieux comprendre pourquoi, tout en souhaitant faire connaître le cas des inverties, Radclyffe Hall n'a pu présenter Stephen sous un jour véritablement positif :

the unhappy fate of Stephen and her kind, foregrounded by Hall on every page of her book and especially in its title, represents, among other things, an unsuccessful attempt to conform to societal and literary expectations and ward off censorship even as the work pleads the case of invert<sup>174</sup>.

Cet argument nous amène à considérer les multiples conséquences des procès.

#### 4. Les conséquences des procès

La synthèse des études de procès a permis d'inscrire *The Well* à la fois dans la lignée des romans contemporains censurés pour obscénité indépendamment du thème homosexuel, et dans celle des romans qui abordent l'homosexualité, masculine ou spécifiquement féminine, de façon directe ou cryptée, positive, tragique ou satirique, et qui ont été condamnés ou non. L'analyse comparée de la représentation de l'homosexualité renvoie aux influences diverses que le procès a pu avoir autant sur le plan strictement légal que sur celui de l'expression du lesbianisme et de la littérature dans son ensemble.

##### 4.1. L'évolution de la loi

Au niveau juridique, *Radclyffe Hall, a Case of Obscenity?* évoquait déjà le rôle joué par le procès de *The Well* dans l'évolution de l'*Obscene Publications Act*<sup>175</sup>. Le choix d'une chronologie le sous-tendait d'ailleurs. Tel semble être également le parti pris implicite promu par la chronologie utilisée dans *Prudes on the Prowl* dont il ressort que Radclyffe Hall, délibérément ou non, a participé à l'amélioration de la définition pénale de l'obscénité en littérature. Elle a contribué à promouvoir la liberté d'expression aux dépens de la censure. En effet, compte tenu des procès et de l'évolution des mœurs, l'*Obscene Publications Act* de 1857 a dû être amendé en 1959 dans le sens d'une distinction nette entre littérature et pornographie. La représentation de l'obscène, dans la mesure où elle relevait d'une démarche artistique, ne pouvait plus tomber sous le coup d'une accusation d'obscénité :

---

<sup>174</sup> *Ibid*, p. 620.

<sup>175</sup> Selon Brittain, le procès de *The Well* a permis d'assouplir la définition légale de l'obscénité.

Much greater protection was provided both to publishers and to literature. The new Act stipulated that literature and obscenity were mutually exclusive terms, and that expert witnesses could be called to adjudge the literary merit of doubtful texts. Rather than a 'tendency' to corrupt, books were now to be distinguished with regards to the literary ambition of a text and the sincerity of the author's intentions<sup>176</sup>.

Potter reconnaît un peu plus loin : « Hall's *The Well*... sparked furious courtroom debate about the social, moral, and psychological parameters of 'sincere' literary works before it was banned for obscene libel in 1928 »<sup>177</sup>. La sincérité qui avait paradoxalement œuvré contre le dessein pédagogique de *The Well* (re)devenait garante de la valeur artistique d'un roman et, partant, de sa moralité au regard de la loi.

#### 4.2. Transgression et canonisation

Dans *Dirt for Art's Sake*, on l'a vu, Ladenson se demande comment une œuvre jugée pour obscénité peut devenir ensuite un classique de la littérature. Amenée à associer procès pour obscénité et transgression, elle met cependant en garde son lecteur contre la croyance contemporaine selon laquelle toute œuvre transgressive est nécessairement bonne. En effet, selon elle, depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, subversion et transgression ont pris une connotation positive - on y reviendra dans la troisième partie ; cependant, ces notions semblent rarement étudiées et fonctionneraient plutôt à ses yeux comme des signifiants vides qui garantiraient paradoxalement l'équivalent contemporain d'un sens moral aigu (« moral seriousness »<sup>178</sup>). Il faut d'autant plus s'en méfier que les valeurs transgressées divergent dans le temps. Par ailleurs, les éléments transgressifs d'un ouvrage n'expliquent pas à eux seuls leur passage à la postérité. Elle rejoint en ce sens la vision de Joe Brooker<sup>179</sup> dans *Prudes on the Prowl* qui note la chose suivante : « Several novels... like *Ulysses*, *Lolita* as well as those of Lawrence, have been uncontroversially canonized as modern classics. Their status is heightened by the belief that in bravely confronting excessively puritanical laws, they contributed to the growth of freedom »<sup>180</sup>. En ce qui concerne Ladenson, *The Well* ne fait d'ailleurs pas partie du canon, il est seulement devenu un classique dans le domaine très restreint des études gay et lesbiennes

---

<sup>176</sup> Bradshaw et Potter, *Prudes on the Prowl*, p. 2-3.

<sup>177</sup> *Ibid*, p. 3.

<sup>178</sup> Ladenson, *Dirt for Art's Sake*, p. xx.

<sup>179</sup> Joe Brooker, « The Art of Offence: British Literary Censorship since 1971 (1971- the Present day) », *Prudes on the Prowl*, p. 179-207.

<sup>180</sup> *Ibid*, p. 180.

où, en outre, il continue de diviser ; les critiques récurrentes de Ladenson contre *The Well* n'auraient su aboutir à une autre conclusion.

#### 4.3. Le lesbianisme : l'ouverture d'un nouveau champ d'expression ?

Cette dernière remarque repose la question de l'obscénité et du lesbianisme. Finalement, le procès a conclu à l'obscénité de *The Well*, c'est-à-dire à la fois à sa capacité à corrompre les esprits vulnérables et à sa représentation du lesbianisme comme une sexualité déviante, immorale. Sur le plan juridique au moins, *The Well* est une œuvre transgressive puisqu'elle a été condamnée. Cette transgression pénale a-t-elle eu un sens, ou n'avait-elle qu'un objectif de provocation ? Sur le plan légal encore, il semble bien que le procès contre *The Well* ait contribué à une évolution positive de la loi et à l'organisation sur le plan international d'une défense de la liberté d'expression<sup>181</sup>. En ce qui concerne les conséquences littéraires, l'obscénité perçue dans *The Well* a-t-elle permis l'ouverture d'un nouveau champ d'expression, celui appelé de ses vœux notamment par Woolf dans *A Room of One's Own* lorsqu'elle émettait l'hypothèse qu'un jour Chloé aimerait Olivia aussi en fiction<sup>182</sup> ? *The Well* a-t-il seulement permis la reconnaissance sociale des homosexuels pour laquelle il était écrit ? En quoi une œuvre de fiction à elle seule pourrait-elle contribuer à pareille reconnaissance ? Des différentes études sur les procès se dégagent des avis très partagés.

Aux yeux de Gilmore, les procès pour obscénité dans leur ensemble ont joué un rôle très négatif dans la représentation de l'homosexualité et donc dans sa visibilité sociale car ils ont limité l'apparition de récits sur ce thème, y compris par des écrivains gays et lesbiens, mais pas exclusivement : « If obscenity rulings reveal the presence of a moral panic in England and the United States, they also reveal a power panic- in the mode of sexuality- about how the text of homosexuality would circulate »<sup>183</sup>. Eribon partage cette idée de censure et d'autocensure des écrits homosexuels non sans rappeler les propos de Lawrence sur la nécessité de se libérer du joug des conventions en matière de sexualité en général<sup>184</sup>. Suite au procès de Wilde, Eribon s'interroge ainsi :

---

<sup>181</sup> « The concerted effort on behalf of members of government [...] to tighten up controls on the circulation of fiction had served to push the publication and dissemination of sexually explicit writing beyond UK borders and to refine and legitimize the arguments of those opposed to regulation. The result was to encourage writers to consider questions of literary morality and standards in an international, rather than national, arena », Potter, « Censorship and Sovereignty (1916-1929) », p. 89.

<sup>182</sup> « Now if Chloe likes Olivia [...] then I think that something of great importance has happened », Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, (1929), Londres : Penguin, 2002.

<sup>183</sup> Gilmore, « Obscenity, Modernity, Identity », p. 624.

<sup>184</sup> Voir la présente recherche p. 51 : « British culture operates through a system of 'perpetual censorship of anything that would militate against the lie of purity and the dirty little secret', and modern individuals are so

Dès lors, dans quelle mesure la parole homosexuelle pouvait-elle éviter d'être marquée de l'intérieur par l'hostilité qu'elle déclenchait ? Son contenu n'était-il pas nécessairement contraint et restreint par ces réactions, puisqu'elle pouvait les anticiper et donc se plier aux exigences d'une certaine prudence ? [...] La parole homosexuelle (les paroles, faudrait-il dire) s'est constituée dans un rapport essentiel à la violence qu'elle allait immanquablement déclencher<sup>185</sup>.

Il tendrait à confirmer notre hypothèse selon laquelle Radclyffe Hall devait se montrer prudente et mettre en œuvre une série de stratégies afin d'aborder le thème épineux du lesbianisme. *Prudes on the Prowl* conclut à une postérité plus mitigée de *The Well*. S'il apparaît que Radclyffe Hall ouvre la voie à l'expression du lesbianisme, la vision qu'elle en propose a largement été condamnée, en particulier par la critique *queer*. Ladenson va dans le même sens dans une démonstration plus détaillée. D'un côté, elle reconnaît que Vita Sackville-West, tout en trouvant *The Well* assez mal écrit, faisait l'éloge de la témérité de Radclyffe Hall qui ouvrait ainsi un nouveau champ à la fiction :

Sackville-West, in terms that surely express the thoughts of many of her contemporaries, echoed the charge leveled against Hall of dullness, but insisted on the importance of the subject undertaken in the novel [...] 'if one may write about b.s.ness [backstairs business; a code term for homosexuality] the field of fiction is immediately doubled'<sup>186</sup>.

De l'autre, Ladenson conclut sur l'ironie du sort de *The Well*. Alors que Radclyffe Hall se lançait dans un travail pionnier en adoptant le point de vue d'une invertie en fiction, ce qui n'avait jamais été fait auparavant, Ladenson estime que son procès a empêché toute représentation littéraire positive de l'homosexualité pour des décennies. C'est dire le retentissement du scandale qui a entouré *The Well* : « It is a tribute to the effectiveness of efforts to repress positive representations of homosexuality that *The Well*..., with its reactionary politics and lugubrious take on gay life, should have been the first – and for a long time only –, mainstream English novel centrally concerned with same-sex love »<sup>187</sup>. Autre ironie : cette tentative d'inaugurer une littérature ouvertement homosexuelle s'est soldée par une critique virulente de la vision des homosexuels que proposait Radclyffe Hall, précisément dans les études *queer* qui se sont pourtant emparées de *The Well*. Si la représentation de

---

self-conscious when it comes to sex that they effectively curtail themselves. To escape these moral prohibitions on sex involves a struggle both 'inside yourself or in the world outside.' », Potter, « Censorship and Sovereignty (1916-1929) », p. 83.

<sup>185</sup> Eribon, *Une morale du minoritaire*, p. 216.

<sup>186</sup> Ladenson, *Dirt for Art's Sake*, p. 124. Ladenson cite en partie Diana Souhami.

<sup>187</sup> *Ibid*, p. 128.

l'invertie a déplu à cette critique, elle ne correspondait en rien non plus au quotidien de la romancière lesbienne. Pour preuve, et alors même que le procès témoigne de l'homophobie ambiante, de nombreux critiques ont salué le courage de Radclyffe Hall et, au moins dans les milieux littéraires, encouragé une certaine ouverture d'esprit quant à la représentation de l'homosexualité en fiction. Ladenson considère de surcroît que Radclyffe Hall se révèle la plus improbable des militantes homosexuelles compte tenu de ses positions conservatrices : elle s'opposait au rapport de force social, approuvait le système des classes, partageait le racisme et l'antisémitisme dominants, notamment à cause de sa ferveur religieuse. Selon Ladenson, *The Well* témoignerait même des tendances misogynes et homophobes de Radclyffe Hall à travers ses conceptions rigides de genre et son mépris des hommes efféminés. Radclyffe Hall partageait cette position paradoxale, entre conservatisme socio-politique et avant-gardisme sur le plan de la sexualité, avec Sackville-West dont le conservatisme est perceptible dans ses livres de voyage, en particulier sur *Twelve Days in Persia* (1928). En réalité, Ladenson estime qu'à l'instar de Lawrence l'objectif de Radclyffe Hall n'était pas de renverser la morale conventionnelle ni de dépeindre une société corrompue mais d'offrir une rédemption possible. Ces auteurs tentaient au contraire de promouvoir une morale qui était la leur, un nouveau programme social sous forme fictionnelle. En ce sens, ils apparaissent tous deux comme des moralistes, au contraire de Flaubert ou de Joyce par exemple. Ils aimaient utiliser les évangiles et leur postérité a été assurée par des romans moins reconnus que d'autres dans leur œuvre par la critique. La comparaison avec Lawrence s'arrête là car même si *Lady Chatterley's Lover* connaît une fortune critique diverse en particulier dans le monde universitaire, il n'est comparable à *The Well* que dans le contexte d'un climat culturel qui les jugeait inacceptables. Ladenson conclut donc à la postérité très ambivalente de *The Well*. À ses yeux, Radclyffe Hall doit en fait remercier Douglas sans qui son roman serait passé aux oubliettes étant donné son peu de mérite : « Douglas was, in his own unlikely way, an extraordinarily effective leveler, inveighing against masterpieces and literary mediocrities alike »<sup>188</sup>. Réciproquement, Douglas n'est resté dans les mémoires que grâce à la suppression de *The Well* qu'il avait appelée de ses vœux : ses excès n'auraient pu le retenir à l'attention autrement. Que la critique américaine n'ait pas insisté en son temps sur la piètre qualité de l'œuvre n'y change rien, Ladenson y voit simplement un effet d'essoufflement, peu convaincant selon nous : « If *The Well* encountered less resistance from American literati on the basis of artistic merit than in England, it was probably because of the moral opprobrium

---

<sup>188</sup> *Ibid*, p. 112.

that had already been heaped on it on both sides of the Atlantic »<sup>189</sup>. Elle ajoute que s'il est *le* roman lesbien, c'est seulement parce qu'il a été le seul pendant longtemps. Il faut en effet attendre le roman de Patricia Highsmith intitulé *The Price of Salt* qu'elle publie en 1952 sous un nom d'emprunt, ce qui témoigne une fois encore de la lenteur de l'évolution des mentalités : « It seems to have been the first gay novel with a (relatively) happy ending, and its unimpeded publication in 1952 testifies to the degree to which things had changed, whereas the fact that Highsmith refused for forty years to claim authorship of her book suggests the degree to which change was gradual »<sup>190</sup>. Enfin, Ladenson voit dans ce statut de premier roman lesbien la raison du passage à la postérité et de la résurgence de Radclyffe Hall dans les milieux universitaires, principalement à travers les *gender et queer studies*. D'après elle, la publication des six biographies de Radclyffe Hall entre 1968 et début 2000 ainsi que de plusieurs articles n'a rien à voir avec la qualité littéraire de l'œuvre :

This resurgence of critical attention has nothing to do, certainly, with any suggestion that she was a great writer; she was not. By most accounts she was not even a good writer, and without exception recent studies are filled with agonized coming-to-terms with H's mediocrity as a writer and her political failings. It has even repeatedly been suggested that she may have done more harm than good to the generations of lesbians who turned to her novel to learn about themselves, because of its rigid definitions and pessimistic outlook<sup>191</sup>.

Après un bilan négatif puis mitigé, Brittain conclut quant à elle sur une longue défense du rôle qu'a joué Radclyffe Hall dans la reconnaissance de l'homosexualité :

In fact, modern society owes a debt to Hall. Her qualities of humour may have been limited, and less remarkable than her qualities of mercy, and an element of self-pity perhaps impaired her far-sighted compassion for the victims of 'God's Good People'. But she brought the individual practices falsely and cruelly labelled 'vice' out of the region of the furtive snigger, and the darkness of the hidden places where the real obscenities of human life crawl under stones, in the light of day. Thus she conferred on her kind the benefit of full and free discussion which, though often critical, is at least an honest recognition of a biological fact. If the lesbian of today is regarded, not as a pariah whose eccentricities are a form of depravity, but as a part, if only a small part, of the human pattern, it is largely because Hall accepted crucifixion, and made her

---

<sup>189</sup> *Ibid*, p. 128.

<sup>190</sup> *Ibid*, p. 121.

<sup>191</sup> *Ibid*, p. 111.

own story a factor in the growth of understanding and hence toleration<sup>192</sup>.

Il nous apparaît également que si le roman de Radclyffe Hall peut être critiqué eu égard au ton sentimental, voire lyrique, de certains passages ; s'il manque parfois d'une distance qui lui donnerait plus de légèreté ; si, enfin, il n'est simplement pas du goût de tous les lecteurs, en particulier contemporains, on doit lui reconnaître d'avoir ouvert la voie à l'expression du lesbianisme, aussi partielle soit-elle, à un lectorat qui ignorait les messages cryptés d'une infime élite d'initiés. Sachant que l'homosexualité au sens large a longtemps relevé de la criminologie avant d'être récupérée par la sexologie puis par la psychiatrie ; autrement dit, sachant que l'homosexualité a tenu d'un crime, d'une maladie puis d'une déviance à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et qu'elle s'est vue dans tous les cas reléguée à la marge d'un champ d'experts, il semble délicat, voire anachronique, de reprocher à Radclyffe Hall la vision limitée qu'elle donne du lesbianisme, et ce même quand une extrême minorité d'individus fortunés ou d'artistes étaient assez ouverts d'esprit pour l'accepter. Rappelons-nous que le terme pour désigner l'homosexualité existait à peine. Plus qu'une définition exhaustive qui n'aurait pas nécessairement sa place en fiction, évoquer une forme de lesbianisme directement marquait déjà un début, autant sur le plan littéraire que social. C'est ce qu'a fait *The Well* sous l'impulsion du procès. *The Well* est devenu « the one novel that every literate lesbian in the four decades between 1928 and the 1960s would certainly have read »<sup>193</sup>. Plus qu'une postérité mitigée, il nous apparaît comme à Taylor, Scanlon ou Eribon que *The Well* a pu servir de levier à d'autres représentations possibles, même si ces dernières ont mis du temps à s'exprimer. Si on s'intéresse à la postérité que lui a procurée son procès, peu importe finalement la qualité littéraire de *The Well* ou la véracité de ses représentations ; pourquoi faudrait-il d'ailleurs qu'une œuvre de fiction fasse la preuve scientifique de ses dires ? Ce roman a joué le rôle de déclencheur d'une parole quand bien même cette parole s'est inscrite en faux. Le contre-discours, au cœur de la théorie d'Eribon sur laquelle nous nous appuyons pour définir les formes du Sale en-dehors de l'obscénité, fonctionne comme résistance à une représentation négative car souvent minoritaire : dans ce cadre, le contre-discours porté par les successeurs de Radclyffe Hall s'est appuyé sur le discours défaillant de *The Well* et que le procès avait mis en exergue. S'inscrire dans la lignée d'Eribon témoigne aussi de ce que Scanlon et Taylor expliquaient dans leur article à propos de l'évolution du positionnement du

---

<sup>192</sup> Brittain, *Radclyffe Hall, a Case of Obscenity?*, p. 157-8.

<sup>193</sup> Taylor, « "I Made Up My Mind to Get It" », p. 284.

discours sur *The Well* : jusque dans les années 1930, les critiques, parmi lesquels Lillian Faderman<sup>194</sup> qui a inspiré Taylor, ont considéré que la vision pathologique du lesbianisme exprimée dans *The Well* avait empêché toute identité lesbienne positive et avait même eu des effets délétères. C'est plus tard, notamment avec l'apport de Foucault, que les critiques telle que Sonja Ruehl<sup>195</sup> ont vu en Radclyffe Hall un écrivain pionnier qui avait permis aux lesbiennes de développer un contre-discours remettant en cause celui de la médecine et de la psychiatrie qui les catégorisait et contrôlait. Sachant qu'Eribon est un disciple de Foucault, rien de surprenant à cette chronologie. Il semble en effet que le procès et la polémique autour de *The Well* manifestent ce que Foucault appelle « l'hypothèse répressive »<sup>196</sup>, à savoir que l'Occident croit depuis le XVII<sup>e</sup> siècle que le sexe est réprimé alors qu'il est à l'origine d'une prolifération de discours sur lui et constitue ainsi une fausse répression. *The Well* illustre très bien cette hypothèse car, d'un côté, le procès a conclu à l'obscénité et à l'immoralité de l'homosexualité et l'a dès lors réprimée, moralement plus que légalement d'ailleurs étant donné que, contrairement aux homosexuels, aucune loi n'est passée interdisant le lesbianisme ; mais de l'autre, ce roman a suscité énormément de discours et placé l'homosexualité sur le devant de la scène littéraire, médiatique, politique ou sociale des grands pays occidentaux. On rejoint ainsi le paradoxe de l'hypothèse répressive à savoir que le procès a permis à l'homosexualité de devenir un sujet collectif, même sous la forme du dénigrement : tout en la critiquant, le procès fait parler de l'homosexualité. Depuis les cercles très restreints où évoluaient la pratique et le discours homosexuels, le procès leur a donné une visibilité bien plus large. C'est sans doute aussi la raison pour laquelle certains homosexuels se sont sentis gênés par les procès car l'anonymat figure une forme de protection. *The Well* a procédé de la même façon que le procès de Wilde ; juste après, un repli s'est opéré dans la visibilité homosexuelle : Weeks parle de la peur que ressentaient certains homosexuels (« terrifying moral tale of the dangers that closely tailed behind deviant behavior »<sup>197</sup>) avant de s'engager dans une forme de résistance forgée par le sentiment d'une identité partagée. Eribon explique ainsi que

[m]algré le coup d'arrêt donné au développement d'une culture  
homosexuelle par la condamnation d'Oscar Wilde, en 1895,

---

<sup>194</sup> Lillian Faderman, *Surpassing the love of men : romantic friendship and love between women from the Renaissance to the present*, New York : W. Morrow, 1981.

<sup>195</sup> Judith Lowder Newton et Deborah Silverton Rosenfelt, *Feminist criticism and social change: sex, class, and race in literature and culture*, New York : Methuen, 1985, p. xxxiv.

<sup>196</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris : Gallimard, 1976.

<sup>197</sup> Weeks, *Sex, Politics and Society*, p. 103.



l'efflorescence [...] ne va pas entièrement retomber [...] Et la visite à Carpenter va devenir une sorte de pèlerinage obligé pour tout homosexuel cultivé... C'est après une visite à Carpenter que Forster aura l'idée et l'envie d'écrire *Maurice*, comme il le raconte lui-même dans la note ajoutée à la fin du volume en 1960<sup>198</sup>.

Quant à Weeks, il voit dans les trois procès faits à Wilde le marquage de frontières très nettes entre les comportements acceptables et condamnables, mais avec pour effet paradoxal d'avoir suscité chez ceux qu'on désignait par leur différence le sentiment d'appartenir à un groupe de semblables.

Au terme de ce premier parcours, il apparaît que la postérité de *The Well* dépend du point de vue retenu. Sur le plan légal, on pourrait adopter une vision optimiste et estimer que la loi aurait de toute façon évolué dans un sens positif ; pour les lesbiennes, *The Well* peut avoir joué un rôle positif étant donné qu'il a été le premier à permettre l'expression du lesbianisme, mais aussi négatif compte tenu de l'image réductrice qu'il offre de la lesbienne. Sur le plan littéraire, certains estiment que *The Well* ne mérite pas sa place dans le canon, mais encore faudrait-il définir le canon et justifier son opinion, ce que font peu d'études de procès. Une chose semble certaine : il faut contester toute forme de postérité qui n'envisagerait *The Well* que comme roman lesbien ou Radclyffe Hall comme auteur lesbienne ; le simple mouvement de maturation qui a conduit Radclyffe Hall à écrire *The Well* l'atteste d'emblée et oblige également à refuser tout jugement qui exclurait l'ensemble de ses romans. Quel est ce mouvement ? Bien que Radclyffe Hall évoque d'emblée *The Well*, il serait faux de croire que ce roman marque l'apogée de sa carrière littéraire ou l'aboutissement esthétique de son œuvre : pour ses biographes, il y mettrait davantage un terme tant le procès l'a éprouvée physiquement et moralement. Quant à la critique littéraire<sup>199</sup>, il faut séparer celle de l'époque moderne de celle qui a pris *The Well* pour objet d'étude depuis. Pour la première, la qualité artistique de *The Well* fait à peine l'objet de questionnement tant il est entendu que Radclyffe Hall est une artiste talentueuse. Certes, elle lui reproche tantôt une certaine longueur, des personnages secondaires trop superficiels, tantôt une construction maladroite, un style souvent ampoulé ou le choix d'un thème polémique qui éclipse trop souvent l'esthétique, mais elle lui reconnaît unanimement du talent. Pour elle donc, le roman semble figurer dans une série qui va se poursuivre et les aléas d'une carrière littéraire florissante : le meilleur roman de Radclyffe Hall est sans doute *The Unlit Lamp* publié en 1924, mais il n'a

---

<sup>198</sup> Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, Paris : Fayard, 1999, p. 286.

<sup>199</sup> Pour les ouvrages et articles critiques, se reporter à la bibliographie.

pas rencontré un grand succès auprès des lecteurs ; deux ans plus tard, *Adam's Breed* reçoit les deux très prestigieux Prix Femina Britannique et prix James Tait Black, doublon seulement égalé par Forster en 1924. Pour les critiques qui ont paru depuis, il en va différemment car le procès a joué un rôle considérable dans la réception de *The Well* : s'en est emparée la critique dite gay et lesbienne, une critique spécialisée qui, pour les besoins de sa cause et parce que Radclyffe Hall était elle-même homosexuelle, s'est intéressée presque exclusivement à *The Well* comme s'il constituait le seul et unique roman de l'écrivaine. La bibliographie en rend compte et justifie du même coup le parti pris qui est le nôtre d'entrer dans la recherche par le biais de *The Well*. Elle montre que *The Well* est traité principalement sous l'angle du genre et de la sexualité, même à travers les procès. De plus, le choix de regrouper les ouvrages et articles par œuvre témoigne visuellement de l'orientation *queer* de la critique. En dehors de *The Well* et du recueil de nouvelles *Miss Ogilvy Finds Herself*, seuls *The Forge* et *The Unlit Lamp* ont fait l'objet d'articles critiques mais en quantité infiniment moindre. Le seul critique à s'être dégagé de l'emprise de cette postérité biaisée et à s'être intéressé à l'intégralité de l'œuvre de Radclyffe Hall est Richard Dellamora. Dans son ouvrage *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*<sup>200</sup>, il examine en effet sa poésie, l'ensemble de ses romans à l'exception de *The Master of the House*, ainsi que certains romans non publiés tels qu'*Emblem Hurlstone* et *Michael West*. Il utilise également d'autres documents d'archive, en particulier la correspondance de Radclyffe Hall, les journaux intimes de sa compagne Una Troubridge et les comptes-rendus de leurs séances de spiritisme afin de mettre en perspective l'œuvre de l'écrivaine. Dellamora a également publié un article sur les liens entre *The Well* et la vision catholique de la sexualité<sup>201</sup>, un ouvrage sur la dissidence sexuelle à l'époque victorienne<sup>202</sup> et un article<sup>203</sup> au sujet du modernisme spécifique de la nouvelle « Miss Ogilvy Finds Herself » considérée par Radclyffe Hall comme le travail préparatoire à *The Well*. Malgré l'éclairage précieux que fournissent ses écrits, Dellamora continue d'étudier le corpus par le biais du genre : il s'attache en effet à comprendre comment sont conçus le désir et l'amour entre femmes à partir des trois cadres que sont le saphisme, les sciences sexuelles et le catholicisme. Considérant que Radclyffe Hall a exploré les questions du genre et de la relation de même sexe autant dans sa vie que dans son œuvre, il les relie toutefois à l'auto/biographie

---

<sup>200</sup> Richard Dellamora, *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, Pennsylvania: UPP, 2011.

<sup>201</sup> Richard Dellamora, « 'The Well of Loneliness' and the Catholic Rhetoric of Sexual Dissidence », *Catholic Figures, Queer Narratives*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2007, p. 114-128.

<sup>202</sup> Richard Dellamora, dir., *Victorian sexual dissidence*, Chicago : UCP, 1999.

<sup>203</sup> Richard Dellamora, « Engendering Modernism: The Vernacular Modernism of Radclyffe Hall », *Outside Modernism: In Pursuit of the English Novel, 1900-30*. Basingstoke : Macmillan, 2000, p. 85-102.

tout en observant les limites du genre et l'absence d'autobiographie proprement dite. À ses yeux, les romans de Radclyffe Hall mélangent en permanence biographie, autobiographie et fiction telles qu'elles interrogent et sont interrogées par le genre. Notre recherche repose quant à elle sur la notion de Sale dans sa dimension anthropologique et psychanalytique, et la manière dont elle peut influencer une vision socio-politique et philosophique de la relation à l'autre. Le genre et la relation de même sexe n'y constituent qu'un axe spécifique au moyen duquel envisager le Sale. L'exploration qu'en propose Radclyffe Hall amènera bientôt à les élargir dans la mesure où ils figurent une interrogation plus large sur l'identité, terme sur lequel nous reviendrons, et sur l'altérité. Enfin, la proposition éthique de Radclyffe Hall que nous chercherons à démontrer s'appuie sur la remise en cause des cadres de pensée habituels si bien qu'il devient nécessaire d'en dégager l'analyse. Or, il nous semble que Dellamora utilise le prisme du genre de manière parfois limitative comme si un certain nombre d'éléments descriptifs, narratifs ou biographiques devaient être ramenés à la grille du masculin et du féminin : schématiquement, tel personnage féminin témoignerait de caractéristiques masculines, ou masculines et féminines, et serait donc une combinaison transgenre servant à interroger le genre<sup>204</sup>. Si elle reste encore à définir, la proposition éthique de Radclyffe Hall conduit plutôt à repenser le rapport à l'autre en-dehors des grilles discriminantes ordinaires. Encore une fois, il serait regrettable de s'en tenir au prisme du genre et à *The Well* : au lieu de marquer l'apogée d'une carrière, il semble bien plutôt que ce roman s'inscrive dans une maturation artistique et intellectuelle, tout d'abord parce qu'il ne peut se réduire uniquement à un roman homosexuel, quelle qu'en soit la définition : l'abondance et la variété d'interprétations, même d'un point de vue gay et lesbien, qui caractérisent *The Well* en témoignent. D'ailleurs, non seulement les critiques qui continuent à étudier *The Well* l'associent de plus en plus à d'autres écrits de Radclyffe Hall, en particulier *The Unlit Lamp* et *Miss Ogilvy Finds Herself*<sup>205</sup> ; mais les critiques s'émancipent de la critique gay et lesbienne et voient dans *The Well* un roman de guerre, par exemple, ou encore un roman influencé par la notion d'exotisme. De plus, on l'a dit, Radclyffe Hall a attendu d'asseoir sa réputation pour écrire ce roman qui lui tenait à cœur. Elle revient régulièrement sur cette démarche dans sa correspondance ou les déclarations qu'elle livre aux journalistes lors du procès :

---

<sup>204</sup> Richard Dellamora, *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, Pennsylvania: UPP, 2011, p. 105.

<sup>205</sup> Radclyffe Hall, *Miss Ogilvy Finds Herself*, Londres : William Heinemann, 1934.

Having attained literary success I have put my pen at the service of some of the most persecuted and misunderstood people in the world. In a word I have written a long and very serious novel entirely upon the subject of sexual inversion...So far as I know nothing of the kind has ever been attempted before in fiction<sup>206</sup>.

Elle explique en outre dans une lettre à Gorham Munson en 1934 que cette démarche était nécessaire compte tenu du risque possible que représentait la publication de *The Well* :

I wished to offer my name and my literary reputation in support of the cause of the inverted. I knew that I was running the risk of injuring my career as a writer by rousing up a storm of antagonism; but I was prepared to face this possibility because, being myself a congenital invert, I understood the subject from the inside as well as from medical and psychological text books<sup>207</sup>.

Au-delà des objectifs sociaux ou moraux que Radclyffe Hall s'est fixés, *The Well* s'inscrit dans une maturation artistique sur les plans structurel et thématique. Les romans de Radclyffe Hall fournissent des approches variées de thématiques récurrentes : la création artistique par exemple, mais surtout la question de l'altérité à travers le développement de l'individu de l'enfance à l'âge adulte ou les relations interpersonnelles dans le couple ou la famille qu'ils approfondissent également de l'un à l'autre. *The Well* pourrait ainsi apparaître comme le prolongement plus poussé, plus audacieux, plus mûri en somme de *The Unlit Lamp*, où Stephen figurerait plus radicalement la recherche d'autonomie et la reconnaissance de l'identité sexuelle que Joan Ogden ne s'accorde pas, ou ne peut même concevoir. En outre, d'un roman à l'autre, Radclyffe Hall développe en creux un questionnement sur la temporalité et son influence sur le déterminisme et la volonté individuelle : est-on mû par un destin qui nous échappe ou parvenons-nous à lui imprimer notre volonté ? Si l'on est marqué par le Sale, a-t-on seulement le pouvoir d'agir sur nos existences ? Tous ces arguments laissent penser que *The Well* est le fruit d'une maturation esthétique et intellectuelle qui devait se poursuivre et démentent par conséquent la vision trop souvent réductrice qui en est donnée. Il apparaît en outre que Radclyffe Hall s'inscrit dans la longue lignée d'auteurs qui a permis de s'interroger sur le sens de l'obscénité en littérature même si elle tient une place à part. Elle semble tout à la fois représentative de son époque à travers les questionnements soulevés par *The Well* et son procès par exemple ; ou précurseur dans sa défense sociale et littéraire du lesbianisme ; mais aussi anachronique parfois si on la compare au *Bloomsbury group* et ses

---

<sup>206</sup> Baker, *Our Three Selves*, p. 202.

<sup>207</sup> Souhami, *The Trials of Radclyffe Hall*, p. 172.

expérimentations esthétiques, à moins de la considérer comme expérimentale parce qu'elle aborde une thématique de façon totalement nouvelle ? Ce positionnement instable, entre avant-garde et tradition, rejoint la notion de perméabilité des frontières sous-jacente au Sale. À travers l'obscénité légale, le motif du Sale traverse autant les œuvres de Radclyffe Hall que sa place d'écrivain. En dernier ressort, les études de procès ont permis de prendre conscience de l'écart qui existe entre, d'une part, l'expression et, d'autre part, le sentiment d'obscénité. Condamner *The Well* pour obscénité est parfaitement injuste même selon la jurisprudence en vigueur à l'époque : en soi, le roman ne présente ni de langage ordurier ni de scènes sexuellement explicites. Et si à cette époque on peut juger obscène de mettre le lesbianisme au devant de la scène, Radclyffe Hall ne manifeste aucune volonté de corrompre ses lecteurs en les encourageant par exemple à devenir homosexuels, bien au contraire. Le roman n'est jugé obscène que par le sentiment de dégoût qu'il provoque chez certains. De là s'est nettement creusé l'écart entre ce que dit *The Well* et ce qui en est dit, souvent très injustement. Or toutes les études sur les procès alimentent le discours sur *The Well* au lieu de s'intéresser au discours proposé par ce roman. Peu d'entre elles offrent d'ailleurs des analyses précises de sa teneur, même dans une perspective juridique. En outre, en associant *The Well* à l'obscénité comme dans une équation, ce discours fait oublier qu'il s'agit d'une fiction romanesque et non d'une affaire judiciaire. Le discours même relève du Sale tant dans son contenu que dans sa forme : soit à travers l'accusation et la définition juridique d'obscénité soit à travers le vocabulaire, le tout relayé par le très large retentissement du procès. L'invective de Douglas, pour ne citer qu'elle, utilise toute la gamme lexicale associée traditionnellement au Sale dans son acception générale. Le recours à ce vocabulaire témoigne de la perturbation, réelle ou imaginaire, d'un ordre, en l'occurrence l'ordre moral selon Douglas. Aussi riches soient-elles, les études sur les procès littéraires réduisent Radclyffe Hall à un seul de ses romans et *The Well* au discours d'obscénité qui l'entoure ; à quelques rares exceptions près (Parkes, Gilmore), elles mettent aussi son contenu de côté. De ce fait, elles réduisent l'obscénité au lesbianisme et ne s'intéressent pas aux autres formes d'obscénité que le roman pourrait évoquer. Si ce travail avait été le leur, elles n'auraient eu d'autre choix que d'élargir le champ de l'obscénité comme la présente recherche se propose de le faire. L'obscénité ne forme qu'une catégorie et un degré sémantique du Sale dans *The Well*. En un sens, ces études empêchent à la fois l'émancipation de *The Well* de son étiquette de « bible du lesbianisme » ainsi qu'une analyse rigoureuse du motif du Sale qui se déploie dans ce roman, mais en partie seulement, à travers une de ses déclinaisons qu'est l'obscénité.

Dans le cadre de notre analyse, le cheminement pour étudier l'œuvre de Radclyffe Hall s'opère donc à rebours : c'est à partir de la catégorie d'obscénité qui l'a enfermée suite au procès de *The Well* que s'est fait jour la nécessité de l'ouvrir au champ plus large de la notion de Sale. L'obscénité ne peut être réduite à son potentiel de corruption ou à sa dimension de sexualité déviante, pas plus qu'elle ne peut être réduite à un roman qui la mettrait en avant comme tendent à le faire croire le procès et ses résonances. Néanmoins, la définition juridique a souligné l'aspect relationnel de l'obscénité : cette notion renvoie à la fois et dans le même temps à une caractéristique, un attribut et à un ressenti. D'emblée avec *The Well* et le procès, la désignation d'obscénité portait sur un objet, concrètement le roman, mais à travers lui essentiellement sur un phénomène, le lesbianisme, et en ce sens, elle qualifiait un individu, la lesbienne. Dès le départ donc, alors même que le qualificatif de sale semble davantage désigner un objet, la catégorie spécifique de l'obscénité fait entrer la notion plus large de Sale en relation directe avec l'altérité par le biais du sentiment de répulsion que le Sale induit. N'est sale que ce qui est désigné comme tel par un sujet. Si l'obscénité au sens légal vise à protéger l'autre comme lecteur vulnérable, avec les difficultés que cette catégorisation soulève, les représentants de la loi semblent avoir largement ignoré l'autre comme lesbienne ou homosexuel, mais aussi l'autre comme défenseur de la liberté d'expression, comme écrivain, ou comme simple citoyen soucieux d'offrir à chacun une place en société. Il s'agit désormais d'entrer au cœur de *The Well* et de débarrasser le roman de sa double association avec l'obscénité prise dans son sens de corruption et de lesbianisme. Le Sale est ailleurs...

## II. LE SALE EST AILLEURS...

Nous venons de le voir, compte tenu de la polémique qui a entouré *The Well*, ce roman a été associé à l'obscénité, c'est-à-dire à une définition juridique qui n'a de clair que son renvoi au champ des tabous sexuels. Pourtant, à cette époque-là comme aujourd'hui, la question se pose de savoir ce qui relève véritablement de l'obscène car s'il est traversé par du Sale, ce dernier se situe ailleurs. Afin de le percevoir, il convient de restituer les horizons d'attente différents des lecteurs de 1928 et des lecteurs contemporains. Nous l'avons fait, mais en partie seulement : entrons précisément dans ce que dit *The Well*. Cette analyse du texte littéraire appellera dans un second temps des définitions plus larges de la notion de Sale qui seront fournies non plus par la loi, mais par l'anthropologie, la religion et la psychanalyse y compris dans leur dimension critique.

## 1. Révisions de l'obscénité dans *The Well*

### 1.1. Homosexualité et obscénité

De nos jours encore, apposée au titre sur la couverture du roman, se trouve l'inscription « The bible of lesbianism » comme si elle résumait à elle seule le roman ou en formait la ligne de force. Pour une certaine presse de l'époque dont *The Sunday Express* de Douglas se faisait l'étendard en 1928, *The Well* est inacceptable : « an intolerable outrage - the first outrage of the kind in the annals of English fiction »<sup>208</sup>, et son auteur un des chantres de l'ignominie : « the decadent apostles of the most hideous and most loathsome vices no longer conceal their degeneracy and their degradation »<sup>209</sup>. La société ne peut réagir qu'en censurant le roman et en rejetant l'homosexualité de manière inconditionnelle : « the novel forces upon our society [...] the task of cleansing itself from the leprosy of these lepers, and making the air clean and wholesome once more »<sup>210</sup>. Le vocabulaire religieux utilisé tout au long de l'article de Douglas, visible dans ces deux extraits, montre que l'homosexualité s'apparente à un fléau intolérable pour la société et pour les chrétiens, ce que la justice semble confirmer aux yeux des contemporains de Radclyffe Hall. La démarche du juge consiste à vérifier que les pratiques homosexuelles évoquées dans le roman ne sont pas de nature à corrompre le public, mais il part du principe que ces pratiques sont ignominieuses :

these unnatural offences between women which are the subject of this book involve acts which between men would be a criminal offence, and involve acts of the most horrible, unnatural and disgusting obscenity. That is a fact which no one could deny. Therefore, if I find in this book that those practices are defended or in any way held out to admiration, no reasonable person could say that the book [...] is not an obscene publication<sup>211</sup>.

Or, à ses yeux, à aucun moment le roman ne les condamne :

there is not a single word from beginning to end of this book which suggests that anyone with these horrible tendencies is in the least blameworthy or that they should in any way resist them. Everybody, all the characters are presented to us as attractive people and put forward for

---

<sup>208</sup> Douglas, « A Book That Must Be Suppressed », p. 36.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>210</sup> *Ibid.*

<sup>211</sup> Biron, « Judgment » (1928), p. 42.

our admiration; and those who object to these vices are sneered at in the book as prejudiced, foolish and cruel<sup>212</sup>.

Pire, il n'opposerait aucune résistance à cet horrible vice (« horrible vice »<sup>213</sup>) et dépeint positivement la sexualité lesbienne :

there is a much more serious matter, the actual physical acts of these women indulging in unnatural vices are described in the most alluring terms; their result is described as giving these women extraordinary rest, contentment and pleasure<sup>214</sup>.

Avant de prononcer son verdict, le juge passe en revue les épisodes clés du roman qui relèveraient selon lui de l'obscénité. Essayant de nous placer du point de vue d'un « esprit ouvert aux influences immorales »<sup>215</sup>, nous avons préalablement adopté la même démarche. Ce procédé a certes ses limites, mais si Biron ne peut être tenu pour le représentant de la société de l'époque, il n'en exprime pas moins la pensée ultra conservatrice d'une partie de la population et de l'Establishment ; et si les valeurs du vingt et unième siècle ne peuvent toutes tenir en cette étude, elles y transparaissent nécessairement aussi. Il n'est pas aisé d'établir *a posteriori* ce qu'il peut y avoir d'obscène dans *The Well*. Toutefois, il semble que l'homosexualité en soit la clé de voute. Sa criminalisation à l'époque moderne le confirme. Les relations lesbiennes paraissent tout aussi obscènes au juge Biron bien qu'elles ne soient pas pénalisées. Il ne s'indigne pourtant pas du terme d'« inversion » dans le roman, sans doute parce que le mot *invert* apparaît seulement quatorze fois et celui d'*inversion* six fois, ce qui semble très peu, somme toute, pour une œuvre qualifiée de « bible du lesbianisme ». Plus que l'individu, c'est la sexualité homosexuelle qui a valeur d'obscénité à ses yeux : il emploie d'ailleurs le mot *invert*<sup>216</sup> une seule fois dans son verdict alors qu'il martèle l'ignominie de ces pratiques sexuelles : les expressions *unnatural practices*<sup>217</sup>, *unnatural offences*<sup>218</sup>, *horrible practices*<sup>219</sup> ou *unnatural vices*<sup>220</sup> et leurs variantes reviennent vingt quatre fois en huit pages. Il cite à l'appui de sa démonstration un certain nombre d'extraits du roman tirés de deux passages-clé qu'il nomme significativement « the Angela case » relatant la liaison entre

---

<sup>212</sup> *Ibid*, p. 42-3.

<sup>213</sup> *Ibid*, p. 42.

<sup>214</sup> *Ibid*, p. 43.

<sup>215</sup> *Ibid*, p. 41. Définition donnée de l'*Obscene Publications Act*.

<sup>216</sup> *Ibid*.

<sup>217</sup> *Ibid*.

<sup>218</sup> *Ibid*.

<sup>219</sup> *Ibid*.

<sup>220</sup> *Ibid*, p. 43.



Stephen et Angela qui aboutit à la rupture entre Stephen et sa mère Anna. Le « Mary incident » évoque quant à lui la relation entre Stephen et Mary entamée pendant la guerre et poursuivie pendant leur séjour à Orotava aux îles Canaries jusqu'à leur retour à Paris ; il inclut aussi l'arrivée de Martin, l'ami et prétendant rejeté de Stephen. Les expressions-clé que le juge relève convergent avec nos propres repérages. Elles ont toutes trait au champ du désir, de la relation charnelle et du corps. Nos recherches se croisent ainsi sur les mots *hunger*<sup>221</sup>, *physical passion*<sup>222</sup>, *hot impulse*<sup>223</sup> et « it was good, good, good »<sup>224</sup> auxquels s'ajoutent bien entendu leurs variantes. La satisfaction des plaisirs, l'assouvissement des besoins du corps sont décrits à maintes reprises dans le roman comme une nécessité pour se sentir épanoui. Cette philosophie tient en une phrase qui qualifie autant la relation de Stephen avec Angela qu'avec Mary : « You know how I love you, with my soul and my body »<sup>225</sup>, philosophie bien sobre au regard des extraits choisis par Biron. Cependant, comme le juge le reconnaît lui-même<sup>226</sup>, c'est moins dans le vocabulaire qu'il faut chercher l'obscénité que dans l'interprétation qui en est faite. Et c'est bien là que l'horizon d'attente et l'écart chronologique jouent à plein.

Aux yeux de Biron, il n'y a d'amour qu'hétérosexuel ; il ne peut donc supporter que *The Well* mette sur un pied d'égalité l'amour entre Stephen et Angela et celui de ses parents. Un parallèle, ironique avec le recul, peut être établi entre fiction et réalité à travers le jugement rendu par Biron et la position adoptée par le personnage d'Anna lorsqu'elle rompt toute relation avec sa fille : autant que l'homme de loi, la mère fictionnelle ne peut accepter que les sentiments de Stephen pour Angela soient considérés comme de l'amour : « this unspeakable outrage that you call love »<sup>227</sup>. Selon elle, les mots employés par Stephen devraient être réservés à l'amour entre hommes et femmes : « in that letter you say things that may only be said between man and woman »<sup>228</sup>. Ces mots deviennent nécessairement indignes s'ils sont prononcés par des inverties : « coming from you they are vile and filthy words of corruption »<sup>229</sup>. Lorsqu'il commente les propos de Stephen, Biron s'exclame quant à lui : « 'as my father loved you I loved'- this practitioner of unnatural vice! »<sup>230</sup>. Comme Biron,

---

<sup>221</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 144.

<sup>222</sup> *Ibid.*

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>226</sup> Biron, « Judgment » (1928), p. 40.

<sup>227</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 203.

<sup>228</sup> *Ibid.*

<sup>229</sup> *Ibid.*

<sup>230</sup> Biron, « Judgment » (1928), p.44.

le personnage d'Anna dénigre l'amour de même sexe en le transformant en un besoin physique aberrant : « you have presumed to use the word love in connection with this - with these lusts of your body; these unnatural cravings of your unbalanced mind and undisciplined body »<sup>231</sup>. Le juge s'insurge d'autre part contre les propos de Stephen qui prétend qu'elle saura aussi bien qu'un homme combler Mary et qu'elle pourra même pallier l'impossibilité d'avoir des enfants par la force de son amour<sup>232</sup>. En réalité, il ignore totalement le contexte : Stephen a tellement peur de perdre Mary à ce moment-là qu'elle tente seulement de se rassurer. Enfin, si le juge voit dans les quelques épisodes de bonheur charnel et spirituel une glorification de l'« inversion », il feint d'ignorer la multitude de blessures et d'humiliations à laquelle sont confrontées les inverties et qui menace de détruire les personnages plus fragiles tels que Mary.

L'homme de loi poursuit sa récusation de l'homosexualité en étendant le champ de la sexualité à celui de la luxure et de l'adultère. Il estime ainsi que Stephen joue le rôle de tentatrice auprès d'Angela et de Mary : « here is this girl [Stephen] indulging in these horrible practices and endeavouring to induce a married woman to share these horrible practices with her »<sup>233</sup>, indique-t-il à propos d'Angela. Il insiste ensuite lourdement sur l'innocence de Mary que Stephen aurait corrompue en répétant en effet trois fois le terme *debauch* et deux fois celui de *victim*<sup>234</sup> pour désigner Mary. Le lecteur ne peut que s'inscrire en faux contre cette interprétation. En ce qui concerne la relation entre Angela et la protagoniste, c'est Angela qui explique dès leur rencontre fortuite qu'elle avait hâte de rencontrer Stephen dont elle a déjà retenu le nom. C'est encore elle qui initie leur premier baiser dans un élan incontrôlable : « and all that she was, all that she had been and would be again, perhaps even tomorrow, was fused at that moment into one mighty impulse, one imperative need, and that need was Stephen »<sup>235</sup>. Angela est en outre décrite comme une manipulatrice qui comble son ennui grâce à sa relation adultère, comparée d'ailleurs à une distraction : « her anodyne against boredom »<sup>236</sup>. Lorsqu'elle choisit de tromper son mari avec Roger, elle utilise à nouveau Stephen, cette fois afin de brouiller les pistes auprès d'un mari devenu soupçonneux. Enfin, elle continue à entretenir une relation avec Stephen dont elle reconnaît la loyauté et la fidélité en amour alors qu'elle est tout à fait consciente de ne pas l'aimer en retour : « she did not love

---

<sup>231</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 204.

<sup>232</sup> Biron, « Judgment » (1928), p.45.

<sup>233</sup> *Ibid*, p.43.

<sup>234</sup> *Ibid*, p.46-7.

<sup>235</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 144.

<sup>236</sup> *Ibid*, p. 146.

Stephen, she was quite sure of that, and yet the very strangeness of it all was an attraction »<sup>237</sup>. À ce sujet, il est très intéressant de noter comment le juge Biron interprète la scène où Angela montre la lettre de Stephen à son mari et provoque la rupture entre mère et fille. Aux yeux du juge, la terrible blessure (« shamefully wounded »<sup>238</sup>) qu'Angela inflige à Stephen ne viendrait pas de sa tromperie, mais du fait que sa liaison a lieu avec un homme. Stephen se sent au contraire profondément blessée et trahie par celle qu'elle n'aurait jamais pu trahir<sup>239</sup>. D'autre part, concernant « the Mary incident », la rencontre entre Stephen et la jeune fille apparaît inéluctable : « Fate was throwing them continually together [...] they could not have escaped this even had they wished to »<sup>240</sup>. En outre, comme avec Angela, l'initiative de la relation revient à Mary tant dans les mots que dans les gestes. Elle pousse par exemple Stephen à s'abandonner à leur amour lorsqu'elles séjournent à Orotava. Pourtant, le juge Biron continue à fustiger le personnage principal qui se tourmente moins selon lui à propos des effets physiques et moraux de l'« inversion » sexuelle que des conséquences sociales. Il ignore une fois de plus le dilemme de Stephen qui choisit finalement de pousser Mary dans les bras d'un homme afin d'assurer son bonheur. L'association de l'« inversion » sexuelle à la luxure et à l'adultère semble ainsi tomber puisque Stephen ne remet pas en cause le statut de l'homme dans le mariage. Elle fait au contraire l'éloge du mariage comme en témoigne cette question d'Angela qui devient un leitmotif du roman : « Could you marry me, Stephen? »<sup>241</sup>. Stephen est cruellement blessée de ne pas pouvoir se marier, c'est-à-dire aussi de ne pas pouvoir protéger sa bien-aimée par la reconnaissance de leur amour : « for she wanted to lift the sleeping woman in her arms and carry her in through those gates; and carry her in through the heavy white door; and carry her in up the wide, shallow staircase, and lay her down on her own bed, still sleeping, but safe in the good care of Morton »<sup>242</sup>.

L'indignité des inverties ne fait pas de doute aux yeux du juge Biron, l'autorisant à dénigrer l'implication de la protagoniste dans l'unité ambulancière pendant la guerre. Il provoque ainsi la réaction ulcérée de Radclyffe Hall qui y voit une atteinte à toutes les femmes ayant participé à l'effort de guerre auxquelles *The Well* rendait hommage. Il ignore cependant l'indignité à laquelle les homosexuels sont contraints dans le roman. Rejetée par ses frères, Wanda sombre dans l'alcool tandis que les homosexuels parisiens noient leur

---

<sup>237</sup> *Ibid.*

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 193.

isolement forcé dans des bars sordides. La notion d'obscénité se met à recouvrir la saleté et la débauche porteuses de maladies. Dans *The Well*, est ainsi déployé tout le champ lexical de la maladie relié à l'homosexualité. L'« inversion » est une « affliction »<sup>243</sup> touchant « the terrible nerves of the invert »<sup>244</sup> et souille ou rend malade l'invertie et son entourage : *sick, soiling, mad*<sup>245</sup>. La mort du personnage de Barbara pourrait s'interpréter comme la conséquence d'une double maladie, celle des bronches et de son « inversion ». Cette maladie semble même contagieuse puisque Lady Massey s'en protège, suscitant le commentaire plein d'amertume de Mary : « so afraid were they of contamination »<sup>246</sup>. Ceci nous amène au dernier point soulevé par Biron dans son verdict sur l'impossibilité pour les homosexuels de rejoindre le royaume de Dieu : « I confess the way in which the Deity is introduced into this book seems to me singularly inappropriate and disgusting »<sup>247</sup>. Radclyffe Hall rapproche en effet le vocabulaire de la maladie de celui du péché et de la souillure : l'« inversion » étant décrite comme une maladie, il n'y a qu'un pas pour en faire le stigmaté infâmant et dangereux de l'invertie. Est ainsi déclinée toute une variation sur les termes *stain, shame, soil* qui représentent à eux trois soixante et onze occurrences ; on trouve également *debase, defile* ou encore *abominate*. La souillure réduit les êtres à l'état d'animal ou d'objet : quand Stephen n'est pas réifiée ou qualifiée de *creature*<sup>248</sup>, de *freak*<sup>249</sup> ou de *thing*, en particulier par le mari d'Angela, elle se dénigre elle-même du fait de son « inversion » ; c'est le cas lorsqu'elle presse Angela de quitter Ralph : « as one who was altogether unworthy: 'I'm a beast, forgive me, I'm all, all wrong ' »<sup>250</sup>. Le registre utilisé associe « inversion » et souillure si bien que le juge Biron s'autorise à considérer contrenature et sacrilège<sup>251</sup> la relation entre deux femmes. C'est la raison pour laquelle il rejette l'association entre la sexualité et la nature faite tout particulièrement à Orotava où Stephen et Mary s'abandonnent sans retenue : « its garden, a veritable Eden of a garden; obsessed by a kind of primitive urge towards all manner of procreation »<sup>252</sup>. L'homme de loi s'insurge en outre contre les propos qui entament le chapitre de leur liaison nouvelle : « A strange, though to them a very natural thing it seemed, this new

---

<sup>243</sup> *Ibid*, p.394.

<sup>244</sup> *Ibid*.

<sup>245</sup> Respectivement 38, 4 et 20 occurrences.

<sup>246</sup> *Ibid*, p. 404.

<sup>247</sup> Biron, « Judgment » (1928), p.48.

<sup>248</sup> Quatre vingt neuf occurrences, ce qui représente le deuxième nombre maximum d'occurrences dans le champ du Sale.

<sup>249</sup> Huit occurrences.

<sup>250</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 146.

<sup>251</sup> « Natural and sacred! », Biron, « Judgment » (1928), p.44.

<sup>252</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 309.

and ardent fulfilment »<sup>253</sup> ; il n'y voit que luxure : « two people living in filthy sin at Orotava »<sup>254</sup>. Il réprouverait sans doute aussi la relation entre les deux protagonistes écossaises exilées en France qui s'aiment depuis l'enfance d'un amour évident : « that was how it had been, the entwinings of saplings, very simple, and to them very dear, having nothing mysterious or strange about it except inasmuch as all love is mysterious »<sup>255</sup>. Au même titre que Biron ne peut tolérer la reconnaissance des homosexuels par le christianisme, il vilipende la moindre demande de reconnaissance sociale émanant du roman. C'est la raison pour laquelle il dénonce le salon parisien de Valérie Seymour qui permet à Radclyffe Hall d'imaginer un monde où les homosexuels seraient reconnus par l'ensemble de la société. Le juge Biron considère Valérie comme la plus perversie des protagonistes parisiens, la rapprochant même d'une tenancière de bordel<sup>256</sup>. À ceux que Valérie traite d'idiots parce qu'ils ignorent ce qu'est l'homosexualité<sup>257</sup>, il oppose la respectabilité de tous ceux qui jugent l'homosexualité immorale :

There is a plea for existence at the end. That of course means a plea for existence in which the invert is to be recognized and tolerated, and not treated with condemnation, which they are at present, by all decent people<sup>258</sup>.

Peu lui importe que les homosexuels du roman trouvent refuge dans ce salon contre les mensonges qu'ils sont forcés de dire afin d'éviter l'opprobre. Cela explique également pourquoi il prétend qu'Angela a été séduite par Stephen et refuse d'admettre la droiture de Stephen qui est la première, et la seule, à vouloir révéler la vérité<sup>259</sup>. Il n'en reste pas moins que, parti de la définition spécifique d'obscénité, le juge Biron lui-même a dû opérer un glissement et intégrer à cette notion celle de la maladie ou du péché. Or l'aversion physique des homosexuels face aux comportements indignes qu'ils sont forcés d'adopter<sup>260</sup> fait écho à celle qu'éprouvent certains citoyens fictionnels contre l'homosexualité, déplaçant ainsi

---

<sup>253</sup> *Ibid*, p. 317.

<sup>254</sup> Biron, « Judgment » (1928), p.46.

<sup>255</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 357.

<sup>256</sup> « a tradeswoman of that kind », *ibid*, p.47.

<sup>257</sup> « The fools who still ignored Nature », Radclyffe Hall, *The Well*, p. 413.

<sup>258</sup> Biron, « Judgment » (1928), p. 48.

<sup>259</sup> « But I can't go on lying about you to Ralph, I want him to know how I adore you - I want the whole world to know how I adore you », *ibid*, p. 148.

<sup>260</sup> L'aversion de Stephen s'exprime en des termes évoquant la maladie : « lies, always lies! [...] She was suddenly seized with a kind of horror, she felt physically sick at what she was doing »<sup>260</sup>. Son sentiment est partagé par les personnages de Jamie et Barbara humiliées de vivre dans l'opprobre : « the knowledge that the people to whom they belonged - good and honest people - both abhorred and despised them [...] proved very bad housemates for sensitive souls like Barbara and Jamie », *ibid*, p. 401.

l'indignité vers les hétérosexuels par un procédé paradoxal d'inversion. La métaphore du poison utilisée par Douglas et Biron, mais aussi par Radclyffe Hall permet d'en finir avec les préjugés des deux hommes : si le poison moral détruit l'individu<sup>261</sup>, le venin de l'opprobre ne le détruit-il pas aussi, forçant chacun insidieusement<sup>262</sup> à redéfinir le contenu et les effets du poison ? L'obscénité ne proviendrait-elle pas plutôt de la dégradation morale ? « [A]nd always these people must carry that lie like a poisonous asp pressed against their bosoms; must unworthily hide and deny their love, which might well be the finest thing about them »<sup>263</sup>.

## 1.2. Sale et misère morale

La misère morale provient d'abord de la pauvreté décrite comme un combat physique épuisant en vue de survivre<sup>264</sup>. Les besoins vitaux insatisfaits, le corps souffre et perd ses forces, conduisant parfois à une dégradation encore plus grande telle que la prostitution. Dans une scène courte mais rendue intense par un effet de retardement, Angela confie son passé new yorkais à Stephen. Née d'une famille riche, Angela perd rapidement sa mère puis son père qui l'abandonne sans lui laisser aucune ressource. Le récit empreint de pathos insiste sur la souffrance physique liée à la pauvreté : « Hell - it was hell! [...] Oh Stephen, the filth, the unspeakable squalor - the heat and the cold and the hunger and the squalor »<sup>265</sup> ; puis sur les conséquences du dénuement physique qui contraint au dévoiement et à la dépendance : Angela ne doit ainsi sa subsistance qu'aux hommes qui paient sa beauté. La pauvreté est construite comme l'origine de la promiscuité et de la corruption. Pour satisfaire ses besoins vitaux, Angela n'a su trouver d'autres ressources que son corps ; sinon elle aurait terminé « à l'hôpital »<sup>266</sup> comme tant d'autres filles qu'elle évoque. Si Angela a pu être sauvée de cette situation par son mari Ralph, ce n'est pas le cas de deux autres personnages, Barbara et Jamie, le couple d'origine écossaise. Les effets physiques de la pauvreté sont à nouveau dépeints : dénuement extrême, appartement misérable et glacé, nourriture insuffisante, faim trompée par de la menthe à boire ; mais la souffrance s'exprime essentiellement sur le plan moral. Les deux femmes se sentent humiliées de ne pouvoir s'assurer mutuellement une vie décente, humiliation qui explique paradoxalement pourquoi elles refusent toute aide, même de leurs amis proches : il en va de leur dignité. La pauvreté entraîne la maladie et empêche de la

---

<sup>261</sup>« Moral poison kills the soul », James Douglas, « A Book That Must Be Suppressed » (August 19, 1928), p.38.

<sup>262</sup> «The more palatable the poison the more insidious», Biron, « Judgment » (1928), p.41.

<sup>263</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 412.

<sup>264</sup> (« I haven't got an ounce of fight left in me », *ibid.*

<sup>265</sup> *Ibid*, p. 179.

<sup>266</sup> *Ibid*, p. 181.

soigner si bien qu'elle appelle la mort rapide de Barbara. Les conséquences ne s'arrêtent pas là puisque la mort de Barabara se double du suicide de Jamie qui se sent coupable. La pauvreté retire toute agentivité, encore plus lorsqu'elle est couplée à l'« inversion » : à la mort de Barbara, Jamie s'est vue privée de toute possibilité de rester à ses côtés car, sur le plan juridique et social, son statut n'est pas reconnu. L'injustice qui est faite au personnage est mise en relief par l'opposition entre la vision juridique et le fait que, depuis l'enfance, Barbara et Jamie n'ont jamais été séparées. À travers les paroles du personnage, Radclyffe Hall s'insurge contre la double infamie de la mort et de la privation des droits liée à l'« inversion » : « I can't mourn her now without bringing shame on her name »<sup>267</sup>. Son cri de détresse bouleverse : « It's my right, she was saying, I've a right to be alone with the woman I love before they - take her »<sup>268</sup>. Le même appel est lancé dans le dernier roman de Radclyffe Hall, *The Sixth Beatitude*, par un couple homosexuel, masculin cette fois<sup>269</sup>. Comme l'exemple de Barbara et Jamie le laissait entrevoir, la misère dans *The Well* provient de la pauvreté mais se double d'un sentiment d'isolement et de rejet. La douleur de Barbara et Jamie tient à l'ostracisme social (« unwanted outcasts »<sup>270</sup>), mais aussi au mépris dont elles se sentent victimes (« abhorred and despised »<sup>271</sup>). L'épisode le plus marquant à ce propos est celui des bars que Mary et Stephen sont amenées à fréquenter à Paris : « the garish and tragic night life of Paris »<sup>272</sup>. Leur clientèle est constituée majoritairement d'homosexuels masculins qui ne les fréquentent pas par choix, mais parce qu'ils n'ont pas d'autre solution<sup>273</sup> compte tenu de leur homosexualité. Ces établissements accueillent en effet des gens comme Stephen obligés de se retrouver entre eux du fait de leur homosexualité : « they turned to their kind, for [...] it is like to like for such people as Stephen »<sup>274</sup>. Contrairement au personnage d'Angela dont le dénuement conduisait à la corruption, la misère morale issue de la détresse se traduit

---

<sup>267</sup> *Ibid*, p. 407.

<sup>268</sup> *Ibid*, p. 408.

<sup>269</sup> «'Do please go away, I want to be alone - I want to be alone with my friend' he told them. 'You see, I was very attached to my friend and this place was our home for a great many years. I feel sure that you will not want to intrude...' », Radclyffe Hall, *The Sixth Beatitude*, p. 51.

<sup>270</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 401.

<sup>271</sup> *Ibid*.

<sup>272</sup> *Ibid*, p. 384.

<sup>273</sup> Puddle, la gouvernante, voit grandir Stephen et assiste impuissante à son isolement progressif et la nécessité qui lui est faite de réduire son cercle de connaissances simplement parce qu'elle est différente : peu importe qu'elle soit une jeune femme cultivée ou une sportive accomplie, elle ne s'inscrit pas dans la norme sociale. Au fil de son existence et malgré elle - sa résistance à l'invitation de Valérie Seymour le montre bien-, Stephen n'a d'autre choix que d'évoluer parmi ceux qui sont bientôt désignés comme les siens. Puddle le déplore mais constate : « intolerable to think that her only companions must be men and women like Jonathan Brockett - and yet - after all what else? What remained? Loneliness, or worse still, far worse because it so deeply degraded the spirit », *ibid*, p. 244.

<sup>274</sup> *Ibid*, p. 386.

par la saleté : les personnages qui fréquentent ces bars ont perdu tant d'estime d'eux-mêmes que ni les mouches ni l'odeur fétide ni la vulgarité qui y règnent ne les touchent plus. Comme le champagne ou les roses<sup>275</sup>, toute sensibilité, toute noblesse même, y sont anéanties, désintégrées. Chez Alec, la misère atteint son paroxysme : « as long as she lived Stephen never forgot her first impressions of the bar known as Alec's - that meeting-place of the most miserable of all those who comprised the miserable army »<sup>276</sup>. Les clients s'y noient dans l'alcool ou la drogue et dansent éperdus pour oublier leur misère. Ils semblent des fantômes, non point des personnes : « the veriest dregs of creation »<sup>277</sup>, qui n'ont d'autres lieux où exister : « what was left of them they became at Alec's »<sup>278</sup>. La déchéance physique (*shabby, drug-marred face, drink-sodden*<sup>279</sup>) traduit leurs tourments intérieurs : ils sont *haunted, tormented*<sup>280</sup>. La véritable obscénité se trouve dans ces bars parisiens, non parce qu'ils sont fréquentés par des homosexuels, mais parce que ces hommes, à force de rejet, y ont perdu toute trace de dignité, quasi d'humanité : ils ne sont plus que des fantômes, des loques hagardes et misérables. La description de leur condition ne peut que provoquer chez le lecteur un sentiment d'abjection, c'est-à-dire une sensation très vive du Sale qui produit un rejet de tout le corps, pareille à une envie de vomir. C'est bien d'ailleurs ce qu'exprime la violence de la réaction de Stephen qui a instinctivement envie de gifler et de faire ainsi disparaître l'homme qui l'appelle « ma sœur »<sup>281</sup> dans l'espoir de créer un lien de fraternité. Les hommes de ces bars ont perdu leur humanité sous la contrainte : ils ne sont pas nés en ombres fantomatiques d'eux-mêmes, ils le sont devenus à force de mépris et d'intolérance. Contrairement à Angela qui a su trouver les ressources nécessaires pour combattre l'adversité, ils ont été écrasés :

bereft of all social dignity, of all social charts contrived for man's guidance [...] abhorred, spat upon, from their earliest days the prey to a ceaseless persecution, they were now even lower than their enemies knew [...] For since all that to many of them had seemed fine, a fine selfless and at times even noble emotion, had been covered with shame,

---

<sup>275</sup> « sickly champagne [...] unpleasantly heady », « protesting roses », *ibid.*, p. 390.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>277</sup> *Ibid.*

<sup>278</sup> *Ibid.*

<sup>279</sup> *Ibid.*

<sup>280</sup> *Ibid.*

<sup>281</sup> « 'Ma sœur,' he whispered. For a moment she wanted to strike that face with her naked fist, to obliterate it », *ibid.*



called unholy and vile, so that gradually they themselves had sunk down to the level upon which the world placed their emotions<sup>282</sup>.

Pourtant, comme l'explique Adolphe Blanc à Stephen, leur désespoir doit appeler la compassion : « there is surely no sin so great for them, so unpardonable as the sin of despair; yet as surely you and I can forgive... »<sup>283</sup>. D'autre part, la question se pose de savoir qui, dans ces bars, fait preuve de la plus grande obscénité, ces hommes perdus de désespoir ou Monsieur Pujol et Alec qui en profitent pour les « collectionner »<sup>284</sup>, papillons épinglés sur des toiles, ou pour s'enrichir en leur vendant la poudre blanche de l'oubli<sup>285</sup>. Il semble bien que l'obscénité tienne moins à la soi-disant perversion sexuelle qu'à l'« inversion » des instances de perversion.

### 1.3. Inversion de la perversion

L'obscénité ne relève finalement pas de ce qui semble ob-scène, sous nos yeux au sens étymologique, autrement dit de la prétendue immoralité de la sexualité homosexuelle. Elle se manifeste au contraire par le biais de la misère physique et morale que Radclyffe Hall construit comme une forme de perversion. Pendant le procès, elle avait d'ailleurs insisté auprès des avocats de la défense sur la distinction nette à établir entre inversion et perversion ; or il semble que cette distinction fonde également l'origine de la différence d'interprétation entre les lecteurs modernes et les lecteurs contemporains. Si l'inversion est considérée comme une forme de perversion par la majorité de la population dans les années 1930, la perversion semble bien plutôt figurer aujourd'hui l'ostracisme qui entraîne la déchéance morale. Du Sale comme obscénité, Radclyffe Hall fait glisser la notion dans *The Well* vers la haine et la négation de l'autre comme salissure.

La haine motive de nombreux rapports entre les personnages. Elle se fonde sur des rivalités amoureuses comme celles qui opposent Stephen à Ralph et à Roger, respectivement le mari et l'amant d'Angela, mais surtout sur des oppositions de genre et, de ce fait, d'objet du désir. La liaison de Stephen avec Angela met à mal l'ordre dit naturel de l'hétérosexualité, ce qui provoque une étonnante réaction de solidarité de la part des deux hommes qui sont pourtant rivaux : « but after a little the two male creatures who hated each other, would be

---

<sup>282</sup> Nos italiques. *Ibid*, p. 393.

<sup>283</sup> *Ibid*, p. 395.

<sup>284</sup> « collected inverts », *ibid*, p. 388.

<sup>285</sup> « Alec [...] the dispenser of illusions whiter than snow; Alec who sold little packets of cocaine », *ibid*, p. 394.

shamefully united in the bond of their deeper hatred of Stephen »<sup>286</sup>. La relation entre Stephen et Martin Hallam offre une autre perspective plus complexe entre haine et genre. Stephen éprouve une profonde affinité pour Martin qu'elle considère comme son ami ; lorsqu'il la demande en mariage, l'idée d'une relation amoureuse lui soulève le cœur : des mots tels que *horror, repulsion* ou encore *terror*<sup>287</sup> sont utilisés pour figurer cette abjection si forte qu'elle ne peut s'exprimer qu'à travers le corps. Ils signalent aussi indirectement que, contrairement à la rivalité de genre qui oppose Stephen à Roger et qui explique leur sentiment de répulsion réciproque, la relation entre Stephen et Martin repose sur le sentiment de genre inversé de la protagoniste : étant donné qu'elle se sent garçon, aucun sentiment de rivalité n'affecte leur relation, mais la possibilité d'une relation amoureuse avec un autre garçon l'écœure. La rivalité de genre, ou la confusion qui en est le pendant, entraîne une rivalité d'objet à l'âge adulte, mais qui s'exprimait déjà dans l'enfance de l'héroïne : en effet, les qualités athlétiques et le goût de Stephen pour des activités jugées masculines empêchaient certains personnages masculins tels que Roger d'affirmer leurs prérogatives. Née de rivalités, la haine se traduit par la salissure de soi et de l'autre : la haine ravage les traits du visage et produit des hauts le cœur. Au sujet de Roger et de Stephen, il est ainsi écrit : « and their youthful faces would be marred by a very abominable thing; the instinctive repulsion of two human bodies, the one for the other, which neither could help »<sup>288</sup>. De façon symptomatique, la haine est suggérée par des termes connotés religieusement ou se rapportant au domaine de la maladie et de ses effets. En outre, le sentiment de répulsion instinctif renvoie d'emblée à l'abjection comme rejet, abjection ou positionnement en dehors d'une marge quelconque, ce qui, nous le verrons, rejoint la définition psychanalytique de Kristeva. Cependant, l'ab-jection est doublement réciproque : d'une part, les personnages éprouvent dans leur propre chair une réaction physique de rejet qui est produite par l'autre ; d'autre part, l'ab-jection qu'ils peuvent inspirer entraîne à son tour et comme en chaîne une réaction de rejet. Dans le cas de la haine qui oppose Ralph et Roger à Stephen, Stephen est haïe et se met dès lors à ressentir de la haine et à rejeter ceux qui la honnissent : « in the bond of their deeper hatred of Stephen; and divining this, she in turn would hate »<sup>289</sup>. Radclyffe Hall inscrit ainsi un nouveau renversement de l'« inversion » : après avoir déconstruit la relation entre « inversion » et perversion et montré que la perversion se situait plutôt du côté de la déchéance physique et de la misère morale produites par le rejet

---

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>289</sup> *Ibid.*

de l'« inversion », elle invite son lecteur à refuser l'abjection qu'inspire l'« inversion », mais à abjecter la haine qu'elle suscite chez certains. Dans l'exemple de Ralph, lorsqu'il découvre la liaison entre sa femme et Stephen, il est pris d'un accès de rage et de haine qui se manifeste d'abord par un crachat, une forme d'abjection, puis par des paroles d'une telle grossièreté et ignominie que le narrateur choisit de les omettre. Radclyffe Hall insiste sur le lien entre la haine et le Sale dans son sens d'abjection puisque les insultes ne sont pas seulement prononcées par Ralph, mais bien lancées, ab-jectées : « every filthy invective [...] he hurled against Stephen and all her kind »<sup>290</sup>. Ses propos semblent tellement excessifs qu'ils se désamorcent d'eux-mêmes auprès du lecteur, semblant inverser ainsi l'origine de l'abjection : plutôt que l'« inversion » de Stephen, c'est bien la haine de Ralph qui peut faire frémir le lecteur. Radclyffe Hall a donc mis en place un effet de gradation : plus que la sexualité de l'invertie, la misère morale ou la haine, la soi-disant obscénité de l'œuvre se découvre ailleurs que dans la seule « inversion » de l'héroïne. Selon nous, c'est le bannissement que prononce Anna à l'encontre de sa fille qui suggère le mieux cette nouvelle vision du Sale en tant qu'abjection.

Les procès de *The Well* ont livré leur vision de l'obscénité, mais le roman lui-même interroge l'obscénité et son association au Sale et à la sexualité. Plus que l'« inversion » décriée par la société réelle ou fictive, Radclyffe Hall amène le lecteur à concevoir l'obscénité comme l'abjection de l'autre qui se manifeste par un mouvement violent de répulsion dont l'origine se situe en soi. Cette conception se dégage de deux épisodes-clé qui forment un tournant dans le roman. L'abjection de l'autre atteint alors son degré maximum car elle s'exprime dans le cadre de liens fondamentaux de l'existence, les rapports maternel et amoureux. Le personnage principal se voit rejeté par les deux figures qu'elle aime le plus, chronologiquement sa maîtresse et sa mère, dans des scènes de rupture d'autant plus violentes qu'elles se produisent successivement et découlent l'une de l'autre. La violence tient non seulement aux personnages qui prononcent la rupture, mais également aux raisons qu'ils invoquent pour la justifier. Dans les deux cas, Angela et Anna bannissent Stephen de leur vie en lui reprochant sa nature d'invertie, la rendant ainsi responsable du bannissement prononcé : l'abjection de l'autre se double de l'abjection de son « inversion ». Après avoir associé Stephen à la maladie en la traitant de folle (la maladie relève d'une dégradation et en ce sens fait partie de la définition du Sale), Angela tente de se débarrasser d'elle en se désolidarisant d'elle et en la renvoyant à son étrangeté d'invertie : « Can I help it if you're – what you

---

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 200.

obviously are? »<sup>291</sup>. L'impossibilité même de désigner l'« inversion », ou peut-être le refus de le faire, renforce l'abjection. De fait, si Stephen s'interroge depuis l'enfance sur sa différence, sa 'nature', le questionnement devient alors lancinant et douloureux : « What am I, in God's name? - some kind of abomination? [...] Why am I as I am? - and what am I? »<sup>292</sup>. Cependant, la découverte de l'« inversion » n'est pas opérée par le personnage lui-même : Radclyffe Hall choisit de faire nommer l'« inversion » pour la première fois par Angela car l'association de l'« inversion » à l'abjection est rendue plus odieuse lorsqu'elle est faite par l'être aimé, surtout lorsqu'il s'en dissocie. À propos d'une lettre qu'elle a écrite à Stephen, Angela déclare ainsi à son mari : « I thought it would show her that I'm not - that I'm not - [...] that I'm not a pervert; that I'm not that sort of degenerate creature »<sup>293</sup>. C'est un procédé récurrent chez Radclyffe Hall, elle renverse les rôles si bien que l'abjection n'est plus le fait de l'invertie, mais de la bassesse et de la cruauté d'autres personnages qui la dénigrent. En ce qui concerne Angela, elle agit de la sorte très cyniquement pour sauver son mariage ; elle s'en rend méprisable, pas tant aux yeux de Stephen d'ailleurs qui est encore capable de lui pardonner, qu'à ceux du lecteur : la juxtaposition des scènes où Angela trahit Stephen et où Stephen est en conséquence bannie par sa mère renforce le caractère indigne d'Angela et contraste avec la dignité et la noblesse de Stephen. Celle-ci continue en effet à défendre l'amour qu'elle porte à Angela auprès de sa mère qui le ternit. Quant à Anna, la mère de Stephen, la rupture qu'elle prononce se produit de façon très soudaine, mais semble mettre un terme de façon paroxystique à un crescendo de souffrance et de questionnement chez Stephen. Comme avec Angela, Radclyffe Hall renverse l'association « inversion »-abjection en inscrivant l'abjection du côté de la figure maternelle au sein de la relation filial : « Thus it was that those two confronted each other, flesh of flesh, blood of blood, they confronted each other over the wide gulf set between them »<sup>294</sup>. Le fossé qui les sépare est exprimé par le silence, symptomatique de leur relation, sur lequel s'ouvre la scène. Le silence est suivi d'un torrent de paroles déversées par Anna que Stephen ne peut quasiment interrompre : elle n'intervient en effet que deux fois dans la scène et les premières paroles qu'elle parvient à prononcer manifestent par leur rythme saccadé l'étendue du choc qu'elle reçoit. Le silence se brise quand l'« inversion » est enfin nommée et que le malaise de la mère trouve du même coup sa justification :

---

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 202.

All your life I've felt very strangely towards you [...] I've felt a kind of physical repulsion, a desire not to touch or be touched by you - a terrible thing for a mother to feel - it has often made me deeply unhappy. I've often felt that I was being unjust, unnatural- but now I know that my instinct was right; it is you who are unnatural, not I »<sup>295</sup>.

Quand le silence entre mère et fille enfin se brise, il conduit donc non pas à la compréhension et la compassion, mais au rejet violent, et même à la haine : « I might grow to hate you. Yes, although you are my child I might grow to hate you »<sup>296</sup>. D'ailleurs, le mot « inversion » n'est jamais prononcé par Anna tellement sa signification lui répugne ; elle répète au contraire dans une litanie « this thing that you are »<sup>297</sup>. Comme c'était le cas du juge Biron lors du procès, la mère fictionnelle ne peut concevoir un amour homosexuel ; à ses yeux, la relation entre sa fille et Angela est contrenature (« against nature, against god who created nature »<sup>298</sup>), faisant de Stephen et de son amour un péché contrenature (« a sin against creation »<sup>299</sup>) ou encore un fléau (« scourge »<sup>300</sup>). À nouveau, Radclyffe Hall traduit le rejet par un mouvement physique de répulsion : « My gorge rises; you have made me feel physically sick »<sup>301</sup>, déclare Anna. Encore une fois cependant, Radclyffe Hall transforme la répulsion de la mère en un sentiment maternel aussi contrenature que le serait l'« inversion ». Elle opère ce renversement en invalidant les propos d'Anna qui accuse Stephen de déshonorer son père à cause du contraste entre sa ressemblance physique avec lui et l'ignominie de sa nature à elle : « the father whom you dare resemble. You dare to look like your father, and your face is a living insult to his memory, Stephen »<sup>302</sup>. Radclyffe Hall a préalablement montré combien Stephen était digne de la ressemblance à son père et ainsi rendu caduque, voire indigne, la tentative de la mère pour ternir la relation au père. C'est Anna en réalité qui trahit la mémoire de Sir Philip en exilant sa fille. Ce procédé d'invalidation des propos de la mère se poursuit lorsqu'Anna accuse sa fille d'être contrenature : la répétition de ses reproches (« it is you who are unnatural »<sup>303</sup>) est invalidée par l'appel désespéré que lance Stephen entre les deux occurrences (« 'Mother – stop!' »<sup>304</sup>). Radclyffe Hall renverse l'origine de l'abjection en rendant Stephen incapable de concevoir le sentiment de répulsion qu'elle inspire à sa mère : « Mother - you don't know

---

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>298</sup> *Ibid.*

<sup>299</sup> *Ibid.*

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>302</sup> *Ibid.*

<sup>303</sup> *Ibid.*

<sup>304</sup> *Ibid.*

what you're saying - you're my mother »<sup>305</sup>. De plus, le dévoiement de l'amour maternel est souligné à la fin de la scène lorsque Radclyffe Hall fait dire à Anna qu'elle préférerait voir sa fille morte plutôt qu'invertie : « I would rather see you dead at my feet than standing before me with this thing upon you »<sup>306</sup>. Après avoir nié Stephen sur le plan physique et moral, dénigré son amour pour Angela et abimé son lien au père tout en lui faisant porter la responsabilité de la répulsion qu'elle suscite, Anna apparaît bien comme celle qui abjecte et devrait être abjectée ; le lecteur est donc invité à se distancier d'elle, non de Stephen. Dans *The Well*, le Sale qui relevait d'abord de l'obscénité a pris le sens d'une abjection de l'autre, abjection qui se manifeste par un mouvement de répulsion physique et morale, mais dont l'« inversion » sexuelle ne serait plus l'origine. Ce n'est d'ailleurs plus Stephen qui souille, mais sa mère (« this terrible slur upon her love »<sup>307</sup>), provoquant le même puissant haut le cœur, chez Stephen cette fois : « and all that was in her rose up to refute it »<sup>308</sup>. L'abjection renvoie à la même souillure divine, mais provient désormais d'Anna dont Stephen doit se protéger : « to protect her love from such unbearable soiling »<sup>309</sup>. L'abjection relève enfin d'un rejet hors des frontières puisque Stephen est expulsée par Angela de l'espace amoureux, et par Anna de l'espace familial. Au niveau du roman, ces deux scènes successives de rupture marquent un tournant : Stephen va devoir quitter la propriété familiale de Morton et commencer une nouvelle vie à Londres, permettant ainsi d'explorer de nouveaux horizons.

La polémique qui a entouré la parution de *The Well* nous a conduit à interroger la notion de Sale à partir de son sens d'obscénité, mais le roman lui-même a fait glisser le sens pour ne plus retenir seulement l'homosexualité et la corruption, mais intégrer la misère physique et morale que le Sale induit. Plus que le désir et les plaisirs, plus que la souffrance physique et psychique, le Sale en vient à exprimer la haine et le rejet de l'autre par un renversement de la perversion. Ce n'est plus la sexualité des inverties qui est obscène, mais l'indignité de ceux qui la rejettent et condamnent ainsi les homosexuels à une vie d'ostracisme et de possible déchéance morale. L'épisode d'Anna en offre une vision paroxystique, non seulement parce que l'abjection s'opère au cœur du lien filial, mais parce qu'Anna y réduit la personnalité de Stephen à sa seule sexualité. Cette scène contient d'autre part en germe celle des bars homosexuels de Paris et produit en microcosme ce qui peut exister au niveau du macrocosme. Au fil de ce renversement, la définition du Sale s'éloigne de son lien à la

---

<sup>305</sup> *Ibid*, p. 204.

<sup>306</sup> *Ibid*, p. 203.

<sup>307</sup> *Ibid*, p. 205.

<sup>308</sup> *Ibid*, p. 204.

<sup>309</sup> *Ibid*, p. 205.

sexualité et glisse de l'obscénité vers une vision du Sale au sens d'espace ab-jecté. Le Sale apparaît en effet progressivement comme ce qui perturbe un ordre, au niveau matériel ou symbolique, tout en le construisant réciproquement dans une relation souvent binaire d'opposition. Radclyffe Hall semble ainsi construire le Sale telles que les approches anthropologiques et psychanalytiques le définiront plus tard de manière formelle.

## 2. Nouvelles définitions du Sale

Le cheminement auquel nous invite la postérité de *The Well* est successif : partis de la définition légale de l'obscénité, nous avons vu comment elle s'inscrit largement dans un discours par procuration sur le roman plutôt que dans son corps même, ce qui nous a amenés à examiner plus précisément le texte. Cette analyse a montré que Radclyffe Hall opère un renversement de l'obscénité qui ne ressort plus dès lors de pratiques sexuelles jugées condamnables, mais de l'aliénation que le dégoût de ces pratiques pouvait entraîner. Afin d'élargir le champ du Sale autant que le corpus, il s'avère nécessaire de se dégager de son inscription littéraire et de rouvrir la définition du Sale à ses théorisations diverses opérées du milieu des années 1960 à nos jours.

### 2.1. Définition anthropologique : Douglas (1966)

L'anthropologue britannique Mary Douglas a été la première à retracer et à questionner l'évolution des recherches sur la notion de Sale depuis la naissance de l'anthropologie au XIX<sup>e</sup> siècle dans *Purity and Danger* publié en 1966. Pour l'occident contemporain, la question du Sale est liée à l'hygiène et à la bactériologie ainsi qu'à l'esthétique. Elle forme un domaine distinct de la religion. Mais le développement des connaissances en pathogénie remonte seulement à environ cent cinquante ans. Sans l'idée d'hygiène, la définition du Sale revient alors à celle, antérieure, d'une matière qui n'est pas à sa place, et suppose deux conditions : un système d'organisation des relations et la transgression de ce système d'ordre. Le Sale n'est jamais un élément unique ou isolé, mais il dépend d'un système. Il est le produit d'une organisation et d'une classification systématiques de la matière, ce qui implique le rejet des éléments non conformes. Cette définition du Sale renvoie directement au champ du symbolique et des systèmes symboliques de purification, renversant ainsi l'idée contemporaine que Sale et religion ne seraient pas liés. La religion est entendue là dans un sens très large de système de rites et de croyances symboliques dites magiques. D'après Douglas, très peu de comportements rituels s'inscrivent en effet dans le contexte religieux,

mais ils ont les mêmes fonctions symboliques que les rites religieux, à savoir créer et contrôler l'expérience de l'individu. Face au chaos d'impressions changeantes, chaque individu se construit un univers stable dans lequel chaque objet est reconnaissable, ordonné et permanent. La perception de chaque individu suppose des choix d'organisation et de rejet. Par ce mécanisme de filtre, il ignore ou transforme les éléments qui dérangent son univers. C'est ainsi qu'il rejette en particulier l'ambiguïté qu'il associe à l'anomalie et qui attaque l'intégrité de son univers. Or aucun individu ne vit isolément. Par conséquent, chaque univers est nécessairement le produit d'un ensemble plus large : la culture où l'individu s'inscrit. Les cultures utilisent différents procédés pour gérer le Sale, soit en l'éradiquant ou en le contrôlant soit en lui attribuant un caractère dangereux. Dans tous les cas, le Sale s'inscrit dans une dialectique d'opposition avec le propre, le pur, et forme ce qui doit être rejeté pour que la culture dans laquelle il fonctionne perdure. Il opère sur le plan spatial, temporel et psychologique.

Le Sale, l'absence d'ordre, menacent potentiellement l'espace social, mais en même temps ils le délimitent. C'est la raison pour laquelle le désordre n'est pas totalement condamné dans la construction de l'ordre. Il symbolise en réalité à la fois un danger et un pouvoir. Les rituels lui reconnaissent cette double capacité : d'un côté le désordre forme un danger parce qu'il est un état intermédiaire, transitionnel, indéfinissable, un entre-deux ; d'un autre côté, les rites imposent un contrôle sur son caractère dangereux, précisément parce qu'ils marquent un passage entre deux états qui deviennent alors bien distincts. Douglas nomme ces rituels des rituels de ségrégation (« the rituals of segregation »<sup>310</sup>). Elle prend l'exemple des rites initiatiques de certaines cultures primitives : le rite sépare le garçon de son statut de garçon, l'isole pendant un certain temps de la communauté avant de déclarer publiquement son entrée dans son nouveau statut d'homme. Pour le garçon qui risque sa vie, quitter l'espace formel et entrer dans l'espace marginal, c'est s'exposer à un pouvoir tel qu'il peut en mourir ou se transformer en homme : voilà ce qu'exprime le rite. Dans toutes les sociétés, les statuts marginaux sont associés au danger, au Sale. Si chaque individu fait l'expérience à la fois particulière et collective du Sale comme nous l'avons vu plus haut, l'inverse est également vrai : les sociétés ont des frontières externes très marquées qui s'expriment à travers l'expérience individuelle des structures et des frontières telles que les seuils, les carrefours, les arches, les nouvelles saisons, les nouvelles tendances, etc. Le corps humain est le symbole le plus immédiat de la société en ce sens qu'il forme une structure très complexe à l'intérieur de

---

<sup>310</sup> Douglas, *Purity and Danger*, p.120.



frontières et qu'il remplit différentes fonctions. Toutes les marges sont dangereuses ; ainsi les orifices corporels symbolisent-ils danger et vulnérabilité : salive, sang, lait, urine, excréments, larmes traversent les frontières du corps. Ils ne deviennent toutefois menaçants que s'ils sont reliés aux fonctions digestives et procréatives : les larmes et le sperme sont donc déchargés de leur potentiel de saleté et de danger. Cela revient à dire que les rituels liés au corps transposent la structure des relations sociales. Les rituels manifestent le corps politique à travers le médium symbolique du corps physique. Judith Butler résume de façon très pertinente cette idée dans son ouvrage *Gender Trouble*<sup>311</sup> en disant que, pour Douglas, les frontières du corps sont établies à travers un discours-loi qui marque en même temps des tabous : la loi impose au corps et au corps social ses limites, ses postures, ses modes d'échange. Les frontières du corps témoignent de frontières ou normes sociales que Butler, dans le cadre de son analyse du féminisme, nomme « hégémoniques » (il s'agit de la norme dominante de la société qui est pour elle le modèle de l'hétérosexualité obligatoire). La perméabilité des marges est pollution et danger, ce que nous avons déjà évoqué à propos du climat de tension qui régnait au début du XIX<sup>e</sup> siècle ; ainsi dans l'expérience homosexuelle, ce qui est ab-jecté, ce sont justement les orifices participant d'une sexualité anale et orale.

Chaque culture définit ses propres notions de Sale et d'impur qu'elle oppose à ses notions positives de propre et d'ordre. Par conséquent, il n'y a pas de confusion entre le sacré et le Sale. Pourtant, les religions ont souvent sacralisé les objets les plus sales ou violemment rejetés. Douglas cite l'exemple de l'ethnie des Bushong : l'inceste y est considéré comme sale, mais c'est par un acte incestueux que s'opère la sacralisation du roi<sup>312</sup>. Comment le Sale, normalement dangereux et destructeur, peut-il devenir créateur ? Selon Douglas, la réponse, s'il y en a une, peut se trouver dans la nature même du Sale ou encore dans la nature métaphysique de la question. En ce qui concerne sa nature, le Sale est une matière rejetée qui devient ensuite sans forme, une non-matière, comme si elle avait eu une identité puis l'avait perdue, ou ne possédait qu'une moitié d'identité. Tant que la notion d'identité est absente, le Sale n'est pas dangereux. Tant qu'il n'y a pas de différenciation, il n'y a pas d'impur au sens de corruption d'un ordre : quand la matière sale - le déchet - est totalement désintégrée, elle devient indifférenciée et donc acceptable. En somme, le Sale est une création de l'activité discriminante de la perception humaine, ce que Douglas a appelé plus haut le mécanisme de filtre, un produit dérivé de la construction de l'ordre. Il a pour objet de menacer cet ordre afin de mieux le maintenir, mais finalement il retourne à son indiscrimination. L'absence de forme,

---

<sup>311</sup> Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York : Routledge, 2006.

<sup>312</sup> Douglas, *Purity and danger*, p.197.

l'informe, sont donc des symboles adéquats du commencement, de la croissance et de la dégradation, autrement dit du renouveau. La deuxième partie de la réponse quant à la possibilité pour le Sale de devenir créateur est métaphysique. La pureté est l'ennemi du changement, de l'ambiguïté et du compromis ; or, il est dans la condition humaine de vouloir des concepts clairs et des structures bien distinctes. Le paradoxe ultime de cette quête de pureté revient à contraindre l'expérience à entrer dans des catégories logiques de non-contradiction qui mènent à une impasse. Douglas en conclut que la quête de pureté absolue est vaine car l'impur est au cœur du sacré.

L'approche anthropologique de Douglas offre une perspective d'analyse des romans de Radclyffe Hall où le Sale se construirait comme perturbation venue de l'extérieur d'un ordre réel ou symbolique pensé dans les termes d'un espace central qui rend ses frontières dangereuses afin de mieux se délimiter et donc de se maintenir. Le corps, social ou individuel, fournit un lieu privilégié d'inscription du Sale. Le Sale se décline en désordre, marge, menace et leurs variantes face à l'ordre, la norme ou l'intégré. Paradoxalement, le Sale figure aussi un entre-deux dans le sens où la désignation de sale ne relève pas précisément d'une catégorie déterminée : le visqueux n'est ni dur ni mou par exemple, donc il est rapporté au Sale ; ou, pour revenir plus directement à Radclyffe Hall, certains de ses personnages ne sont ni homme ni femme et peuvent donc être rapportés au Sale. Cette conception s'appuie sur une logique binaire qui tend à penser le rapport à l'autre, l'autre espace ou l'autre corps, comme une opposition qui peut cependant se défaire ; le binarisme perdure néanmoins dans le sens où il y a simplement passage d'une catégorie (sale) à une autre (propre ou ordonnée). Si Douglas envisage le Sale dans une relation binaire à l'autre, la définition psychanalytique montre que le Sale peut également s'inscrire au niveau de la construction de soi.

## 2.2. Définitions psychanalytiques : Kristeva (1980), Eribon (2000) et Prokhoris (2000)

Les conclusions de Douglas ont été reprises par Kristeva qui en offre une approche psychanalytique dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*<sup>313</sup>. À ses yeux en effet, la question du Sale traitée en anthropologie sur un mode qu'elle nomme syntaxique puis sémantique (une progression de la question de savoir comment fonctionne le Sale à celle de comprendre « quel est le *sens* que l'élément-frontière prend dans d'autres systèmes

---

<sup>313</sup> Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris : Éd. du Seuil, 1980.

psychologiques, économiques, etc ? »<sup>314</sup> ) n'est pas complète. Il y manque l'apport psychanalytique. Contrairement à Douglas qui finit par rejeter les théories freudiennes, Kristeva les réintègre car celles-ci témoignent de la nature du langage comme code commun et universel et de ce qu'elle appelle la « dynamique subjective »<sup>315</sup>, c'est-à-dire la construction de soi. D'après elle en effet, le « système symbolique »<sup>316</sup> (qui recouvre à la fois le langage et la société) responsable de la notion de Sale correspond à une structuration spécifique du sujet parlant. Elle cherche à comprendre comment le Sale, qu'elle nomme « abjection », est à l'origine de la construction du moi.

Il y a dans l'abjection une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace. Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui<sup>317</sup>.

Ainsi commence la première partie de son essai dans lequel elle passe en revue différentes définitions de l'abjection. Il apparaît, comme chez Douglas, que ce n'est pas l'absence de propreté ou de santé qui provoquent l'abject, mais que le Sale est ce qui perturbe un ordre et également une identité. L'abject marque un espace-frontière et s'appuie sur l'exclusion : l'abject est ce qui ab-jecte, éjecte, extrait, rejette. L'abjection se définit en outre sur le mode de l'errance car l'espace de l'abjection n'est ni homogène ni stable, ses frontières n'en sont pas solides : en ce sens, il correspond presque à un non-espace. L'abjection se fait aussi ambiguïté parce qu'elle ne détache pas le sujet de ce qui le menace et parce qu'elle est elle-même hétérogène, un mélange de signes et de pulsions. L'abjection constitue un corps étranger inassimilable. Kristeva précise ensuite comment fonctionne l'abjection dans la construction de soi. Elle s'appuie alors sur la théorie freudienne : en schématisant, le sujet se constitue dans le triangle œdipien par lequel le père, support de la loi, interdit à l'enfant de désirer sa mère/la figure maternelle dans le tabou de l'inceste ; le père permet ainsi à l'enfant de se différencier d'elle et donc de devenir sujet. En effet, c'est d'abord vers la mère que convergent les besoins de la survie et les premières aspirations mimétiques pour se constituer en tant que sujet : la mère est le prototype de l'objet de désir. Le tabou de l'inceste opère la transition entre l'indifférenciation sujet-mère, sujet-objet, et l'« état de discrétion »<sup>318</sup> entre ces deux entités. On retrouve exprimée ici d'une autre manière l'idée de Douglas selon laquelle espace intérieur

---

<sup>314</sup> *Ibid*, p. 81.

<sup>315</sup> *Ibid*.

<sup>316</sup> *Ibid*.

<sup>317</sup> *Ibid*, p.9.

<sup>318</sup> *Ibid*, p. 43.

et espace extérieur, corps politique et corps physique, se médiatisent mutuellement. Par le tabou de l'inceste, le sujet ab-jecte son objet, sa mère. L'abject est donc « la capacité de l'être parlant, toujours déjà habité par l'Autre, de diviser, rejeter, répéter »<sup>319</sup> sans qu'une relation sujet/objet soit constituée : « [a]vant d'être « comme », « je » ne suis pas, mais *sépare, rejette, ab-jecte* »<sup>320</sup>. L'abjection vient avant le mimétisme : elle est donc une pré-condition du narcissisme.

L'abjection est également reliée à la question du langage dans la mesure où le langage joue un rôle dans la constitution de la relation à l'objet et donc dans la construction de soi. Le langage établit la séparation entre le sujet et l'objet, entre intérieur et extérieur. De la privation que l'enfant subit du fait de l'absence de la mère aux interdits paternels constitutifs du symbolisme, la relation langagière accompagne, forme et élabore l'agressivité pulsionnelle que génère la différenciation entre soi et l'objet. Cette élaboration passe par la passivation et la métaphorisation. Dans la passivation, le sujet déplace son agressivité, qui est interdite, en la projetant sur son objet. Kristeva cite l'exemple fourni par Freud du petit Hans qui, en rêve, se croit dévoré par son père<sup>321</sup>. En réalité, au lieu de dévorer sa mère (sujet actif) ce dont il n'a pas le droit, et vu qu'il ne peut pas se dévorer lui-même, il se croit dévoré (sujet passif) par un tiers, son père. Ensuite, « par la bouche [qu'il remplit] de mots plutôt que de [sa] mère qui [lui] manque, [il] élabore ce manque et l'agressivité qui l'accompagne, en disant »<sup>322</sup>. L'apprentissage du langage se fait toujours comme une tentative de faire sien un objet oral qui se dérobe, un abject : la verbalisation est toujours confrontée à l'abject. On retrouve chez Kristeva et Douglas la logique de l'interdit, de l'exclusion qui fonde l'existence de l'abject. Comme l'interdit de l'inceste, l'abject serait un phénomène universel, mais il revêtait des codages différents selon les systèmes symboliques. La saleté n'est en effet jamais une qualité en soi, mais s'applique à ce qui se rapporte à une limite, y compris une limite du corps. La puissance de la pollution n'est pas immanente à celle-ci mais proportionnelle à la puissance de l'interdit qui la pose. En cela, la pollution est liée à la religion, aux croyances symboliques. Pourtant la souillure est vue comme un mal objectif subi par le sujet. Douglas exprime ce point de vue lorsqu'elle part de l'idée reçue dans l'occident contemporain selon laquelle saleté et religion appartiennent à deux domaines distincts. Mais alors pourquoi est-ce un déchet corporel, le sang menstruel ou l'excrément, ou tout ce qui leur est assimilé des ongles à la

---

<sup>319</sup> *Ibid*, p. 20.

<sup>320</sup> *Ibid*, p. 21.

<sup>321</sup> *Ibid*, p.49-51.

<sup>322</sup> *Ibid*, p. 52.

pourriture, qui représente ce mal objectif dans l'ordre symbolique, et non les larmes ou le sperme ? Là, Kristeva se différencie de Douglas en ajoutant à l'étude anthropologique des textes sacrés une explication psychanalytique. Selon elle, la souillure est liée à la peur des femmes, en particulier de la mère, qui seraient menaçantes. Si l'excrément et ses équivalents représentent le danger venu de l'extérieur, le sang menstruel représente le danger venu de l'intérieur de l'identité sociale ou sexuelle. Mais dans ces deux cas, la souillure relève du maternel, à travers le sang menstruel bien entendu, mais aussi, en ce qui concerne les excréments, par le « dressage sphinctérien »<sup>323</sup> de l'enfant qui se fait dans le lien à la mère. Le dégoût de la souillure reflète donc pour Kristeva la peur du pouvoir mal contrôlé des mères. C'est ainsi que dans les sociétés craignant le surpeuplement (le pouvoir procréateur des femmes), les rites de pollution sont fréquents. À l'inverse, le tabou de l'inceste et les rites de pollution disparaissent lorsqu'une société a besoin de se peupler. Comme Douglas, Kristeva pense que la souillure peut être neutralisée, et ce grâce à la sujétion aux rituels religieux. Contrairement à l'anthropologue, elle voit cependant dans ces rituels religieux la subordination de la puissance maternelle à la loi divine. C'est ce qu'elle s'attache à démontrer, à partir du Lévitique, mais aussi de la Bible<sup>324</sup>. Elle est ainsi amenée à associer abomination du corps féminin et abomination alimentaire. La nourriture peut être abjecte lorsqu'elle manifeste un bord entre deux entités ou territoires distincts : nourriture végétale et animale, nourriture crue ou cuite par exemple. Or la nourriture est l'objet oral, cet abject, qui fonde la relation archaïque de l'être humain à sa mère. La souillure se rapporte également au domaine de l'identité sexuelle. La même condamnation des hybrides ou des êtres de passage prévaut : interdiction des rapports du même avec le même, donc refus de l'homosexualité (même sexe) ou de l'adultère (même lien de mariage). Enfin, comme Douglas, Kristeva reconnaît le pouvoir créateur de l'abjection. Dans son analyse du texte biblique, elle adopte en effet l'idée que la conception chrétienne du péché comporte une reconnaissance du mal dont la puissance est proportionnelle à la sainteté qui le désigne comme mal et dans laquelle il peut basculer. Ce même rôle transcendantal de la religion peut être joué par l'art et en particulier la littérature. C'est la raison pour laquelle Kristeva propose plusieurs analyses d'écrivains, en particulier de Céline auquel elle consacre la moitié de son essai. Déjà, l'abjection peut se purifier à travers le langage parce qu'il métaphorise un objet et un sujet qui se dérobent, s'abjectent ; parce que rien n'existe en-dehors ou avant lui. La littérature, quant à elle, propose une sublimation de

---

<sup>323</sup> *Ibid*, p. 87.

<sup>324</sup> Voir le chapitre 'Sémiotique de l'abomination biblique' pour le premier et 'Qui tollis peccata mundi' pour le second, Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, p. 107-32 et 133-154.

l'abjection qui se résout, selon Kristeva, par la catharsis chez Platon et Aristote, dans l'évanouissement de tout sens chez Dostoïevski ou dans la domestication de l'abject chez Proust. Le langage poétique enfin serait une réconciliation avec l'innommable que sont le plaisir et la douleur d'avant la séparation d'avec la mère dans le tabou de l'inceste.

Si l'approche de Douglas permettait d'envisager le Sale comme construction de deux espaces opposés et insistait donc sur l'autre dans la relation d'altérité, Kristeva complète cette vision en se concentrant sur la construction de soi qui repose sur l'altérité en même temps qu'elle la constitue : il faut un sujet pour entrer en relation avec un autre. Kristeva intègre pour cela les théories freudiennes qui vont dans le sens du binarisme de Douglas à travers la dialectique du désir-répulsion à l'œuvre dans le complexe d'Œdipe qui déclenche la subjectivation. Kristeva élabore aussi le Sale dans sa relation au féminin et au langage, deux domaines qui traversent l'œuvre littéraire de Radclyffe Hall. S'il convient d'apprécier les apports de Kristeva, la critique de la psychanalyse proposée respectivement par Didier Eribon et Sabine Prokhoris<sup>325</sup> permet néanmoins d'approfondir la définition et les champs d'application du Sale.

Eribon est farouchement opposé à la psychanalyse qui, bien que critiquée par Marcuse, Guattari, Deleuze ou Prokhoris par exemple, reste l'orthodoxie dominante. *Une morale du minoritaire*<sup>326</sup> et, à un moindre degré, *Réflexions sur la question gay*<sup>327</sup> en donnent un témoignage éloquent. Certains spécialistes de Lacan reprochent à Eribon sa vision tronquée de la théorie lacanienne et sa virulence contre elle. La critique d'Eribon semble néanmoins trouver sa place ici car elle permet, d'une part, de mettre en perspective l'analyse de Kristeva en appelant celle, très informée, de Prokhoris ; d'autre part, car elle n'empêche pas de déborder du cadre de l'homosexualité. Elle ouvre des horizons dans la compréhension de la notion de Sale et, par là, dans l'analyse des différents romans de Radclyffe Hall, au-delà de *The Well*. Eribon s'oppose en effet à la validité théorique de la psychanalyse, ce que lui reprochent ses détracteurs qui devraient cependant être confortés par l'analyse de Prokhoris dont Eribon s'inspire ; ce dernier se place également du point de vue des conséquences néfastes que la psychanalyse a pu, et continue d'avoir à son sens, sur la lecture de l'homosexualité.

Dans *Réflexions*, Eribon retrace les origines des théories censées expliquer l'homosexualité à savoir la sexologie et la psychanalyse. La sexologie diffère de la

---

<sup>325</sup> Sabine Prokhoris, *Le sexe prescrit. La différence sexuelle en question*, Paris : Flammarion, 2000.

<sup>326</sup> Didier Eribon, *Une morale du minoritaire : variations sur un thème de Jean Genet*, Paris : Fayard, 2001.

<sup>327</sup> Eribon, *Réflexions sur la question gay*, Paris : Fayard, 1999.

psychanalyse en ce qu'elle conçoit l'« inversion » comme congénitale, voire héréditaire, et l'effet d'un désordre physique plus que d'une organisation mentale. Eribon témoigne ainsi du continuum entre ces deux domaines. Or, à ses yeux, la sexologie puis la psychanalyse forment des modes de représentations hétérosexuels qui exercent une violence normative sur la subjectivité homosexuelle et par conséquent l'asservissent. Le discours scientifique sur l'homosexualité tente de masquer cette injonction par une théorisation dont les fondements, selon Eribon, sont erronés :

la notion d'inversion [un des premiers termes désignant l'homosexualité] n'est qu'un habillage pseudo scientifique de l'injure [l'abjection, pour Eribon]. Dans sa double signification, elle renvoie, d'une part, à l'idée que le masculin est supérieur au féminin (et donc que l'homme qui aime les femmes est supérieur à celui qui aime les hommes, toujours soupçonné d'être, en fait, une femme), et, d'autre part, à l'idée que la relation qui unit des « différences » est supérieure à celle qui réunit du « semblable »<sup>328</sup>.

Ce qui revient à dire, dans les deux cas, que l'hétérosexuel serait supérieur à l'homosexuel parce qu'il est hétérosexuel. Pourtant, la psychanalyse a représenté un grand espoir pour les homosexuels. Dès les années 1890, le sexologue Ellis par exemple lançait un appel à la tolérance pour ceux qui n'avaient pas choisi leur anomalie. Quant à Freud qui introduisit la psychanalyse, il souhaitait au départ distinguer nettement l'homosexualité de la théorie de la dégénérescence et de sa criminalisation car c'était la difficulté sociale d'être homosexuel qui posait problème, non l'homosexualité elle-même. Cependant, il n'a jamais renoncé à traiter l'homosexualité qu'il considérait donc comme une pathologie. En effet, Freud rapportait la psychogenèse de l'homosexualité à l'Œdipe, ce qui, selon Eribon, « montre à quel point l'édifice théorique tout entier de la psychanalyse repose sur la structure familiale hétérosexuelle traditionnelle entérinée comme si elle était au fondement des principes universels du fonctionnement du psychisme humain et de l'organisation de la psyché »<sup>329</sup>. Alors que la théorie freudienne de la bisexualité fondamentale et universelle dans l'enfance aurait pu déstabiliser la norme de l'hétérosexualité, une vision évolutionniste du développement sexuel vers ce qui serait un normal hétérosexuel a été retenue. Dans cette perspective téléologique, l'hétérosexualité est envisagée comme la finalité normale du développement. L'hétérosexualité étant considérée comme ayant plus de valeur que l'homosexualité, cette dernière devient alors une « inversion » associée aux perversions. Mais

---

<sup>328</sup> Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 128.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 233.

pourquoi parler d'inversion alors que la bisexualité est posée d'emblée ? Tout simplement parce qu'il y a une normalité qui se transgresse ou non. Eribon en conclut que la pensée qui fait de la différence des sexes une norme, et de l'amour du même sexe une déviance, forme une injonction normative contraignante. Cette pensée, c'est la psychanalyse. « Cette domination de l'inconscient hétérocentriste »<sup>330</sup>, écrit Eribon, à laquelle les sexologues tels qu'Ellis ou Ulrichs n'avaient sans doute pas les moyens d'échapper à leur époque,

a été légitimée par la psychanalyse qui lui a donné un fondement à prétention scientifique. De Freud à Lacan et aux disciples de ce dernier, la pensée de la « différence des sexes » a prospéré et s'est imposée comme le principe idéologique jamais interrogé de tout ce qui s'écrit sur la sexualité et, évidemment, sur l'homosexualité. Toujours rapportée à la normalité de la « différence », l'homosexualité ne peut donc être perçue que comme une sexualité ou une affectivité qui manque de quelque chose : elle est une « perversion », un « arrêt » à un stade infantile dans le développement normal de l'individu et de ses désirs, une « incapacité » à reconnaître « l'autre », etc.<sup>331</sup>.

Les propos d'Eribon seraient à nuancer puisque, s'il est vrai que l'homosexualité a été rangée dans les perversions, la psychanalyse accordait alors autant d'importance à la perversion qu'à la névrose en tant que champ d'investigation et de connaissance. Eribon concède d'ailleurs à Freud une pensée bien plus humaniste et ouverte que celle développée par nombre de ses disciples. Parmi eux, Lacan. Eribon s'emploie à rejeter précisément la théorie lacanienne alors même que sa prégnance et sa domination en France la rendent à peine contestable. Il commence par évoquer des éléments biographiques afin de contextualiser la théorie de Lacan ; or, même si la théorie peut être détachée de la vie, il est difficile d'imaginer qu'elle n'en ait pas subi l'influence. Si, comme le croit Eribon, Lacan appartient bien à la droite catholique et est proche de l'Action Française, homophobe et misogyne, « comment croire que cette homophobie foncière pourrait ne pas parasiter tout son propos théorique et même, dans une certaine mesure, en fournir le cadre général, inaperçu parce que trop visible ? »<sup>332</sup>. De là, Eribon fournit une analyse du texte lacanien afin de démontrer les raisons de son rejet. C'est cette analyse que les spécialistes de Lacan jugent partielle, mais comme, d'une part, ces mêmes spécialistes valident les fondements théoriques de Prokhoris dont Eribon s'inspire et dont nous rendons compte plus loin et que, d'autre part, il s'agit ici d'une recherche en

---

<sup>330</sup> *Ibid*, p. 130.

<sup>331</sup> *Ibid*.

<sup>332</sup> *Ibid*, p. 250.



littérature, il semble justifié de mettre en perspective, dans ce cadre précis et avec la réserve qu'il convient, la définition du Sale à la lumière des propos d'Eribon.

Sa critique tient essentiellement en deux points. D'une part, Lacan a toujours conçu l'homosexualité comme une perversion, et ce, même appliquée à la Grèce antique ; il a donc toujours voulu soigner l'homosexualité. Or, selon Eribon, de quel droit peut-on dire qu'on veut soigner une population qui considère son mal comme un bien ? Il parle alors du « privilège épistémologique hétérosexuel »<sup>333</sup> que Lacan s'accorde et qui l'autorise à concevoir l'homosexualité comme une pathologie. Lacan voit l'origine de l'homosexualité dans la déficience du père due soit à l'usurpation du pouvoir par la mère, ce que Lacan exprimerait ainsi selon Eribon : « Ici, ce dont il s'agit, et qui peut revêtir des formes diverses, se résume toujours à ceci ; c'est la mère qui se trouve avoir fait la loi au père à un moment décisif »<sup>334</sup> ; soit le trop grand amour que le père porte à la mère : « Dans des cas où le père est trop amoureux de la mère, il se trouve en fait dans la même position que celui à qui la mère fait la loi »<sup>335</sup>. Dans les deux cas, l'homosexualité est produite par une identification à la mère et renvoie donc implicitement chez Lacan à l'homosexualité masculine comme si l'identification à la mère obligeait à avoir une identité de femme. Or, écrivait Lacan, « [s]i la théorie analytique assigne à l'Œdipe une fonction normativante, rappelons-nous que notre expérience nous apprend qu'il ne suffit pas qu'elle conduise le sujet à un choix objectal, mais qu'il faut encore que ce choix d'objet soit hétérosexuel »<sup>336</sup>. Eribon inscrit cette pensée dans une fuite ou une crainte qui oblige Lacan à vouloir faire sortir l'homosexualité de la normalité au lieu de la classer comme un désir particulier. D'autre part, c'est le deuxième point qui en découle, Eribon rejette la structuration du psychisme humain envisagée par Lacan comme une bipolarité paternelle et maternelle où le père, même symbolique, ferait figure forte d'autorité, tant sur les enfants que sur la mère ; et où la mère tiendrait le rôle prétendu naturel de satisfaire les besoins. Autrement dit, Eribon nie une bipolarité qui s'appuierait sur la loi du père en tant qu'elle détermine la position dite normale ou anormale du sujet. Lacan parlait d'« une certaine typicité dans les relations psychologiques entre les parents »<sup>337</sup> ou d'« un certain rapport de conformité entre la personnalité imaginaire du sujet et son sexe biologique »<sup>338</sup> dans lesquels pourrait se lire l'injonction normative que dénonce Eribon. Au

---

<sup>333</sup> *Ibid*, p. 239.

<sup>334</sup> Lacan cité par Eribon, *ibid*.

<sup>335</sup> Lacan cité par Eribon, *ibid*, p. 240.

<sup>336</sup> *Ibid*, p. 273.

<sup>337</sup> *Ibid*, p. 257.

<sup>338</sup> *Ibid*, p. 259.

fond, Eribon estime que Lacan utiliserait l'homosexualité comme une exception au modèle hétérosexuel afin d'assurer à ce dernier la position de normalité à partir de laquelle les distinctions seraient opérées. Tout développement normal de l'individu se concevrait comme visant l'hétérosexualité ; tout écart relèverait de l'anormalité : « Qu'est-ce que la perversion ? » écrit Lacan, « Elle n'est pas simplement aberrance par rapport à des critères sociaux, anomalie contraire aux bonnes mœurs, bien que ce registre ne soit pas absent, ou atypie par rapport à des critères naturels, à savoir qu'elle déroge plus ou moins à la finalité reproductrice de la conjonction sexuelle. Elle est autre chose dans sa structure même »<sup>339</sup>. Or la force du modèle de Lacan tiendrait dans le fait que la fonction du père apparaîtrait à la fois première et nécessaire ; cette loi ne saurait être remise en question car elle précéderait la culture et l'histoire : elle serait toujours déjà là et donc inaccessible au changement.

Si Eribon, lui, ne se prive pas d'une attaque cinglante contre la théorie lacanienne, il fournit néanmoins le contexte culturel qui a participé à l'émergence de cette théorie. Les années 1930, en réalité tout le début du XX<sup>e</sup> siècle, sont marqués par l'affaiblissement de la figure paternelle, ce qui se traduit notamment par le passage de la famille élargie à la famille conjugale (parents-enfants), qui aurait entraîné une crise générale de la civilisation et favorisé le développement de la psychanalyse. Cette période voit également une affirmation de l'homosexualité et une protestation virile de la femme qui met à mal la figure masculine et paternelle à travers les revendications féministes, l'accès des femmes au travail après la Première Guerre Mondiale, la revendication du droit de vote ou encore la fin de la tutelle des maris sur leur femme. Il s'agit en somme d'une période de brouillage des genres et des rôles que Lacan tente de combattre en (ré)inscrivant des rôles bien spécifiques à des sexes strictement différenciés : « Dans la hiérarchie des valeurs qui, intégrées aux formes mêmes de la réalité, constituent une culture, c'est une des plus caractéristiques que l'harmonie qu'elle définit entre les principes mâles et femelles de la vie. Les origines de notre culture [imposent] [...] une prévalence du principe mâle. [...] Cette préférence a un envers : fondamentalement, c'est l'occultation du principe féminin sous l'idéal masculin »<sup>340</sup>. Le rejet de la psychanalyse semble sans appel chez Eribon. De la même façon que les procès et les études qui les accompagnaient formaient ce que nous avons appelé un métadiscours sur des œuvres accusées d'obscénité (plutôt qu'un examen, dans le corps même du texte, de la validité de cette accusation), la psychanalyse semble fonctionner comme métadiscours dans le champ de l'homosexualité. Selon Eribon, elle s'est en effet imposée comme discours dominant, quasi

---

<sup>339</sup> *Ibid*, p. 249.

<sup>340</sup> Lacan cité par Eribon, *ibid*, p. 261.

incontestable, car ancrée dans du toujours-déjà-là et de la tautologie, contribuant à la formation du Sale en tant qu'abjection. La psychanalyse apparaît normativante car elle est l'expression d'un mode de vie et de valeurs spécifiques, ceux de l'ordre établi, qu'elle rétablit quand ils sont menacés. « Freud le savait bien », clamait déjà Foucault, « alors qu'est-ce que c'est que cette pudeur sacralisante qui consiste à dire que la psychanalyse n'a rien à voir avec la normalisation ? »<sup>341</sup>. Dans la lignée de Foucault, Eribon voudrait donc remettre en cause la psychanalyse qui reposerait sur des fondements erronés, en particulier sur l'Œdipe. Il cite à nouveau Foucault pour qui l'Œdipe « n'est absolument pas une structure fondamentale de l'existence humaine, mais un certain type de contrainte, une certaine relation de pouvoir que la société, la famille, le pouvoir politique, etc. établissent sur des individus »<sup>342</sup>. Pourtant, la remise en cause de la psychanalyse s'avère très problématique car elle a gravé sa grille au point que tout le monde pense aujourd'hui dans les mêmes termes que les psychanalystes qui ne feraient que lire dans l'inconscient individuel ce qu'ils auraient écrit dans l'inconscient culturel, croyant ainsi confirmer la validité de leur savoir alors qu'ils se contenteraient de perpétuer une idéologie qu'ils auraient eux-mêmes produite.

Au fond, et au-delà de la controverse sur le traitement du texte lacanien par Eribon, il semble assez raisonnable de penser que la simple volonté de chercher pourquoi un sujet s'est fixé sur tel ou tel objet relève d'un codage qui se réfère à une grille de comportements. Il s'agit cependant aujourd'hui de considérer, comme le propose Eribon, qu'être homosexuel, c'est être inscrit par l'ordre social dans une catégorie infériorisée qui expose à l'abjection, et non dans une étiologie individuelle des psychismes qui mènerait à l'homosexualité : plus qu'un fonctionnement psychologique, il y a des structures inégalitaires qui produisent des êtres ostracisés dont l'identité est façonnée par ces inégalités. Autrement dit, l'identité d'un individu ne peut être comprise uniquement dans les termes de la psychanalyse ; elle relève de l'action conjointe d'une conscience produite par des mécanismes sociaux et langagiers bien précis :

La subjectivité gay est donc une subjectivité « infériorisée », non seulement parce qu'elle rencontre la situation inférieure faite aux homosexuels dans la société, mais surtout parce qu'elle est produite par elle : il n'y a pas d'un côté une subjectivité qui préexisterait et de l'autre une empreinte sociale qui viendrait ensuite la déformer. La subjectivité

---

<sup>341</sup> Foucault cité par Eribon, *ibid.*, p. 283.

<sup>342</sup> Foucault cité par Eribon, *ibid.*, p. 289.

et cette empreinte sociale ne font qu'un : le « sujet » individuel est produit par l'interpellation<sup>343</sup>.

C'est en ce sens que sa théorie peut s'élargir des homosexuels à l'ensemble des catégories infériorisées et aux identités abjectées. La construction de soi dépasse le cadre psychanalytique et doit intégrer les mécanismes qui produisent la notion de Sale comme abjection : le Sale n'existe pas seulement en tant que résultat, attribut quasi objectif, mais en tant que processus à la fois psychologique, social et linguistique.

[C]omme le souligne Judith Butler [...] le langage est « déjà là » pour tout le monde, et il impose à tous les individus et à tous les groupes les structures cognitives et les schèmes de perception dont il est le véhicule, et donc l'assujettissement à ces schèmes et à ces structures et aux identités psychologiques qu'ils contribuent à déterminer et à reproduire<sup>344</sup>.

Kristeva et Eribon se distinguent par les populations à partir desquelles ils construisent leur théorie : l'humain dans son ensemble pour la première, les homosexuels pour le second ; mais leur opposition essentielle tient à ce que Kristeva s'appuie sur la psychanalyse pour établir que l'abjection est constitutive de la construction du moi alors qu'Eribon voit dans la psychanalyse un des rouages même de la création de l'abjection et des identités abjectées. D'un côté, l'abjection est un phénomène psychanalytique ; de l'autre, la psychanalyse participe à la production de l'abject. Si Kristeva voit dans le système symbolique une structuration spécifique du sujet parlant, elle sous-estime, aux yeux d'Eribon, le pouvoir des mécanismes sociaux, eux-mêmes contenus dans le langage, qui construisent les identités. Eribon lui reprocherait également de fonder sa théorie sur l'Œdipe dont il rejette les présupposés, à son sens misogynes et homophobes, tels que Lacan, et non Freud, il est vrai, les concevait. « L'Œdipe est le moyen d'assurer la normalité et de penser ce qui échappe à cette normalité dans les termes de la perversion. La perversion est rapportée à la structure œdipienne et à son bon ou mauvais fonctionnement »<sup>345</sup>. De ce fait, il renie les théories féministes de la différence sexuelle qui s'appuie sur Lacan ou la psychanalyse conçue par Kristeva (même si elle ne se réclame pas du féminisme). Il la rejoindrait certainement en revanche lorsqu'elle considère que l'abjection puise ses origines dans la peur des femmes, en particulier des mères. Il invite plutôt à la lecture de *L'Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari que

---

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>345</sup> Didier Eribon, *De la subversion : droit, norme et politique*, Paris : Ed. Cartouche, 2010, p. 66.

Foucault résumait en ces termes : « Œdipe, selon Deleuze et Guattari, ce n'est pas le contenu secret de notre inconscient mais la forme de contrainte que la psychanalyse essaie d'imposer, dans la cure, à notre désir et à notre inconscient. Œdipe est un instrument de pouvoir, est une certaine manière par laquelle le pouvoir médical et psychanalytique s'exerce sur le désir et l'inconscient »<sup>346</sup>.

Le travail de Prokhoris constitue à la fois l'entre-deux qui sépare Kristeva d'Eribon et son dépassement. Pour en rendre compte, il faut d'abord comprendre sa démarche et savoir qu'elle est psychanalyste. Dans *Le sexe prescrit*, Prokhoris est amenée à distinguer le discours de la pratique psychanalytiques. Les deux visent à traiter une souffrance liée à ce que Prokhoris appelle les normes d'existence et qu'elle définit ainsi : « J'appelle ici « normes d'existence » rien d'autre que l'ensemble, plus ou moins complexe, des dispositifs régulateurs de nos manières d'être, de ces dispositifs qui déterminent et ordonnent nos façons d'aimer, de penser, de travailler, de vivre en somme ; de vivre parmi nos semblables »<sup>347</sup>. Comme leur nom l'indique, ces normes d'existence permettent au sujet d'exister, c'est-à-dire d'être reconnu comme tel et d'évoluer parmi ses semblables. Paradoxalement, elles figurent aussi un étau qui peut empêcher d'exister, au point d'en mourir parfois. Cependant, entre le discours et la pratique psychanalytiques, une distinction s'opère : d'abord, contrairement à la théorie qui suppose un surplomb, le dispositif de la cure analytique requiert une entière égalité entre analysé et analysant ; ensuite, là où la théorie véhicule une vision bien arrêtée de l'ordre humain qui semble rejoindre la capacité des normes d'existence à tracer une ligne de partage entre les bonnes et les mauvaises manières de se définir comme homme ou femme, l'enjeu de la cure consiste à détricoter la crise de la relation d'un individu aux normes d'existence. Cela suppose un travail sur l'inconscient dans la mesure où celui-ci est étroitement articulé aux normes d'existence qui le fabriquent, mais que l'individu a oubliées. Prokhoris conclut que le discours et la pratique psychanalytiques relèvent de deux logiques quasi incompatibles puisque, au nom de la psychanalyse, le psychanalyste peut opérer de sévères rappels à l'ordre en s'appuyant sur certains usages possibles de la théorie de la sexualité, alors qu'il s'agit dans la cure de défaire l'emprise des normes. Si les normes se révèlent nécessaires à tout un chacun, la psychanalyse qui prétend dire la Loi est dangereuse, le danger venant de sa dimension foncièrement politique puisque la psychanalyse « touche à la façon dont s'intriquent, et ce à travers chaque histoire, les normes collectives et les relations de pouvoir,

---

<sup>346</sup> Lacan cité par Eribon, *ibid*, p. 71.

<sup>347</sup> Prokhoris, *Le sexe prescrit*, p. 39.

ainsi que les hiérarchies qu'ordonne l'ordre ainsi dessiné »<sup>348</sup>. Partant de ce constat, Prokhoris étudie les mécanismes du discours injonctif. Elle revient aux fondements de la théorie psychanalytique en comparant Freud et Lacan. Elle fournit une analyse très informée qui dépasse largement notre expertise ; cependant, non seulement son travail s'inscrit dans la lignée de celui d'Eribon, qui la cite d'ailleurs, mais il interroge les présupposés de Kristeva ; il prolonge également la réflexion sur le Sale vu dans ce cadre comme discours théorique prescriptif et normatif en-dehors duquel il n'y aurait point d'espace d'existence possible. Comme chez Kristeva, l'analyse de Prokhoris dépasse la question des homosexuels qui intéresse particulièrement Eribon pour intégrer l'ensemble des individus ; elle est cependant amenée à envisager la question de l'homosexualité car celle-ci entre en résonance avec la théorie de la différence des sexes aux fondements de la psychanalyse. À l'inverse de Kristeva en revanche, elle assoit les interrogations d'Eribon sur les fondements même de la psychanalyse à travers la dimension politique qui vient d'être évoquée : il s'agit des liens entre psychanalyse et ordre sexuel d'une part, et de leur articulation aux normes d'autre part. Prokhoris contribue à la réflexion sur le Sale en ce sens qu'elle voit dans le discours prescriptif d'une certaine psychanalyse la construction de frontières éminemment discriminantes entre les individus et que, au lieu de la condamnation assez radicale opérée par Eribon, elle met au jour les mécanismes de cette construction dans le cadre psychanalytique. Comme Eribon, elle laisse entrevoir le pouvoir des normes sociales et du langage qui les véhicule.

Dans sa démonstration, Prokhoris commence par revenir sur les relations entre psychanalyse et sexualité. Elles tiennent au fait que le dispositif analytique est en prise avec la généalogie des normes d'existence chez un sujet. Ces normes forment des lignes de partage admises comme partie naturellement intégrante de l'identité de chacun. Or, selon Prokhoris, la psychanalyse de Lacan voudrait assujettir les individus à l'ordre de la différence des sexes, c'est-à-dire l'homme ou la femme, rien d'autre. C'est dans cette optique que Prokhoris inscrit l'origine de la loi symbolique de Lacan. Il voudrait en effet que les individus se règlent sur la bonne articulation signifiante : le désir véritable ne saurait s'épanouir qu'en accomplissant la Loi ; et inversement, la Loi devrait former la structure du désir de telle sorte que toute autre figure n'aurait pas de valeur. Lacan déploie le lien entre psychanalyse et sexualité, mais dévoile également que la question de la sexualité telle qu'elle s'impose à nous à travers la

---

<sup>348</sup> *Ibid*, p. 53.

« différencedessexes »<sup>349</sup> n'est pas séparable de celle de l'ordre. La « différencedessexes », qui pourrait aussi bien s'écrire en un seul mot tant sa consistance est donnée comme avérée, est dite fonctionner comme un principe structurant de tout ce qui est humain »<sup>350</sup>. Tout se passe comme si la « différencedessexes » était un donné initial dont le déni ressortirait de quelque insuffisance psychique ou plutôt d'un stigmate d'infamie, la psychanalyse faisant alors du sujet pris dans un tel déni quelqu'un qui oscillerait entre psychose et perversion. Reprenant Foucault, Prokhoris voit dans ce donné initial un phénomène de « souveraineté du signifiant »<sup>351</sup> qui témoigne du rôle du langage comme vecteur de domination. Le langage dépend en réalité d'une construction, celle d'une pensée adossée à la « différencedessexes » dans la théorie lacanienne. Or, avec le Symbolique, la « différencedessexes » ne semble pas pouvoir être remise en cause car, contrairement à Freud, Lacan introduit une dimension transcendante de la Loi du père qui passe par le complexe d'Œdipe. Selon lui, pour que la femme soit une vraie femme, il faut que le père, séparant l'enfant de la mère, se fasse l'agent de la castration symbolique et instaure ainsi la femme. L'enfant, phallus symbolique, intervient comme l'opérateur même de la « différencedessexes » : il est le signifiant efficace permettant à la fois de produire une femme et de prouver la loi du père ce qui revient à produire un homme. Par conséquent, l'ordre symbolique qui ressort d'abord de la « différencedessexes » est assuré par cette preuve de la différence entre les sexes et les générations qu'est l'enfant. Cela implique que l'identité sexuée des femmes soit structurellement liée à la maternité. Injonction ou évidente vocation, les femmes sont sommées de se réaliser dans la maternité puisqu'il faut être mère pour être femme véritable. Avec le complexe d'Œdipe, il ne saurait y avoir de parenté ni de filiation qui ne soit structurée selon un ordre sexuel qui inscrit l'hétérosexualité comme principe de l'ordre humain. « Autrement dit, la loi du père dicte la partition de l'amour et du sexe, hors de laquelle rien n'est digne d'être désiré »<sup>352</sup>. Or, sachant que les signifiants inconscients prescrivent d'abord et avant tout des formes valides de subjectivation, la théorie lacanienne repose sur une tautologie qui alimente son apparente cohérence, ce qu'Eribon dénonçait, comme nous l'avons vu. La tautologie opère un dédoublement au moyen du verbe *être* (une femme est une femme) car elle veut identifier, c'est-à-dire cerner, les identifications fragmentées ; or, elle n'est pas une description innocente de ce qui « est » : elle effectue un geste d'enfermement en

---

<sup>349</sup> *Ibid*, p. 121.

<sup>350</sup> *Ibid*.

<sup>351</sup> *Ibid*, p. 135.

<sup>352</sup> *Ibid*, p. 249.

omettant le *comme* (une femme est comme une femme) et tous les autres signifiants possibles. C'est à la tautologie que l'on doit la « différencedessexes » en un seul mot puisque cette représentation, tautologie dite naturelle, est donnée pour inanalysable. Cette construction de murs infranchissables est essentielle à celle d'une normalité standardisante : que les humains aient à être, de la manière imposée, des signifiants, les normalisera très efficacement car rien n'est plus homogène à un signifiant qu'un autre signifiant, d'autant plus s'ils sont prescrits. De cette normalisation, seul restera visible le sceau dont chacun devra être oblitéré et non la forge d'où est sorti ce sceau – il est intéressant de noter que le roman de Radclyffe Hall où les personnages sont en quête d'un positionnement libre et personnel au sein du couple s'intitule *The Forge*. Pour parfaire le verrouillage normatif, nul ne sera censé exister comme sujet sans adhérer et perpétuer ce qui serait la vérité même de l'humain. La psychanalyse de Lacan articule donc la sexualité à la sexuation et s'appuie pour cela sur le Symbolique. Prokhoris, quant à elle, ne voit pas dans l'ordre sexuel un ordre naturel, mais un ordre inconscient au sens où l'assujettissement à l'ordre sexué plonge ses racines dans l'inconscient. Si elle reproche à la vision lacanienne la naturalité de la relation entre sexué et sexuel, le même reproche peut être adressé à la théorie du genre où le partage qui permet de fabriquer du genre est considéré comme une expression naturelle du sexe. Pour elle en effet, l'« ordre sexuel », cette « différencedessexes » qui assigne le « masculin » et le « féminin » aux fonctions de l'homme et de la femme dans la réalisation dudit ordre sexuel, n'est rien de plus qu'une très hégémonique formation de l'inconscient, comme telle parfaitement soluble »<sup>353</sup>. À ce stade, le raisonnement de Prokhoris la mène à s'interroger sur les motifs de cette hégémonie et les raisons pour lesquelles la psychanalyse peut participer à sa légitimation ; question qui la conduit aussi à examiner plus en détail la problématique du propre et de l'étranger, de l'identité et de l'altérité car elle présuppose à l'œuvre dans la construction de la différence des sexes une sorte « d'horreur du voisinage »<sup>354</sup>. Cette dernière expliquerait les discours psychanalytiques qui font de l'homosexualité l'amour du même et rejettent encore de nos jours l'égalité de statut aux couples homosexuels au motif, déjà contemporain de Radclyffe Hall, que, ruinant l'ordre sexuel, ils ruineraient l'ordre humain tout entier. La « différencedessexes » s'appuie en effet sur des partages entre le même et l'autre. Le nouage de l'ordre sexuel qui prescrit à chacun le cadre qui délimite ce qui vaut comme identité subjective indexe du même coup les manières de se représenter et de traiter les questions qui n'ont pas un rapport direct avec la sexualité et la sexuation, mais concernent la conception de

---

<sup>353</sup> *Ibid*, p. 182.

<sup>354</sup> *Ibid*, p. 183.



l'étranger et son contraire par exemple, ou le rapport entre majorité et minorité que décline également Eribon. Lorsque Lacan envisage l'originaire sexuel chez l'humain dans une présumée complémentarité naturelle des sexes, il ignore les innombrables parois communes entre les uns et les autres : au lieu de voir un mur mitoyen qui sépare deux espaces en même temps qu'il appartient indistinctement aux deux espaces, il crée un système d'emprise qui fixe des confins fondamentalement incertains en frontières nettes et assurées où

la marge est après tout une zone très prisée aux yeux de qui se considère appartenir pleinement à la « normalité » [...] ; il saura d'autant plus faire montre de tolérance que preuve lui sera ainsi fournie qu'une barrière protégera les uns contre les autres de tout effet perturbateur du bon ordre des choses. Ainsi tiendra-t-il mordicus à maintenir une logique de la transgression, qui ne doute en rien du bien-fondé des frontières telles qu'elles existent et de l'ordre qu'elles circonscrivent, plutôt que d'envisager que ces frontières ne sont l'effet que de tracés que l'on pourrait reconsidérer<sup>355</sup>.

Si l'ouvrage de Prokhoris permet de concevoir le Sale comme la conjonction qui emprisonne les individus dans des grilles entre une psychanalyse prescriptive et des normes d'existence, il s'inscrit donc aussi dans la vision relayée par l'anthropologie autant que la psychanalyse d'un marquage de frontières. Selon la perspective dans laquelle l'on se place, celle de Douglas, de Kristeva, d'Eribon ou de Prokhoris, ces frontières peuvent délimiter des espaces physiques et symboliques situés entre impur et sacré, ordre et désordre, corps social et corps individuel, autre et soi (à travers l'abjection de la mère qui permet d'accéder au statut de sujet), féminin et masculin, norme et marge, hétérosexualité et homosexualité, normalité et perversion, minorité et majorité, ou encore besoin de normes d'existence et souffrance que l'assignation à ces normes peut générer. Ces espaces peuvent se rapporter à des frontières plus générales comme le privé et le public ou l'intérieur et l'extérieur, mais tous dessinent les contours de l'altérité, autant qu'ils sont dessinés par eux.

### 2.3. État des lieux contemporain : Cohen (2005) et la parole injurieuse d'Eribon (2001)

Dans une démarche comparable à la nôtre, mais avec des apports différents, Cohen fournit un état des lieux contemporain des recherches sur le Sale en introduction de *Filth: Dirt, Disgust*,

---

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 207.

*and Modern Life*<sup>356</sup>. Il retrace ainsi les grandes étapes de la recherche et en synthétise les fondements. Ce travail permet de mettre en perspective les apports anthropologiques et psychanalytiques.

Tout d'abord, Cohen examine l'approche de Mary Douglas. Une synthèse de *Purity and Danger* ayant été proposée, il s'agit simplement de la compléter à partir des analyses de Cohen. Il insiste sur l'approche structurale de Douglas qui considère que la conscience du Sale révèle immédiatement l'existence d'un système. Pour elle, rien n'est sale en soi ; le Sale est simplement une matière qui, dans un système donné, apparaît au mauvais endroit et enfreint ainsi une certaine perception de l'ordre du monde. Cette perception relève d'une culture spécifique, mais la structure fondamentale du Sale ne change pas. La pollution n'entre pas seulement dans un rapport dialectique au propre, mais provient également d'une confusion des catégories. Se frotter à l'ambiguïté peut faire peur, mais produit des objets et des pratiques à la fois tabous et sacrés. Le dépassement du Sale proposé par Douglas passe par un glissement de la pollution au recyclage (« reuse »<sup>357</sup>) à travers le rituel sacré notamment. De là émergent un élargissement et une critique de la vision de Douglas. D'une part, les théories ultérieures ont étendu le champ de recherche initial (le corps humain et la sexualité) aux contextes sociaux et économiques qui les englobent. D'autre part, certaines ont mis à mal le relativisme culturel de Douglas. Dans *Anatomy of Disgust*<sup>358</sup> en particulier, William Miller, cité par Cohen, avance que, dans toutes les sociétés, certains objets pourraient aisément être décrits comme sales alors même qu'il n'y a pas d'objets universellement sales. À ses yeux, il y aurait un fondement quasi biologique du sentiment de répulsion qui expliquerait pourquoi certains objets ne peuvent passer de la catégorie de tabou à celle de sacré, ou de polluant à recyclable. Pour lui donc, le sentiment de dégoût est un critère d'analyse du Sale bien plus pertinent que la régénération. Cohen renvoie à l'article de Christopher Hamlin<sup>359</sup> qui critique également le relativisme de Douglas et démontre la nécessité de prendre en compte le lieu et l'histoire. Douglas considère que, comme la mortalité et les menaces à l'identité sociale seront toujours présentes, il en sera de même du sentiment de dégoût lié au Sale, et que, par conséquent, les sociétés prendront toujours des mesures pour le bannir. Or Hamlin y voit deux problèmes : d'une part, le degré de perception du Sale est très variable d'une culture à l'autre,

---

<sup>356</sup> William A. Cohen et Ryan Johnson, dirs., *Filth : Dirt, Disgust, and Modern Life*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2005.

<sup>357</sup> *Ibid*, p. xi.

<sup>358</sup> William Ian Miller, *The Anatomy of Disgust*, Harvard University Press, 1998.

<sup>359</sup> Christopher Hamlin, « Providence and Putrefaction: Victorian Sanitarians and the Natural Theology of Health and Disease, » *Victorian Studies*, vol. 29, n°3, 1985, p.381 -411.

mais aussi au sein d'une même culture à travers les âges ; d'autre part, le lien entre Sale, dégoût et répulsion est complexe et instable. Enfin, il voit dans l'intérêt des Victoriens pour le corps mort une contradiction avec la conception de Douglas où vie et mort sont conçues comme deux entités opposées. En effet, pour les écrivains religieux, le corps vivant subissait les mêmes phénomènes que le corps mort à savoir un remplacement constant de ses substances. Contrairement à celle de Douglas, leur conception témoignait d'une harmonie avec la nature qui passait par le renouvellement de l'être et l'abandon des frontières de son isolement. Malgré les divergences, il apparaît néanmoins que le Sale a partie liée avec le corps humain. Cette proximité explique en outre le lien établi entre Sale et sexualité, féminine en particulier. Cette dernière entretiendrait en effet une relation particulière au Sale à cause notamment de l'équation femme-sexe qui fonde les sociétés où prévaut l'ordre hétérosexuel patriarcal. La saleté attribuée aux femmes, dont le Lévitique n'a pas l'exclusivité, appartient à la longue tradition misogyne qui sacralise la virginité et la reproduction tout en condamnant le corps soi-disant excessif des femmes. L'activité sexuelle a par ailleurs longtemps renvoyé au Sale si bien qu'en anglais le mot *filth* en est venu à désigner la pornographie, l'obscénité et quelquefois même le sexe. Cette inscription du Sale au cœur du féminin permet à Cohen d'aborder la définition psychanalytique de Kristeva. Comme pour Douglas, il ne s'agit ici que d'ouvrir l'analyse déjà proposée. Cohen montre qu'en faisant de l'abject la figure maternelle répudiée, Kristeva neutralise le rapport sujet-objet puisque l'abject n'est ni l'un ni l'autre, mais le fondement précœdipien que doit désavouer l'ordre symbolique dont il dépend. Pareil au tabou chez Douglas, l'abject marque une violation des frontières corporelles et culturelles, mais associé à la séparation d'avec la mère. Kristeva offre ainsi une explication psychanalytique aux multiples façons qu'a l'ordre dominant de relier le féminin, en particulier le féminin maternel, au Sale. Elle dépasse également l'abject en en faisant le lieu d'où peut se déployer une critique de la misogynie. Toutefois, les conceptions psychanalytiques ont été justement critiquées pour leurs présupposés transhistoriques, ce que font Eribon et Prokhoris lorsqu'ils rejettent la Loi symbolique, ou pour leur conception freudienne du mécanisme de désir-répulsion. Elles permettent néanmoins de montrer la multiplicité d'interprétations possibles et de remettre en cause l'association implicite entre corps féminin et Sale opérée notamment par Lacan, en déplaçant le Sale vers l'anus qui devient le lieu du Sale sur le corps normatif, donc implicitement masculin, comme le font apparaître les théories du genre.

Cohen se tourne ensuite vers l'ouvrage de Peter Stallybrass et Allon White<sup>360</sup>, deux héritiers de Douglas qui élargissent pourtant son approche en y incluant des aspects psychologiques et politiques. Stallybrass et White retiennent le structuralisme de Douglas pour établir des continuités entre différents champs d'expériences tels que l'ordre social, le corps humain ou le fonctionnement psychique décrit par Freud. Leur travail permet surtout d'introduire la notion de transgression dans la définition du Sale. Le thème de la transgression a déjà été abordé à propos des œuvres littéraires mises en procès pour obscénité qui, de ce fait, se caractériseraient par leur pouvoir transgressif. Ladenson et Brooker mettaient en garde contre la valeur positive très contemporaine attribuée à la transgression, en particulier aux œuvres jugées transgressives. Selon eux, les ouvrages accusés d'obscénité ne témoignaient pas nécessairement d'une lutte contre le puritanisme ou pour la liberté d'expression. En ce qui les concerne, Stallybrass et White soulignent la créativité des expériences transgressives dans le champ du Sale en partant du principe que l'opposition entre propre et sale est l'une des manifestations d'une opposition entre haut et bas. Ils dévoilent ainsi ce que Douglas laissait entrevoir : la marge constitue paradoxalement le fondement culturel et identitaire de la norme. Cohen déclare :

Stallybrass and White establish that 'what is *socially* peripheral is so frequently *symbolically* central,' arguing that the "high" – members of the dominant class – are fascinated and threatened by the "low", as well as by a hybrid or mixed form of low and high together. In this account, the low – what is marked as dirty, disreputable, or excluded from official culture – is itself crucial to culture's self-constitution<sup>361</sup>.

Ce panorama des approches anthropologiques et psychanalytiques permet d'approfondir la notion de Sale en questionnant les fondements respectivement universalisants et transhistoriques de Douglas et Kristeva. Il introduit également le sentiment de dégoût comme critère discriminant des catégories de sale et de recyclable ; celui-ci ne figurait pas chez Douglas, mais peut renvoyer à la notion d'abjection que Kristeva utilisait dans le champ plus restreint de la construction de soi. Il soulève enfin une critique du binarisme sous-jacent aux théories anthropologiques et psychanalytiques à travers la dialectique du Sale et du propre, ou de la vie et de la mort, mais aussi à travers un marquage moins net des frontières où la marge, malgré sa dévalorisation, jouerait un rôle central dans la construction du centre. Les frontières délimiteraient d'ailleurs de nouveaux espaces tels que le haut et le bas. Enfin, ce survol

---

<sup>360</sup> Peter Stallybrass et Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca : Cornell University Press, 1986.

<sup>361</sup> Cohen et Johnson, dirs., *Filth : Dirt, Disgust, and Modern Life*, p. xvi.

témoigne du caractère relationnel du Sale. La définition légale du Sale comme obscénité le signalait déjà puisque l'*Obscene Publications Act*, sous le coup duquel tombait *The Well*, visait à protéger les lecteurs vulnérables contre l'obscénité. Nous l'avons vu, le Sale et l'altérité entretiennent une relation privilégiée. Dans *Filth: Dirt, Disgust, and Modern Life*, l'apport essentiel de Cohen tient à l'éclairage remarquable qu'il donne de cette relation et qui résume très exactement le cœur de la présente recherche :

In a general sense, *filth* is a term of condemnation, which instantly repudiates a threatening thing, person, or idea by ascribing alterity to it. Ordinarily, that which is filthy is so fundamentally alien that it must be rejected; labeling something filthy is a viscerally powerful means of excluding it. Objects are filthy – polluting, infectious, fearful – the nearer they approach the ultimate repositories of decay and death, feces and corpses. People are denounced as filthy when they are felt to be unassimilably other, whether because perceived attributes of their identities repulse the onlooker or because physical aspects of their bodies (appearance, odor, decrepitude) do. Actions, behaviors, and ideas are filthy when they partake of the immoral, the inappropriate, the obscene, or the unaccountable – assessments that, while often experienced viscerally, are culturally constrained. All of these versions of filth have one thing in common: from the point of view of the one making the judgment, they serve to establish distinctions – “*That is not me.*” [...] In this way, filth challenges the very dichotomy between subject and object<sup>362</sup>.

Autrement dit, le Sale désigne des objets concrets, essentiellement associés au corps humain ; par extension symbolique, il en vient à qualifier des idées ou des personnes. Il semble une catégorie stable alors même qu'il est un construit culturel. Désigner quelque chose comme sale, c'est immédiatement l'inscrire dans l'écart, le rejet. Pour le sujet, c'est aussi instantanément vouloir abjecter les objets sales, réels ou symboliques, qui le contaminent au moment même où il les reconnaît comme tels.

Si l'anthropologie et la psychanalyse se sont depuis longtemps emparées de la notion de Sale, celle-ci constitue un domaine encore récent et peu documenté au niveau artistique. Alors que l'anthropologie et la psychanalyse reconnaissent que la désignation des objets dits sales et leur rejet remplissent des fonctions cruciales dans l'organisation des sociétés, le développement psychologique et la formation des identités culturelles, les historiens et théoriciens de l'art commencent seulement à étudier la signification du Sale au sein de cultures particulières. Un examen bibliographique rapide témoigne en effet de cette relative

---

<sup>362</sup> *Ibid*, p. ix-x.

absence en littérature : à l'exception des études portant sur Dickens et son utilisation du Sale dans la représentation des villes<sup>363</sup>, les recherches semblent s'intéresser davantage aux œuvres qui ont été mises en procès pour obscénité ; il s'agit alors de voir comment la loi définit le Sale en littérature au cours des siècles, ce que nous avons fait précédemment. Parce que le Sale a toujours été au cœur des civilisations et qu'il apparaît comme un trait constant, voire fondateur, de l'expérience humaine, même si ses formes varient d'une culture à l'autre, il se situe en réalité à un carrefour théorique : il représente un espace culturel vers lequel convergent le corps humain, les hiérarchies sociales, la subjectivité psychologique et les objets matériels ; il se rapporte autant aux déchets corporels que culturels et à leurs représentations, et prend en compte le pouvoir des catégories culturellement établies qui excluent et répriment. Le Sale mérite donc que l'on dépasse les domaines où il est classiquement étudié ; la littérature fournit ce champ d'expérimentation privilégié de représentations, de construction et de déconstruction des multiples facettes du Sale. « Autant que la sociologie ou les ouvrages les plus théoriques, la littérature constitue un trésor inépuisable pour comprendre le monde social et les expériences individuelles et collectives qui s'y déploient »<sup>364</sup>. Cette citation d'Eribon permet de revenir sur son travail, non pas tel qu'il y déjoue la psychanalyse afin de montrer qu'elle participe à la construction de l'abjection, mais tel qu'il articule sociologie politique et littérature en envisageant l'abjection comme parole injurieuse inscrivant un rapport très particulier au monde et à soi.

En 1999, Eribon publie *Réflexions sur la question gay*, un ouvrage sociologique et militant où il analyse les processus de formation de l'identité gay ainsi que le rapport au monde et à soi qu'ils instaurent. Il conçoit l'identité gay comme « subjectivité infériorisée »<sup>365</sup> ou, pour reprendre les termes de sa critique de la psychanalyse, comme identités abjectées. Il s'agit de réflexions générales, essentiellement axées sur l'homosexualité masculine, qui s'appuient sur une connaissance approfondie des domaines qui ont étudié l'homosexualité, en particulier la sexologie et la psychanalyse, ainsi que de l'homosexualité telle qu'elle apparaît à travers le prisme du procès de Wilde évoqué précédemment. Deux ans plus tard, *Une morale du minoritaire. Variations sur un thème de Jean Genet* explore la façon dont les écrits homosexuels de Genet travaillent à réhabiliter les êtres avilis par la honte. Dans cette exploration littéraire de l'abjection, Eribon est amené à comparer Genet à Proust ou à

---

<sup>363</sup> Un exemple étudié: Robert E. Lougy, « Filth, Liminality, and Abjection in Charles Dickens's Bleak House, » *ELH*, vol. 69, n°2, 2002, p. 473-500.

<sup>364</sup> Didier Eribon, *Retours sur Retour à Reims*, Paris : Cartouche, 2011, p. 42-3.

<sup>365</sup> Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 91.

Jouhandeau, sur lequel il s'appuie, ou encore à s'intéresser à Gide, Bataille et Sartre. Il s'agit certes là d'écrivains français et masculins dont les vies s'étendent de la fin des années 1860 au milieu des années 1980, c'est-à-dire qu'elles couvrent une période plus large que celle de Radclyffe Hall (qui naît en 1880 et meurt en 1943). Par ailleurs, nul ne peut dire avec certitude si Radclyffe Hall connaissait Proust. Elle fréquentait toutefois les mêmes cercles que Woolf qui fait référence à lui dans *A Room of One's Own*<sup>366</sup>. En outre, la référence à Saint-Loup-sur mer, que le narrateur de *The Master of The House* abrège en Saint Loup, peut suggérer que Radclyffe Hall connaissait le personnage homosexuel du même nom dans *Sodome et Gomorrhe* publié en 1922. Il n'est cependant pas établi que Radclyffe Hall avait entendu parler des différents auteurs évoqués par Eribon. Cela étant, *Une morale du minoritaire* semble mettre en œuvre sur le plan littéraire la vision sociologique des *Réflexions* dans une articulation que, selon nous, les romans de Radclyffe Hall ont déjà opérée. Il nous apparaît en effet que *Réflexions* pourrait se lire comme le prolongement théorique de la fiction de Radclyffe Hall. Il ne s'agit pas de dire qu'Eribon s'appuie sur elle, mais que les réflexions qu'il avance semblent déjà contenues en germe dans l'œuvre de Radclyffe Hall. À cet égard, il sera intéressant de comparer les auteurs examinés par Eribon et Radclyffe Hall même si leurs manières de procéder diffèrent profondément, ce que nous ferons dans la dernière partie de la recherche. Par ailleurs, lorsque Genet définit l'abjection comme la situation d'un être humain qui a perdu son humanité en se trouvant relégué au statut de paria par le regard des dominants, il ne circonscrit pas le Sale en tant qu'abjection aux homosexuels, mais à tous les individus abjectés par la société. Il propose même une « isotopie sociale des exclusions »<sup>367</sup> qui témoigne de l'interchangeabilité de ses mécanismes ; il s'interroge aussi sur les limites de l'identification aux autres exclus car se rapprocher des minorités suppose un travail de mise en question individuelle afin d'éradiquer la pensée majoritaire en soi. Enfin, il nous apparaît que la ligne directrice des travaux d'Eribon réunit les objectifs de Radclyffe Hall et de Genet en ce qu'elle vise à déconstruire les mécanismes de l'abjection afin de s'en distancer, ou, mieux, de les renverser. Dans *Retours sur Retour à Reims*, Eribon résume ainsi sa démarche : « J'essaie d'analyser les formes et les modalités de la domination et les mécanismes de l'assujettissement, c'est-à-dire, au fond, de réfléchir à la manière dont les subjectivités sont

---

<sup>366</sup> « Even so it remains obvious, even in the writing of Proust, that a man is terribly hampered and partial in his knowledge of women, as a woman in her knowledge of men », Woolf, *A Room of One's Own*, p.82.

<sup>367</sup> Eribon, *Une morale du minoritaire*, p. 41.

constituées par l'ordre social et sexuel »<sup>368</sup>, plus précisément à travers la littérature et le langage.

Historiquement, l'homosexuel a été construit comme paria et sa construction a donc suivi les différents mécanismes à l'œuvre dans le processus général d'abjection. Ainsi l'homosexuel en tant que représentant de l'asocial a-t-il d'abord été associé à la figure du fou. Foucault retrace au XVII<sup>e</sup> siècle le moment où « [la] déraison commence à se mesurer selon un certain écart par rapport à la norme sociale »<sup>369</sup>. Puis, au XIX<sup>e</sup> siècle, l'homosexualité devient un grand topos du discours psychanalytique et policier en raison de ses mœurs jugées contrenature. Eribon évoque le cas de Wilde qui construit de telles représentations de l'homosexuel à travers Dorian Gray, ce personnage de rôdeur qui disparaît des nuits entières pour s'adonner à ses vices. Si Dorian Gray s'apparente à un criminel, la vie et l'œuvre de Wilde elles-mêmes ont été dénoncées comme un cancer qui allait ronger toute la société si elles n'étaient pas condamnées. Mettre en procès un ouvrage jugé obscène, comme celui de Wilde ou de Radclyffe Hall plus tard, n'entre-t-il pas d'ailleurs précisément dans ce schéma criminalisant ? En réalité, à l'époque de Wilde, l'image de l'artiste est confusément liée à des pratiques sexuelles illicites et à la criminalité. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, la tradition romantique « avait forgé la figure de l'artiste comme un transgresseur des lois qui n'entend pas se plier aux goûts de la majorité (de la « moyenne », dira Wilde) et vu comme un danger social, ce qui avait été dès cette époque une manière de définir une identité gay et lesbienne : l'artiste à la fois une personnalité originale, un(e) homosexuel(le), donc un(e) criminel(le) »<sup>370</sup>. Dans ses descriptions de l'artiste et de l'homosexuel, Wilde utilise la métaphore du poison si chère à Douglas et à sa condamnation de *The Well*. Eribon voit ce rapprochement entre le crime et le vice ou le péché sexuel comme le moyen d'évoquer tout ce qui dans l'art et donc dans la vie échappe à la morale conventionnelle car, « insiste Wilde dans *Pen, Pencil and Poison*, « les vertus domestiques ne sont pas le fondement authentique de l'art, même si elles peuvent servir d'excellente publicité pour des artistes de second rang » »<sup>371</sup>. On pourrait aussi bien remplacer « les vertus domestiques » par « les normes d'existence » de Prokhoris, ou simplement par les normes sociales. L'intérêt de Wilde pour les illégalités permet de représenter l'homosexualité en littérature et, puisqu'il n'y a pas de plus bel art que la vie, dans la vie elle-même. Si Radclyffe Hall entoure le thème de l'homosexualité de voiles pudiques visant à s'attacher les

---

<sup>368</sup> Eribon, *Retours sur Retour à Reims*, p. 73.

<sup>369</sup> Foucault cité par Eribon, *Une morale du minoritaire*, p. 194.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 187.



lecteurs, elle partage avec Wilde et Genet la volonté d'utiliser la littérature pour témoigner de formes d'abjection. On a beaucoup reproché à *The Well* son côté propagandiste (y voit-on vraiment un moteur de conversion à l'homosexualité ?) comme si la littérature ne pouvait s'emparer de thèmes militants. Il n'apparaît pourtant pas de contradiction majeure entre les deux ; à l'instar de Genet, il semble au contraire que la littérature ne peut être déconnectée de la vie, mais doit nécessairement faire œuvre utile : « L'art est l'art parce qu'il est utile. L'idée de beauté s'attache intimement (jusqu'à s'identifier) à l'idée d'utilité [...] L'art donc est utilitaire. Je le veux ainsi »<sup>372</sup>. Ou l'on pourrait au moins convenir que « les formes de subjectivation passent souvent par l'identification à des modèles littéraires [...] en ce sens qu'un gay [n'importe quel individu en réalité] se sent autorisé à être ce qu'il est, à penser comme il pense, à aimer comme il aime, parce que des livres lui ont montré que de tels sentiments et manières d'être étaient non seulement possibles mais avaient été réels »<sup>373</sup>. Si *Une morale du minoritaire* d'Eribon articule le passage d'une perspective sociologique et militante des processus d'abjection à son application littéraire dans l'œuvre de Genet, *Réflexions* contenait déjà toute une analyse du rôle, non pas de la littérature, mais du langage tel qu'il construit et véhicule ces processus. Bien qu'Eribon ne s'intéresse qu'aux homosexuels, nous avons vu que le champ pouvait être élargi à l'ensemble des identités abjectées puisque les processus d'abjection qui les produisent sont similaires. Il s'agira donc d'ouvrir autant que possible les termes qu'emploie Eribon afin d'interroger les mécanismes qui fondent l'abjection.

« Au commencement, il y a l'injure »<sup>374</sup>, déclare Eribon. « [L]'injure n'est que la forme ultime d'un continuum linguistique qui englobe aussi bien le ragot, l'allusion, l'insinuation, le propos malveillant ou la rumeur que la plaisanterie plus ou moins explicite, plus ou moins venimeuse »<sup>375</sup>. L'injure verbale qu'est l'insulte produit et inscrit la honte au cœur même des individus ainsi abjectés au point d'être constitutive de leur subjectivité et donc de leur rapport au monde. Elle fonctionne sur un axe double : non seulement « [l]'injure me fait savoir que je suis quelqu'un qui n'est pas comme les autres, pas dans la norme »<sup>376</sup>, mais elle s'apparente à un verdict qui témoigne de la dissymétrie fondamentale qu'instaure l'acte de langage. C'est ainsi que « je découvre que je suis quelqu'un dont on peut dire ceci ou cela, quelqu'un à qui on peut dire ceci ou cela, quelqu'un qui est l'objet des [...] discours [...]

---

<sup>372</sup> Genet cité par Eribon, *ibid*, p. 38.

<sup>373</sup> *Ibid*, p. 37.

<sup>374</sup> Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 29.

<sup>375</sup> *Ibid*, p. 74-5.

<sup>376</sup> *Ibid*, p. 30.

La nomination produit une prise de conscience de soi-même comme un autre que les autres transforment en « objet »<sup>377</sup>. L'injure assigne une place abjectée aux individus au moment même où elle les abjecte. Sa force tient dans l'image qu'elle dessine du paria à la fois imaginaire puisqu'elle n'existe que dans le regard phobique, et réelle puisqu'elle devient la définition même de la personne transfigurée par l'injure. « L'identité assignée à un individu par la stigmatisation n'est donc que le produit d'une expulsion, au-delà d'une frontière qui sépare le normal et le pathologique, de tout ce que la société considère comme son négatif. Mais, de cette expulsion même naît un personnage désormais doté d'une « nature » [...] Et cette « nature » devient la réalité, la vérité de l'individu »<sup>378</sup> qui, du même coup, perd toute identité et ne devient plus que le représentant de la catégorie à laquelle il est censé appartenir. Les mots de l'insulte figent en identités fermées des identités plurielles et fluctuantes ; en ce sens, langage et insulte sont essentialistes. Or, si en littérature, on peut isoler le moment de l'insulte, elle renvoie en réalité à une condensation de multiples insultes subies au cours du temps qui n'ont fait qu'activer, autrement dit actualiser, le sentiment déjà présent chez l'individu de son décalage avec la norme. La société a en effet déjà inscrit dans son corps et son psychisme les structures de l'ordre social et la connaissance même confuse de la place négative qu'il y occupe : son rapport au monde comme rapport d'assujettissement est inscrit au plus profond de son être. « L'injure ne fait que dire et redire [...] tous les moments où il a déjà su, vu, entendu, perçu, que ce à quoi les mots d'insulte le réduisent aujourd'hui était précisément ce qu'il fallait ne pas être, ce qui est considéré comme inférieur, « abject »<sup>379</sup>. En somme, l'injure fonctionne comme une interpellation qui « produit en même temps le sujet comme subjectivité et comme assujettissement [...] donc [comme] subjectivité « infériorisée » [...] : il n'y a pas d'un côté une subjectivité qui préexisterait et de l'autre une empreinte sociale qui viendrait ensuite la déformer. La subjectivité et cette empreinte sociale ne font qu'un »<sup>380</sup> car le langage préexiste à l'individu et lui impose, dès sa naissance, une vision du monde et des rôles à y jouer. Quant à l'injure, nous venons de le dire, elle préexiste à son occurrence et ne fait qu'actualiser le sentiment d'infériorité déjà instillé par le langage et les structures d'abjection. Langage et injure tirent précisément leur force de cette préexistence. La réflexion d'Eribon sur le langage rejoint celle de Butler, notamment dans son étude sur l'injure verbale (*hate speech*) intitulée *Excitable Speech*<sup>381</sup>. Si la teneur de l'injure

---

<sup>377</sup> *Ibid.*

<sup>378</sup> Eribon, *Une morale du minoritaire*, p. 72.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>380</sup> Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 91.

<sup>381</sup> Judith Butler, *Excitable speech: a politics of the performative*, Londres : Routledge, 1997.

n'est pas lancée seulement à ceux qu'elle est censée désigner, elle renvoie néanmoins à des hiérarchies implicites qui s'imposent comme des évidences.

L'injure spécifiquement homophobe permet paradoxalement à Eribon de distinguer entre homosexualité masculine et lesbianisme, et plus largement entre hommes et femmes tels que l'ordre sexuel voudrait réglementer leurs conduites. En effet, l'injure homophobe manifeste la domination du supposé masculin sur le supposé féminin et associe le masculin à l'hétérosexualité et le féminin à l'homosexualité, l'homosexualité étant rangée du côté du supposé féminin dans nos sociétés. En ce sens, conclut Eribon, « on ne peut pas penser [que l'injure homophobe] est totalement dépourvue de signification sexuelle, puisque c'est cette hiérarchie même qui fonde, outre l'« infériorité » sociale des femmes, la stigmatisation des homosexuels »<sup>382</sup>. D'ailleurs, s'il est vrai qu'en France l'insulte « gouine » est beaucoup moins répandue que sa variante masculine de « pédé », le répertoire des insultes à l'égard des femmes pour les rappeler à l'ordre sexuel est bien plus large que pour les hommes<sup>383</sup>. Au-delà, l'injure et la honte qu'elle produit (qui signale paradoxalement l'acceptation de la légitimité de l'injure) fonctionnent comme horizon du rapport au monde, un horizon d'abjection : les identités abjectées doivent vivre à l'écart du monde. D'où la fantasmagorie de l'ailleurs qui offrirait la possibilité de réaliser des aspirations impensables sur place. Cet ailleurs, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, prend essentiellement la forme d'une mythologie de la ville et de la capitale qui a coexisté avec celle du voyage et de l'exil. Le mécanisme sous-jacent au besoin d'ailleurs semble aller de pair avec ceux du secret et du silence sur lesquels Eribon insiste beaucoup chez les homosexuels. De la même manière qu'il rêve d'un ailleurs où une partie de son identité n'aurait plus à se cacher, la hantise d'être découvert façonne l'individu honteux et le force au secret, à la dissimulation et au mensonge, autant de mécanismes que Radclyffe Hall renverse dans *The Well* afin de les déjouer, ce qui nous a amené à revenir sur l'attribut d'obscénité initialement attaché au lesbianisme. En ce qui concerne le secret, il en est un bien particulier. D'un côté, il génère les mêmes effets que l'injure en ce que « le sentiment de culpabilité et d'infériorité [...] ne peut manquer d'être produit par l'inscription dans les consciences individuelles du clivage entre ce qu'on est et ce qu'on peut faire, entre ce qu'on est et ce qu'on peut dire »<sup>384</sup>. De l'autre, il n'en est pas un pour qui connaît le code, c'est-à-dire celui qui partage le même secret ou qui sait le déchiffrer dans la vie comme dans les livres - il suffit de se remémorer le « b.s.ness [backstairs business; a code term for

---

<sup>382</sup> Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 98.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 81.

homosexuality]» de Sackville-West<sup>385</sup>. Par ailleurs, c'est un « secret ouvert »<sup>386</sup> car connu de tous alors qu'il est censé n'être connu de personne.

L'homosexuel est donc placé dans une situation d'infériorité puisqu'il peut être l'objet du discours des autres, qui se jouent de lui et profitent du privilège que leur donnent et le fait de savoir, et celui de savoir en même temps que celui dont il est question non seulement croit que les autres ne le savent pas mais redoute plus que tout au monde qu'ils puissent savoir. À l'inverse, lorsque l'homosexuel tient à affirmer ce qu'il est, l'hétérosexuel [...] jouit encore d'un privilège car il peut feindre de ne pas vouloir savoir, de ne pas s'intéresser, de ne pas comprendre pourquoi il est besoin de dire, etc. C'est ce que Eve Kosofsky Sedgwick appelle « *the privilege of unknowing* »<sup>387</sup>.

Eribon l'expliquait déjà dans sa critique de la psychanalyse : le dominant est celui qui détient la position de domination épistémologique. Enfin, il s'agit d'un secret paradoxal car la clandestinité peut être source de plaisir au sens où elle figure notamment un espace de liberté et de résistance aux injonctions normatives. En outre, lorsque le secret se décline en silence, il appelle l'irrépressible désir de parler ou de se confier.

De là, Eribon poursuit son explication sur les conséquences des processus d'abjection en suggérant une articulation entre la perception de soi et de ses pairs infériorisés, c'est-à-dire aussi entre l'individu et le collectif. Nous avons vu que l'injure et le langage sont essentialistes : ils désignent un individu par des caractéristiques spécifiques qui finissent par noyer son individualité dans la catégorie des individus ainsi désignés. L'injure et le langage en tant que processus d'abjection amènent le sujet à s'identifier à l'identité qu'ils produisent. Paradoxalement, semble-t-il, les individus infériorisés éprouvent beaucoup de difficulté à s'identifier à ceux qui entrent dans la même infériorisation. En ce qui concerne les homosexuels, « [l]a haine de soi, l'homophobie intériorisée, est sans doute l'un des effets les plus forts de cette structure du rapport au monde façonnée par la préexistence de l'injure »<sup>388</sup>. Voilà pourquoi ils se sentent souvent isolés. Par un deuxième paradoxe, ce collectif qu'ils récusent les happe, non seulement parce qu'il repose sur les mêmes mécanismes, mais également parce que les individus infériorisés n'ont souvent d'autres choix que de se fréquenter. Aux yeux d'Eribon, se délivrer de ces catégorisations infériorisantes passe d'abord par une reconstruction de l'image collective afin de proposer des modèles différents ou

---

<sup>385</sup> Ladenson, *Dirt for Art's Sake*, p. 124. Ladenson cite en partie Diana Souhami.

<sup>386</sup> Sedgwick citée par Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 85.

<sup>387</sup> *Ibid.*

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 102.

simplement de contester les stigmatisations opérées par la norme sexuelle et sociale. Eribon propose de renverser le mécanisme décrit par Bourdieu où « le dominant [...] est celui qui réussit à imposer la manière dont il veut être perçu, et le dominé, celui qui est défini, pensé et parlé par le langage de l'autre et/ou celui qui ne parvient pas à imposer la perception qu'il a de lui-même »<sup>389</sup>. Cela signifie également qu'il faut modifier le langage qui véhicule ces stigmatisations. Il s'agit bien entendu du même coup de modifier le rapport à l'autre et donc à soi : une fois encore, le Sale en tant que processus d'abjection médiatisé par l'injure entre en résonance avec l'altérité puisque le langage même produit cette hiérarchisation. « Dans la situation d'injure, il ne s'agit pas de « contracter une relation » mais, au contraire, d'instituer et de perpétuer des coupures entre des classes d'êtres sociaux et sexuels. Il n'y a pas d'égalité. Il y a au contraire de la dissymétrie. Cette dissymétrie organise toutes les situations de langage et est reproduite par elles »<sup>390</sup>. Le renversement des positions épistémologiques dominantes passe donc par un travail sur le langage : qui mieux que la littérature peut jouer ce rôle ? Qui mieux qu'elle peut déconstruire le monde véhiculé par le langage : la littérature ne fonctionne-t-elle pas comme réécriture, de soi, de l'autre, du passé ? De plus, lorsque nous évoquons la postérité mitigée de *The Well*, il était apparu que ce roman avait au moins eu le mérite, si ce n'est de proposer des identifications positives, mais d'avoir ouvert la voie à l'expression de modèles variés qui prennent parfois la forme d'un contre-discours. Dans la mesure où tout individu a besoin de s'identifier à d'autres, même pour les abjecter comme le montre Kristeva au stade infantile, comment ne pas reconnaître la valeur des écrits qui déplacent les limites du dicible et du visible ? Et comment les rejeter au motif qu'ils seraient purement polémiques comme s'il n'appartenait pas à la littérature d'ouvrir les champs de la parole ? Comment exclure catégoriquement la vision déjà exprimée par Genet selon laquelle « [l]'art est l'art parce qu'il est utile. L'idée de beauté s'attache intimement (jusqu'à s'identifier) à l'idée d'utilité [...] L'art donc est utilitaire. Je le veux ainsi »<sup>391</sup> ?

Dans les *Réflexions* d'Eribon et leur articulation littéraire à travers les écrits de Genet, le Sale s'exprime en termes d'abjection dont l'injure et la honte constituent le mécanisme. Le Sale y prend la forme d'une identité abjectée, c'est-à-dire d'un individu assujetti qui a intériorisé l'abjection dans la construction de soi et qui déploie de ce fait un rapport au monde très particulier empreint de secret et de silence. Il a donc partie liée avec l'altérité. Le qualificatif de sale n'est en outre pas réservé aux homosexuels, même si ces derniers fondent

---

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>391</sup> Eribon, *Une morale du minoritaire*, p. 38.

le propos d'Eribon, puisque l'abjection procède par infériorisation et ostracisme. Le Sale a ses mécanismes, mais également ses espaces privilégiés tels que la ville ou, plus symboliquement, la clandestinité et l'ailleurs. Il renvoie à un marquage spécifique de frontières, plus complexe que l'opposition binaire proposée par Douglas ou Kristeva, car Eribon y intègre un questionnement sur la temporalité. Selon lui, l'injure autant que le langage dans son ensemble préexistent à l'individu, ce qui leur donne une emprise très difficile à défaire. Eribon déplace ainsi les frontières temporelles. C'est sans doute cette question de la temporalité qui explique son rejet de la psychanalyse dont les fondements reposeraient sur du toujours déjà là incontestable. Elle lui permet aussi un élargissement au champ du droit et de la politique qui n'a pas encore été évoqué, à travers, d'une part, le décalage entre les faits sociaux et leur inscription dans la loi ou le discours dominant ; d'autre part, la tentative des institutions dominantes de stigmatiser les faits sociaux qu'elles ne veulent pas intégrer pour mieux les exclure. Nous avons vu ce mécanisme à l'œuvre dans *The Well* : le roman décrit des situations qui (pré)existaient dans la vie réelle, mais comme il était le premier à les aborder de manière directe auprès du grand public, et non plus d'un lectorat marginal, il a dérangé. Le roman a donc été mis en procès pour obscénité et la vision à la fois pudique et tragique du lesbianisme qu'il proposait s'est vue transformée en un fantasme de viles pratiques corruptrices, empêchant toute réflexion sur le lesbianisme et sa reconnaissance sociale. À cette imbrication temporelle particulière s'ajoute dans cet exemple l'articulation entre réalité et fiction, sociologie et littérature. Néanmoins, la possibilité d'appliquer le questionnement temporel d'Eribon à *The Well* témoigne bien de sa tentative de redessiner les frontières, en l'occurrence du passé, du présent et du futur, au-delà d'une stricte démarcation. La force des analyses d'Eribon tient au glissement fécond qu'il opère vers le langage et qui ouvre nécessairement sur la littérature. Elle tient aussi au passage qu'il autorise depuis les êtres sales que seraient les homosexuels vers l'ensemble des identités abjectées, passage qui relève plutôt de la psychanalyse au sens où elle s'intéresse à la construction des identités telles qu'elles contiennent, subissent et réfractent un certain rapport au monde. La force d'Eribon s'explique enfin par l'approche moins binaire qu'il envisage à propos du marquage des frontières sous-tendu par la définition du Sale. En cela, il fournit un cadre précieux à notre recherche.

Dans la perspective du Sale, la postérité biaisée de Radclyffe Hall nous a amenés à entrer dans son œuvre à partir de *The Well*. Ce parti pris explique le cheminement à rebours : partant de la catégorie d'obscénité, il nous a conduits à la remettre en question en l'intégrant à une réflexion plus large sur le Sale ; parallèlement, il a mené de la définition légale de l'obscénité à la façon dont le procès et les études dont ils ont fait l'objet l'ont inscrite dans

*The Well*, plus qu'ils ne l'en ont dégagée. Au terme de ce premier parcours, il s'est agi de revenir au cœur du roman qui avait suscité tant de discours et de chercher précisément dans quelle mesure le texte relevait de l'obscénité. Cette étude précise a pu révéler que le Sale était à chercher ailleurs car il ne pouvait se réduire à la seule acception d'obscénité. Le sentiment de répulsion que les homosexuels pouvaient faire naître s'est en effet mué en une remise en cause des attitudes homophobes : plutôt que de rejeter les homosexuels, l'abjection s'est située du côté de l'ostracisme réel et symbolique auquel ils étaient voués. Sur le plan sémantique, un glissement a ainsi opéré de l'obscénité vers le Sale générique y compris ses catégories de perversion et d'abjection. Cette première immersion dans le texte a conduit à retourner à la théorie pour se dégager du registre initial de l'obscénité autant que de son association à *The Well*. Abordée par le biais de l'anthropologie ou de la psychanalyse jusque dans leurs développements contemporains, et de son articulation socio-littéraire, la notion de Sale en est venue à se penser en termes de dévoiement d'un ordre, d'abjection (conçue comme participant à la formation du sujet soit positivement en psychanalyse soit négativement en tant que processus d'infériorisation en sociologie politique) ou de parole injurieuse. Au terme des nouvelles définitions qui ont vu le jour et de leurs applications possibles, il convient de revenir au texte, pluriel cette fois, puisqu'il s'agit désormais de voir comment ces théories éclairent la construction du Sale dans l'ensemble des romans de Radclyffe Hall, mais aussi comment cette dernière esquisse une éthique de l'altérité.

La recherche s'appuiera désormais sur l'ensemble des romans de Radclyffe Hall à savoir *The Unlit Lamp*, *The Forge*, *A Saturday Life*, *Adam's Breed*, *The Well*, *The Master of the House* et *The Sixth Beatitude*. Il est intéressant de noter que tous ces titres de roman ont été modifiés par Una qui les a empruntés à la Bible ou à d'autres écrivains, inscrivant ainsi Radclyffe Hall dans une appartenance à la fois religieuse et artistique. Les titres proposés par Radclyffe Hall semblent quant à eux manifester la franchise et l'impulsivité de sa personnalité telle qu'elle a pu ressortir des différentes biographies. *The Unlit Lamp* publié en 1924 s'intitulait en fait *Octopi* à cause des liens tentaculaires que Mary Ogden déploie et qui étouffent sa fille aînée Joan dans la ville côtière de Seabourne. De la même façon, l'exploration des liens du mariage entre Susan et Hilary Brent qui s'éprouvent tantôt dans une agréable stabilité tantôt dans l'aliénation s'intitulait *Chains* avant d'être publié sous le titre de *The Forge* en 1924. Deux ans plus tard, *Adam's Breed* retrace le parcours de Gian-Luca dans la communauté italienne de commerçants installés à Londres. Radclyffe Hall lui avait donné le titre très prosaïque mais très évocateur de *Food* tant la nourriture, à la fois matérielle et

spirituelle, constitue un enjeu majeur de ce roman. De manière tout aussi directe, c'est le prénom de Stephen qui constituait le titre initial de *The Well*.

La chronologie et les thématiques du corpus feront l'objet d'une étude plus précise lorsque la définition du Sale viendra éclairer l'évolution des écrits de Radclyffe Hall, mais elles peuvent d'ores et déjà donner un aperçu général de l'œuvre. En ce qui concerne la chronologie, il faut distinguer celle des publications de celle de l'écriture. Dans la première, les romans se suivent ainsi entre 1924 et 1936 : *The Forge* (1924), *The Unlit Lamp* (1924), *A Saturday Life* (1925), *Adam's Breed* (1926), *The Well of Loneliness* (1928), *The Master of the House* (1935) et *The Sixth Beatitude* (1936). Dans la seconde, en revanche, apparaît un changement d'ordre puisque *The Forge* et *A Saturday Life* ont été écrits après *The Unlit Lamp* bien qu'ils aient été publiés avant. Quant à l'approche thématique, elle semble diviser le corpus en deux parties, une partie dominée par l'exploration du genre, au sens large, et de ses implications ; il s'agit de *The Unlit Lamp*, *The Forge*, *A Saturday Life* et *The Well* ; la deuxième partie s'intéresse à la religion et inclut *Adam's Breed*, *The Master of the House* et *The Sixth Beatitude*. *The Master of the House* publié en 1935 est une allégorie de la vie de Jésus ; ce *bildungsroman* part de la naissance de Christophe Bénédict dans une famille provençale et se termine à sa mort sur le champ de bataille pendant la Première Guerre Mondiale au moment où il s'incarne en Jésus. *The Sixth Beatitude* en 1936 raconte une année de la vie de Hannah Bullen, mère célibataire de deux filles, dans le milieu ouvrier très pauvre du Sud-est de l'Angleterre. Si le découpage thématique permet de clarifier des tendances, il ne scinde pas le corpus : la question du genre balaye en effet l'ensemble de l'œuvre étant donné qu'elle affecte la construction de soi et la relation à l'autre tandis que les conceptions religieuses au cœur des romans inscrivent ces rapports dans une volonté d'ouverture à l'autre, de compassion et d'empathie, à l'origine de l'éthique de l'altérité esquissées par l'écrivaine.

Dans les romans, le Sale apparaît d'abord comme une caractéristique qu'un personnage se voit attribuer - il s'agit encore souvent d'une caractéristique liée au genre, le fait d'être femme ou homosexuel - provoquant sa mise à l'écart. La première partie cherchera ainsi à décliner les différents espaces où le Sale s'inscrit dans l'abjection. La notion de Sale révélera d'emblée son accointance avec l'altérité alors même qu'elle la construit en opposition. Dans la deuxième partie, le personnage dit sale semble utiliser les failles qui surgissent entre les espaces abjectés pour ouvrir des espaces intermédiaires. De cette manière, il déplace le tracé des frontières discriminantes du Sale ; la notion devient une désignation appelant une redéfinition du genre : le genre tient moins à l'homosexualité qu'au transgenrisme, ce qui remet en cause l'ensemble des espaces où s'inscrivait l'abjection, raison



pour laquelle on trouvera un certain nombre de résonances avec la thématique de la « transmigration » pour employer le terme de l'écrivaine. Le passage de l'abjection (première partie) à la « transmigration » (deuxième partie) tient d'une nécessité car les personnages sont portés par le besoin vital de trouver des lieux où mener leur existence. Si le Sale trouve son origine dans l'abjection, il contribue à un processus de transformation qui cherche à se dépasser. Ce mécanisme est au cœur de la thèse que nous défendons selon laquelle le Sale sert de levier à une éthique de l'altérité : la troisième partie montrera que dans l'œuvre de Radclyffe Hall le Sale entraîne une division initiale, mais qu'il agit ensuite comme un ressort qui oblige les personnages à transcender leur condition. Le genre, à l'origine de la désignation de sale, fonde en réalité la quête existentielle de personnages qui cherchent une meilleure relation à soi et à l'autre. C'est en cela que Radclyffe Hall tend vers une éthique de l'altérité. Mais dire que le Sale fonctionne comme ressort d'un dépassement ne signifie pas que les personnages y parviennent ni même que le Sale puisse être dépassé : l'éthique de l'altérité de l'écrivaine repose moins sur le point d'arrivée que sur un cheminement spécifique. C'est une éthique au sens où elle refuse de tracer des frontières, même redéfinies, déjouant par là les binarismes sous-tendus par la définition du Sale. Exposée dans l'ensemble de ses écrits mais formalisée plus clairement dans les romans religieux que sont *Adam's Breed* et *The Master of the House*, sa conception sera dès lors envisagée autant sous la forme d'une proposition éthique que de contre-exemples sur lesquels adosser une éthique qui ne cesse de s'écrire.

**PREMIÈRE PARTIE : LE SALE OU LES ESPACES**

**ABJECTÉS**

Si l'introduction fonctionnait à rebours, la première partie s'appuie sur un contretemps qui sied bien à l'œuvre de Radclyffe Hall, tantôt jugée avant-gardiste, tantôt traditionnelle. Toujours dans la perspective d'émanciper écrivaine et roman de leur étai *queer*, la démonstration continue à s'appuyer sur *The Well*, mais intègre de plus en plus largement les autres romans. Il s'agit également désormais d'élargir le propos à toutes les définitions du Sale mises en jeu. Partant de la définition de Douglas selon laquelle le Sale est ce qui perturbe un ordre et sous-tend par conséquent le rejet des éléments non conformes, le Sale s'inscrit dans une dialectique d'opposition avec ce qui doit être rejeté pour que perdure la culture dans laquelle il fonctionne. Cette approche anthropologique offre une perspective d'analyse des romans de Radclyffe Hall où le Sale menace, depuis l'extérieur, un ordre réel ou symbolique pensé sur le mode d'un espace central qui rend ses frontières dangereuses afin de mieux se délimiter. Dès lors, le Sale se situe du côté du désordre, de la marge, de l'écart et de leurs variantes face à l'ordre, la norme ou l'intégré. Il instruit tout d'abord une distance sociale qui se manifeste à travers l'ignorance et le conformisme ainsi que la ségrégation de genre ou de sexe.

## CHAPITRE 1 : LA DISTANCE SOCIALE ET GÉOGRAPHIQUE

### I. LA DISTANCE SOCIALE

#### 1. Abjection de l'homosexualité

Dans *The Well*, Stephen représente le personnage abject et abjecté par excellence compte tenu de son inversion. En plus de la violence du rejet maternel déjà exploré, le rejet de la protagoniste provient des habitants voisins : « quite unknown to themselves they feared her; it was fear that aroused their antagonism. In her they instinctively sensed an outlaw, and theirs was the task of policing nature »<sup>1</sup>. Leur porte-parole le plus représentatif est sans doute la mère de Roger et Violet Antrim qui ne cesse de dénigrer Stephen pour sa masculinité et son étrangeté : « Men do hate that sort of thing, don't they? »<sup>2</sup>. Dénigrée par les adultes et mal à l'aise avec les gens de son âge, Stephen ne s'intègre pas socialement : « Stephen was a social disaster »<sup>3</sup>. Elle est également ostracisée par d'autres proches qui refusent par exemple de la recevoir avec Mary pour passer Noël, fête familiale par excellence ; des passants ordinaires

---

<sup>1</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 108.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 70.

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 72.

lui jettent des regards réprobateurs. Anna, la mère de Stephen, résume bien leur sentiment : « a certain instinctive dislike of the unusual, a certain deep-rooted fear of the unknown »<sup>4</sup>. L'abjection qu'inspire très tôt la différence de Stephen ne cesse jamais, mais s'exprime à des degrés divers et se meut parfois en indifférence ou, à l'inverse, en une certaine forme de tolérance. La difficulté d'être invertie s'éprouve en quasi permanence mais devient accablante à certains moments-crisis qui jalonnent le récit de la vie de Stephen. La douleur se manifeste de diverses manières : elle est montrée, parlée, raisonnée ; elle est très émouvante lorsqu'elle touche Mary Llewellynn qui rationalise moins son expérience que le personnage principal. Le lecteur assiste ainsi à la perte progressive de son innocence et à son aliénation. En quatre chapitres, la résistance de la jeune femme est anéantie : si elle essuie avec courage le refus d'Anna de la recevoir à Morton, elle ne se relève pas du refus de Lady Massey de la recevoir à Noël. Le parallèle établi à la fin des chapitres 42 et 46 l'illustre bien puisqu'on passe de : « Thus it was that Mary met and defeated the world's first tentative onslaught upon them »<sup>5</sup> à « The world had achieved its first real victory »<sup>6</sup>. Le vocabulaire utilisé est souvent aussi violent que dans ces extraits et relève du champ lexical du meurtre ou de la guerre : *onslaught, victory, conspiracy, hurt, bruised, wounds, wrestle, hostile, get her under, trod on the necks* pour ne citer que quelques exemples. Les homosexuels n'étant pas conformes aux prescriptions culturelles dominantes, ils se voient bannis de la société.

À l'inverse de l'exil, le couple de Watercrease-Bill et Jumping-Jimmie dans *The Sixth Beatitude* s'est retiré au cœur de la Lane, un bidonville proche de la ville portuaire de Rother. Leur homosexualité n'est jamais explicitement nommée dans ce roman tout en étant évidente. Pour l'exprimer en effet, Radclyffe Hall associe implicitement l'homosexualité à différentes formes de Sale. Dès la première mention du couple, les caractéristiques du Sale sont réunies : « Watercrease-Bill and Jumping-Jimmie were shivering over their cracked coke stove in the tumble-down shed near the entrance to the Lane; the shed that as Mrs. Roach liked to point out—was not fit for pigs, let alone for humans »<sup>7</sup>. La dégradation de son habitat se double de celle des corps tandis que les références à la maladie, la vieillesse et donc la mort, figurent le Sale par excellence. Watercrease-Bill et Jumping-Jimmie forment en outre un couple étrange<sup>8</sup> dont l'étrangeté provient autant de leur indescriptible saleté que de l'instabilité qui les entoure : les voisins ne les connaissant pas et refusant de les approcher, des légendes se sont

---

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 63.

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 341.

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 376.

<sup>7</sup> Radclyffe Hall, *The Sixth Beatitude*, p. 28.

<sup>8</sup> « a curious couple », *ibid*.

installées quant à leur arrivée dans le bidonville, leur métier ou encore leurs origines. L'extrême saleté de ces deux personnages assaillis par la vermine (« the constant onslaughts of vermin »<sup>9</sup>) autant que l'instabilité qu'ils véhiculent renvoient à un comportement anormal et, par extension, à leur l'anormalité<sup>10</sup>. Au lieu de rejeter leur homosexualité, les voisins justifient la mise à l'écart du couple en évoquant sa saleté et son étrangeté, mais leur hypocrisie se manifeste dans l'insistance sur la dimension scandaleuse de tout ce qui touche au couple<sup>11</sup>. Quant à Watercrease-Bill et Jumping-Jimmie, ils ont adopté une attitude de repli.

## 2. Rôles de genre et abjection

### 2.1. Opposition de genre et domination masculine

L'écart social s'inscrit entre le commun des mortels dont l'hétérosexualité va de soi et les milieux homosexuels. Il s'agit de deux espaces abjectés. À l'exception des romans religieux, l'ensemble de l'œuvre de Radclyffe Hall témoigne en outre de l'opposition entre les sexes qui se manifeste par rapport aux attentes sociales ainsi qu'à l'organisation de l'espace, la construction de soi ou la réception littéraire. Si les romans interrogent la place de la femme dans la société et privilégient donc les personnages féminins, les protagonistes masculins n'en sont ni absents ni entièrement caricaturaux. Certains d'entre eux, comme Richard dans *The Unlit Lamp*, semble très progressiste en ce qui concerne la situation faite aux femmes. C'est le cas aussi du protagoniste de *The Forge* ou du père de Stephen dans *The Well* même si certains de leurs comportements restent conformes aux attentes de genre de leur temps.

L'opposition des sexes s'appuie d'abord sur l'appartenance claire à son groupe. L'esprit d'initiative, la culture intellectuelle, le travail (en fonction des milieux), la galanterie ou la prise en charge des femmes reviennent au masculin. L'intérêt pour la mode, la frivolité liée à une certaine jeunesse d'esprit ou le souci de la beauté physique se rangent du côté du féminin. Radclyffe Hall elle-même semble parfois confirmer les rôles dévolus à chaque genre<sup>12</sup> comme en témoigne Baker, l'un de ses biographes : « In the heart of every woman is the desire for protection. In the heart of every man is the desire to give protection to the woman he loves »<sup>13</sup>. Elle va même jusqu'à dénigrer les compétences des femmes comme si l'intelligence au sens large était une prérogative masculine, ce qui peut sembler incroyable

---

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> « bugs and bugs, and their brand was abnormally large and lively », *ibid.*, p. 30.

<sup>11</sup> « their shed gave scandal », *ibid.*, p. 29.

<sup>12</sup> Signalons à nouveau que le terme de « genre » n'était pas utilisé à l'époque de Radclyffe Hall, mais qu'il renvoie cependant à une réalité que le lecteur contemporain comprend ainsi.

<sup>13</sup> Baker, *Our Three Selves*, p. 248.

quand tant de critiques ont pu voir une féministe en elle. Dans une lettre à Brandt à propos de son éditrice américaine, Blanche Knopf, elle écrit en 1928 : « I am accustomed to dealing with men in business [...] I put it down to a fact that she is a woman, and that in many cases it is better for women to keep out of business negotiations »<sup>14</sup>. Toutefois, il semble nécessaire de nuancer ces propos car ils ne coïncident pas toujours avec l'indépendance dont Radclyffe Hall a fait preuve tout au long de sa vie en tant que femme et « invertie ». Ils ne correspondent pas non plus à nombre de ses romans où une critique plus ou moins féroce du mariage place les personnages féminins au cœur des interrogations. Dans *The Well* par exemple les attributs habituels de genre ne concernent pas Stephen. Il suffit pour s'en convaincre de la comparer à Violet Antrim. Cette dernière est conforme aux prescriptions sociales sur la féminité et le rôle de la femme : « Violet never climbed trees; she stood at the bottom admiring the courage of Roger » ; « Violet was already full of feminine poses; she loved dolls »<sup>15</sup>. Elle est fière de déclarer : « I can [knit] - Mother called me a dear little housewife! »<sup>16</sup>, ce qui fait enrager Stephen qui ne voit aucun intérêt à ces supposées qualités-là.

L'apparence et les vêtements jouent un rôle très significatif dans la différenciation des hommes et des femmes. Si les cheveux courts de Susan et la simplicité non conventionnelle de ses tenues sont tolérés dans *The Forge*, c'est qu'ils ne remettent pas en question sa féminité, une féminité confirmée socialement par la situation maritale. En-dehors du mariage au contraire, l'apparence doit définir le genre des femmes. Dans *The Well*, Stephen l'a bien perçu qui est engoncée dans des robes choisies par sa mère afin de faire valoir le beau parti elle pourrait représenter. Chez ce personnage pourtant, la robe suggère une impossible féminité qui l'inscrit dans l'anormalité : « that indefinable quality in Stephen that made her look wrong in the clothes she was wearing, as though she and they had no right to each other, but above all no right to Anna »<sup>17</sup>. L'apparence joue un rôle similaire dans *The Unlit Lamp* où l'étrangeté de Joan Ogden s'exprime à travers des habits et un corps masculins. L'inadéquation des vêtements témoigne du sentiment d'étrangeté éprouvé par ces deux personnages et signale une orientation sexuelle non conventionnelle. Radclyffe Hall utilise d'ailleurs les mêmes tournures d'un roman à l'autre : on trouve ainsi en écho à la citation précédente sur Stephen ces commentaires sur Joan : « she felt horribly out of place [...] there was something distinctly unfeminine about the girl »<sup>18</sup>. En outre, le sentiment d'inadéquation

---

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 207.

<sup>15</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 44.

<sup>16</sup> *Ibid*.

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 23.

<sup>18</sup> Radclyffe Hall, *The Unlit Lamp*, p. 116.

s'exprime dans les mêmes termes : à l'interrogation de Stephen (« What am I, in God's name? - some kind of abomination? [...] Why am I as I am? - and what am I? »<sup>19</sup>) correspond celle de Joan qui concède ainsi<sup>20</sup> : « 'I don't know quite what I am', Joan admitted »<sup>21</sup>.

Si les vêtements traduisent les normes de genre imposées par la société, c'est qu'ils renvoient plus généralement aux conventions sociales. Dans *A Saturday Life*, Sidonia l'apprend à ses dépens dès son plus jeune âge, elle qui n'hésite pas à danser nue chez elle ou à son cours de danse. Elle ne conçoit pas de danser habillée<sup>22</sup> et s'affranchit de codes qui ne lui appartiennent pas. Néanmoins, une fois encore, les conventions sociales régulent les comportements de genre en indiquant s'ils sont appropriés ou non. L'attitude de Sidonia a en effet provoqué la colère des parents de ses camarades qui ont écrit au professeur pour se plaindre ; Miss Valéry résume la lettre la plus virulente en ces termes :

The uncle had been particularly emphatic, he harped upon the word 'corruption'. He pointed out that although England was an island, it was, thank God, a very different island from one that he might mention [...] He stated at some length that the era was not pagan, but eminently Christian in all respects [...] that he wished to withdraw his niece immediately from further contamination<sup>23</sup>.

Par cette lettre, la nudité est associée à diverses formes de Sale : la maladie, à travers la corruption et la contamination, ainsi que des comportements jugés déviants ou contrenature, telle l'homosexualité que le personnage ne peut nommer sauf sous couvert d'allusions à l'antiquité grecque. Le Sale apparaît aussi dans le renvoi aux valeurs chrétiennes qui devraient être garantes de moralité. Les conventions sociales imposent les apparences acceptables et les comportements qui en découlent, séparant clairement ainsi les hommes des femmes. Lorsque les personnages agissent à l'inverse de ces prescriptions, ils provoquent le rejet, en particulier des hommes qui se sentiraient menacés. C'est le cas de Roger Antrim envers cette jeune femme hors norme qu'est Stephen dans *The Well*. Il éprouve une haine violente née d'une rivalité qu'elle instaure avec sa masculinité : « he grew to hate Stephen as a kind of rival, a kind of intruder in his especial province »<sup>24</sup> ; l'abjection sociale se manifeste sur le plan spatial tant espaces social et géographique sont liés. Du côté de Stephen, la haine envers Roger se

---

<sup>19</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 152.

<sup>20</sup> Ces explications suivent la démonstration et ne s'appuient pas sur la chronologie d'écriture des romans où *The Unlit Lamp* apparaît en premier.

<sup>21</sup> Radclyffe Hall, *The Unlit Lamp*, p. 88.

<sup>22</sup> « no one can dance properly in clothes », Radclyffe Hall, *A Saturday Life*, p. 8.

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

<sup>24</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 44.

nourrit de la jalousie de ne pas être un garçon dans un monde dominé par les valeurs dites masculines :

Yes, despite his shortcomings she envied young Roger with his sick, clumping boots [...]; envied his school and his masculine companions [...]; envied his right to climb trees [...]; above all she envied his splendid conviction that being a boy constituted a privilege in life; she could well understand that conviction, but this only increased her envy<sup>25</sup>.

L'écart social entre garçons et filles s'éprouve aussi à l'âge adulte. Il est spécialement marqué pendant la guerre car la virilité est alors établie à travers le combat et les blessures tandis que les femmes ne sont pas autorisées sur le front. C'est pourquoi Stephen est d'abord exclue de l'effort de guerre malgré toutes ses tentatives. Elle le vit comme une humiliation et la négation de son sentiment de genre :

Every instinct handed down by the men of her race, every decent instinct of courage, now rose to mock her so that all that was male in her make-up seemed to grow more aggressive, aggressive perhaps as never before, because of this new frustration. She felt appalled at the realisation of her own grotesqueness; she was nothing but a freak abandoned on a kind of no-man's-land at this moment of splendid national endeavour. England was calling her men into battle [...] Stephen might well be crushed out of existence<sup>26</sup>.

S'il n'y a pas de place pour les femmes masculines au front, un homme efféminé comme Brockett y est accepté : « Jonathan Brockett, with the soft white hands, the foolish gestures, and the high little laugh - even he could justify his existence, for they had not refused him when he went to enlist »<sup>27</sup>. Bien qu'elle désire autant que les hommes défendre sa patrie et qu'elle reçoive la Croix de Guerre pour son courage, ni Stephen ni l'ensemble des personnages ni la voix narrative ne remettent en cause la 'supériorité naturelle' des hommes. Seuls les hommes efféminés comme Brockett sont moqués et critiqués. En ce sens, d'après Jane Rule<sup>28</sup>, si Stephen n'est pas conforme à la norme sociale sur le plan sexuel et généré, elle ne constitue cependant pas une menace politique puisque l'ordre naturel des choses est réaffirmé.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 270-1.

<sup>28</sup> Rule, « Radclyffe Hall », p 87.



## 2.2. Rôles établis dans le couple

Si la société fictionnelle police le rapport entre hommes et femmes, elle distribue nécessairement les rôles de chacun au sein du couple. Les personnages féminins tendent à servir leur mari et leur famille, ou à prendre soin d'eux. La majorité des personnages masculins agissent conformément aux rôles prescrits par la norme patriarcale en vigueur d'abord parce qu'ils gèrent l'argent, ensuite parce que certains d'entre eux se montrent dominateurs envers leur femme ou leur descendance.

*The Forge* explore la distribution des rôles dans le couple installé. À Susan revient la gestion domestique, à Hilary la gestion du patrimoine financier. Hilary formule très bien ce 'partage' lorsque Susan rechigne à la tâche : « 'And why shouldn't you, pray? Isn't that your side of the bargain? [...] I mean to be comfortable, and you've got to see to it that I am' »<sup>29</sup>. Cette répartition correspond à une division des espaces (on y reviendra), et des activités de loisirs : l'homme aisé chasse, voyage seul, collectionne les meubles en bois ou les livres reliés, fume et parle affaires avec ses congénères ; il lit et écrit. Symboliquement, le protagoniste de *The Forge* disserte en philosophie pendant que son épouse écoute. D'ailleurs, contrairement à lui, prétend-il, Susan n'a pas les qualités nécessaires pour être artiste. Selon lui, l'esthétique pour les femmes n'a rien à voir avec l'art ou une conceptualisation ; elle se rapporte uniquement à leur apparence physique. La remarque méprisante d'Hilary devient très ironique quand on pense aux revendications féministes portées par Radclyffe Hall : « 'Poor Susan! I can't see that she ever had much real talent – always completely lacked staying power. It's staying power that counts – stick to a thing. Poor Susan! Still, she's very pretty – women have compensations that we men haven't got' »<sup>30</sup>. Cette vision dénote la conception genrée de l'art implicite chez Hilary : l'écriture doit être un art masculin puisque la peinture, en particulier de natures mortes florales à laquelle s'adonne Susan, semble davantage appropriée aux femmes. Le sérieux de l'une s'oppose à la légèreté de l'autre comme si elles témoignaient de la 'nature' des hommes ou des femmes. La condescendance dont Hilary fait preuve envers sa femme est trop ostentatoire pour ne pas recéler une critique : « You'd better potter about a bit with your painting again if you're dull; you know, just as a hobby. It wouldn't prevent your seeing to things in the house, and I think I'd feel happier if I knew that you were occupied »<sup>31</sup>. Dans le domaine artistique, la division n'opère pas seulement entre les

---

<sup>29</sup> Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 34.

<sup>30</sup> *Ibid*, p. 192.

<sup>31</sup> *Ibid*, p. 179.

différentes formes d'art, mais entre les artistes masculins et féminins ainsi qu'à l'intérieur même de leur contenu. En littérature, toujours aux yeux d'Hilary, certains sujets et donc certains genres littéraires seraient masculins, autrement dit plus sérieux, plus intelligents, plus profonds que ceux qui renverraient au féminin : « Simple love stories were good enough for women, but a man should go deeper than that, get down to the roots of things »<sup>32</sup>.

L'exploration des rôles de genre dans le couple concerne également le personnage de David d'*A Saturday Life*. David est le prétendant que Sidonia s'est choisi contre toute attente : alors qu'elle semble une jeune femme hors norme par la multiplicité de ses talents et sa liberté d'esprit, lui se montre au contraire très conservateur. Le narrateur ironise sur l'origine de son conservatisme qu'il attribue à son éducation : « [Frances] had noticed that David's outlook in some things was distinctly Etonian. Perhaps this mental condition was infectious »<sup>33</sup>. David porte une vision traditionnelle de la société caractérisée par le respect des aînés<sup>34</sup> et le sens du devoir. Il joue au polo, sport traditionnel où il peut mettre en avant sa virilité. Quant aux femmes, leur place réside au foyer où elles devraient élever les enfants. Les femmes font partie des biens dont les hommes auraient la propriété, pensée bien résumée par son ami Sir Robert, autre étudiant d'Eton : « Sidonia reminded him of a young chestnut filly that he had acquired recently. He thought her a fine, upstanding creature, with good ankles and plenty of line [...] Sidonia looked to him like a first-class breeder »<sup>35</sup>. Du fait de leur genre, les femmes devraient adopter un certain type de comportement : elles devraient par exemple s'asseoir en amazone<sup>36</sup> quand elles montent à cheval. David a une vision très claire de ce qu'il faut ou ne pas faire. Son vocabulaire regorge d'ailleurs de termes tels que *proper*, *improper* ou *immodest*. Il sait que les régimes végétariens ne valent rien<sup>37</sup> ou que les femmes ne doivent pas chasser<sup>38</sup>. Chacun doit rester à sa place et ne pas faire de vague : « Just get on a nice, safe, well-laid track and run along, that's my motto »<sup>39</sup>. Si, comme Frances, elles ne correspondent pas à ses critères normatifs, elles sont mises de côté sous couvert de leur éviter l'humiliation. C'est ainsi qu'il refuse de faire une fête en l'honneur de Frances venue rendre visite au jeune couple : « 'She looks a bit unlike other people; the bumpkins down here might think her rather

---

<sup>32</sup> *Ibid*, p. 176.

<sup>33</sup> Radclyffe Hall, *A Saturday Life*, p. 176.

<sup>34</sup> « [Lady Shore's] privileges, she found, were regulated by him; he believed in taking care of the old », *ibid*, p. 191.

<sup>35</sup> *Ibid*, p. 180.

<sup>36</sup> « She [Susan] was learning to ride side-saddled in order to please David. The Master in those parts objected to a woman with a leg on either side of her horse », *ibid*, p. 203.

<sup>37</sup> « 'I've stopped all that rot!' said David quickly, 'Sidonia's not Nebuchadnezzar! », *ibid*, p. 196.

<sup>38</sup> « 'You don't want to shoot,' he was saying persuasively, 'it's a beastly job for a woman. Fox hunting's different, it's not so intimate – the killing business, I mean' », *ibid*, p. 204.

<sup>39</sup> *Ibid*, p. 205.

freakish, and I don't want that for old Frances' »<sup>40</sup>. Son opinion à propos de Frances est d'ailleurs très révélatrice :

'I do pity Frances, Sidonia.' [...] Just think of all she's missed, married life and all that sort of thing. It's damned hard luck on a woman – no man, no kids, no home of her own! No wonder she looks so withered and dried up [...] But I tell you what, she may grow some hairs!'<sup>41</sup>.

Or, tout le début du roman dément ses propos et signale combien son jugement est altéré par ses préjugés. L'ambivalence de *home* invite à la réflexion : *home* ne se réduit pas nécessairement au foyer, c'est-à-dire au couple marié avec enfants. En-dehors du fait que Frances possède sa propre maison, elle bénéficie également d'un foyer par procuration où elle joue le rôle de parent auprès de Sidonia et de compagne auprès de Lady Shore. Elle mène de surcroît une vie agréable et stimulante, toutes choses que David ne peut concevoir. Il ne se montre pas moins respectueux envers Frances, mais il agit surtout ainsi par compassion comme il traiterait une personne anormale ou en situation de handicap. Il ne cesse de répéter qu'elle est étrange et donc à plaindre<sup>42</sup> et que, de ce fait, il faut se montrer particulièrement gentil avec elle : « 'Poor old thing, it's damned hard luck! [...] We must always be awfully kind to her,' he said, ask her to the Hall and all that' »<sup>43</sup>. Sa prétendue gentillesse se mue en une déférence ridiculisée par le narrateur : « He had a great talent for opening doors; he was always opening them for Frances »<sup>44</sup>. Pour autant, il semble convaincre Sidonia de la véracité de ses propos si bien qu'elle prend le même ton compatissant : « Only poor old Frances hadn't quite fitted in – she *was* a misfit, poor old Frances »<sup>45</sup>. Sidonia se rallie à la vision de son futur mari. Sans doute vaut-il mieux pour elle se conformer à ses vues car, dans le domaine du mariage, le personnage de David exprime à nouveau un point de vue tranché : « He had very strict ideas in regard to his future wife »<sup>46</sup>. En ce sens, *A Saturday Life* reflète les mœurs de son temps où le couple ne se conçoit pas en-dehors du mariage qui constitue en outre un aboutissement pour les femmes. Même si ce roman évoque des personnages de femmes cultivées et indépendantes, en particulier sur le plan financier, la protagoniste choisit, elle, de se marier avec un homme très conservateur à la surprise générale :

---

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 192.

<sup>41</sup> *Ibid*, p. 197-8.

<sup>42</sup> « He thought that Frances looked rather odd », « I'm sorry for the poor old pelican » ou encore « I don't want the poor thing to feel left out », *ibid*, p. 178.

<sup>43</sup> *Ibid*, p. 178.

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 179.

<sup>45</sup> *Ibid*, p. 207.

<sup>46</sup> *Ibid*, p. 176.

[Lady Shore] ‘My dear young man, of course you may propose, but I don’t think Sidonia likes men. She’s got her career \_’  
 ‘I know,’ said David, ‘I’m thinking of her career.’  
 ‘Then you’re interested in opera and that sort of thing?’  
 He hesitated a moment.  
 ‘Well, to tell you the truth, I was thinking of marriage,’ he said gravely<sup>47</sup>.

Compte tenu de la personnalité de Sidonia et de son comportement avec les autres prétendants, Lady Shore imagine mal sa fille se marier. Sidonia rentre par ailleurs d’Italie où elle a travaillé sa voix dans l’intention de faire carrière à l’opéra ; une lettre de recommandation devrait lui en ouvrir les portes. Afin d’opposer deux visions différentes concernant l’avenir des femmes, un nouveau jeu polysémique est mis en place, à partir du mot *career* cette fois. David ne conçoit en effet d’autre carrière que celle du mariage : peu importe les talents de sa future épouse, son rôle, on l’a vu, consiste à s’occuper du foyer. D’ailleurs, le mariage permettra de contenir et de régulariser la personnalité selon lui désordonnée de Sidonia : « I think she may have been a bit cranky before we married; but marriage has normalized her of course, it always normalizes women. After all, it is their natural vocation, you can’t deny that, can you? »<sup>48</sup>.

Si le père de Stephen s’en défend<sup>49</sup>, la majorité des personnages de *The Well* conviennent également de la primauté du mariage, même à regret. En témoignent par défaut dans *The Sixth Beatitude* les rumeurs qui circulent sur Hannah, femme non mariée mère de deux enfants illégitimes nés de deux pères différents. Quant à Susan de *The Forge*, un personnage très différent de par sa classe sociale et son niveau intellectuel, elle répond qu’elle est la femme de Hilary lorsqu’elle est interrogée sur ce qu’elle fait dans la vie comme si c’était là son métier<sup>50</sup>. Elle invoque aussi quelquefois le mariage pour expliquer l’arrêt de sa carrière artistique qu’elle aimerait reprendre. Dans *The Well*, les personnages féminins par excellence ne voient d’autres perspectives de vie que de se marier. C’est le cas de Violet Antrim, l’exacte opposée de Stephen, qui déclare : « No woman's complete until she is married. After all, no woman can really stand alone, she always needs a man to protect her »<sup>51</sup>. Cette formule fait écho à celle de la mère de Stephen, autre grande figure féminine du

---

<sup>47</sup> *Ibid*, p. 172.

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 206.

<sup>49</sup> « marriage isn't the only career for a woman » Radclyffe Hall, *The Well*, p. 105 et 109.

<sup>50</sup> « I felt rather a worm when [Venetia] asked me what I did- no, I didn't, I'm Hilary's wife – yes, I did » Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 101-2.

<sup>51</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 173.

roman : « no woman was ever complete without marriage »<sup>52</sup>. De la même manière, l'impossibilité de se marier est vécue négativement par Mary Llewellyn, la compagne de Stephen :

being a woman, she suddenly ached for the quiet, pleasant things that a home will stand for - security, peace, respect and honour, the kindness of parents, the goodwill of neighbours; happiness that can be shared with friends, love that is proud to proclaim its existence<sup>53</sup>.

Même la protagoniste de *The Well*, pourtant transgressive, est convaincue qu'une femme doit se marier. Conservatrice, Stephen voudrait être la digne héritière de son père et de la tradition victorienne que représente Morton : « there was little of the true pioneer about Stephen [...] She belonged to the soil and the fruitfulness of Morton, [...] to its quiet and gentlemanly ordered tradition »<sup>54</sup>. Mariage et procréation renvoient à des valeurs très positives : le mariage permet à l'homme de protéger sa bien-aimée contre les vicissitudes de la vie tandis que les enfants résultent naturellement d'une union d'amour. La procréation assure la transmission des valeurs traditionnelles et inscrit donc dans une histoire familiale et nationale qui ancre le développement de la personnalité. De manière significative, Radclyffe Hall souligne la détresse de Stephen de ne pas pouvoir se marier avec Angela Crossby et à assurer ainsi son devoir d'« homme ». L'impossibilité de se marier formulée telle une accusation par sa première amante<sup>55</sup> devient un leitmotiv qui hante ce personnage très avant dans sa vie. Le mariage de Jean et Adèle, ses domestiques à Paris, constitue un contrepoint à sa situation qui la plonge dans une profonde tristesse car elle ne peut y avoir accès :

Adèle and Jean, the simplicity of it...they loved, they married, and after a while they would care for each other all over again renewing their youth and their love in their children. So orderly, placid and safe it seemed, this social scheme evolved from creation [...] The same road had been taken by those founders of Morton who had raised up children from father to son, from father to son until the advent of Stephen<sup>56</sup>.

Cet extrait signale également l'association entre mariage et foyer puisque les deux garantissent paix, protection et reconnaissance sociale. Radclyffe Hall elle-même se déclarait en faveur du mariage et de la procréation comme aboutissement de la vie d'une femme : « to

---

<sup>52</sup> *Ibid*, p. 109.

<sup>53</sup> *Ibid*, p. 340.

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 108.

<sup>55</sup> « Could you marry me, Stephen? », *ibid*, p.149, 151, 157 et 341.

<sup>56</sup> *Ibid*, p. 400.

be a good wife and mother is the finest work a woman can do »<sup>57</sup>, déclarait-elle dans une interview de 1929 au Daily Mail. Ces paroles peuvent s'interpréter différemment au regard du scandale qui l'entourait alors : sans doute espérait-elle apaiser les tensions suscitées par le procès contre *The Well*. On peut y déceler le produit du mécanisme de désir-répulsion identifié par Eribon dans la personnalité homosexuelle : étant donné que les homosexuels se voient exclus du cercle familial du fait de leur orientation sexuelle, ils chercheraient à compenser ce manque en voulant recréer une famille. Selon Eribon, il s'agit « plus fondamentalement, de retrouver un ancrage familial perdu et peut-être de rétablir par ce moyen des liens avec la famille qu'on a quittée, ou même de se réinsérer dans la vie 'normale' en se réinscrivant dans la suite des générations »<sup>58</sup>. Cette hypothèse paraît confirmée par un autre commentaire de Radclyffe Hall cité par Baker : « The invert knows she will never enjoy this and because of her affliction will face social ostracism »<sup>59</sup>. Il est vrai que si le mariage constitue un aboutissement pour les femmes, il ne se conçoit pas en-dehors de l'hétérosexualité obligatoire évoquée par Butler bien des années plus tard. La seule évocation du couple en-dehors du mariage semble à peine concevable ; sa réalisation l'est encore moins. C'est ce que découvre tout à coup la protagoniste de *The Unlit Lamp* en se demandant pourquoi tant de freins s'élèvent contre l'idée de vivre avec Elizabeth :

[Joan] stopped to consider this aspect carefully. It was *unusual*, and because it was unusual she had been embarrassed; a hitherto unsuspected respect for convention had assailed her [...] It was quite a common thing for men to share a room with a friend, and, of course, girls left home when they married. When they married. Ah! that was the point, that was what made all the difference, as her mother had pointed out [...] because marriage had the weight of centuries of custom behind it. Centuries of custom, centuries of precedent! They pressed, they suffocated. If you gave in to them you might venture to hope to live somehow, but if you opposed them you broke yourself to pieces against their iron flanks. She saw it all; it was not her fault, it was not her mother's fault. They were just two poor straws being asked to swim against the current of that monster tyrant: 'the usual thing'! »<sup>60</sup>.

Alors même qu'elle en a le désir, Joan ne parvient pas à s'affranchir des normes sociales et culturelles qu'elle a intégrées comme si ces-dernières avaient plus de force que les personnages eux-mêmes. De la même façon que Susan se sent prisonnière d'une mémoire

---

<sup>57</sup> Baker, *Our Three Selves*, p. 248.

<sup>58</sup> Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 59.

<sup>59</sup> Baker, *Our Three Selves*, p. 248.

<sup>60</sup> Radclyffe Hall, *The Unlit Lamp*, p. 247.

ancestrale de la différence des sexes dans *The Forge*<sup>61</sup>, Joan se heurte à des siècles de conventions qui finiront par la briser. Non seulement elle regrette que le couple signifie exclusivement l'association d'un homme et d'une femme, mais elle voudrait que les femmes puissent avoir une existence en-dehors du mariage. L'utilisation des pronoms *you* et *they* dans l'extrait sont caractéristiques de l'écriture de Radclyffe Hall : le générique *they* permet de renvoyer à une autorité, supérieure mais vague, qui impose ses décisions sans jamais être interrogée car sa force vient de ce qu'elle semble extérieure et lointaine, presque transcendante, si bien que les choix imposés sont internalisés. Le pronom *you* sert quant à lui de tremplin entre le personnage et le lecteur, l'obligeant à réfléchir à ce qui lui semblait immuable.

Les conventions implicites au début du XX<sup>e</sup> siècle font du mariage la norme et le meilleur moyen pour les femmes de se réaliser. Il garantit les valeurs fondatrices que forment le foyer et la maternité. Si Radclyffe Hall l'expose dans ses romans comme la toile de fond nécessaire à l'existence de ses personnages, elle propose néanmoins des contre-exemples qui font figure d'abjection parmi les anges du foyer. *Adam's Breed* et *The Master of The House* s'intéressent peu à la question du genre et à ses conséquences. Ces œuvres évoquent cependant les rôles attendus des femmes idéales de leur temps. Maddalena, l'épouse du protagoniste d'*Adam's Breed*, et Marie, la mère au nom symbolique dans *The Master of The House* représentent des femmes pieuses et vertueuses dont l'amour désintéressé et indulgent marque l'excellence. À elles seules revient la création du foyer<sup>62</sup>. Si, techniquement, Maddalena n'est pas mère, elle n'en demeure pas moins une deuxième figure maternelle idéale non seulement parce que Gian-Luca, son mari, peut être considéré comme son enfant, mais parce que, symboliquement, la référence religieuse en fait la mère de tous les hommes : « her face was the face of a mother of men »<sup>63</sup>. Chez elle, l'amour maternel passe avant le désir, ce dont les génériques font l'éloge dans l'extrait suivant : « Then the passion died out of Maddalena's eyes, and the motherhood came back and possessed them entirely – and her eyes filled with gentle and most blessed tears »<sup>64</sup>. Maddalena et Marie constituent des personnages en rapport étroit avec la nature dont la simplicité et l'ancrage terrestre sont représentés comme

---

<sup>61</sup> « Now she was fighting the age-long fight, the antagonism of her sex surged in her. 'I'm not just a primitive creature,' » Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 239.

<sup>62</sup> « 'But you have come home, amore - you have come home to Maddalena. Wherever we two are together that is home », Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 181.

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 178.

<sup>64</sup> *Ibid*, p. 346.

des vertus : il n'y aurait pas de tricherie en elles, mais une grande droiture et une remarquable compassion. Cette description de Marie dans l'*incipit* en témoigne :

Marie [...] was as brown as the soil and as patiently faithful. Her eyes were the eyes of the beasts of the field who eat, sleep and beget their kind without question. But unlike these, Marie would seldom rest [...] And wiry she was and uncommonly strong »<sup>65</sup>.

À ces femmes et ces mères idéales sont opposées des figures abjectes. Malgré l'aura de dignité dont elle est d'abord entourée, la mère de Stephen en fait partie dans la mesure où, on l'a vu en introduction, son sentiment de répulsion envers l'inversion de sa fille devient la véritable abjection. Parmi ces figures féminines abjectes se trouve également Susan de *The Forge*. En tant que femme d'abord, elle ne correspond en rien à l'ange du foyer tant décrié par Virginia Woolf dans *A Room of One's Own*. Susan hait la domesticité et se montre incapable de la gérer correctement. Aux yeux de son mari, elle faillit donc aux responsabilités de son sexe. De surcroît, elle n'est pas mère, à moins de considérer sa chienne comme sa progéniture, ce à quoi le narrateur nous invite en accordant à Sieglinde et à Reuben, le chien de Hilary, un rôle à part entière et en les personnalisant. Dans ce cadre-là, Susan ferait une mère parfaite si elle n'était trop indulgente ; malgré la distance que prend le narrateur à son endroit, la comparaison entre les chiens et les enfants ne tend-elle pas à transgresser les codes maternels ? L'exemple le plus frappant d'une figure maternelle abjecte se trouve dans *Adam's Breed* où Teresa forme l'exact contrepoint de Maddalena. D'emblée cependant, remarquons que leur opposition se fonde sur le rôle de figures maternelles qu'elles jouent auprès de Gian-Luca. L'*explicit* illustre parfaitement cette opposition : le dernier chapitre du roman se conclut sur la mort paisible du protagoniste à l'âge de trente quatre ans ; il meurt loin des siens dans la forêt où il avait choisi de se retirer pour mieux trouver Dieu. L'épilogue qui suit relate l'annonce de sa mort puis la reconnaissance du corps et le dernier hommage rendu par les proches. La quasi idéalisation du personnage de Maddalena vient d'être évoquée ; quant à Teresa, la grand-mère du héros, elle est qualifiée de mère adoptive même si elle est construite comme l'antithèse de la douceur et de la bienveillance supposées d'une mère. Dans un épisode préparatoire à l'*explicit* où la mort est suggérée par la mention de la guerre, Maddalena s'insurgeait déjà contre la froideur de Teresa alors que Gian-Luca partait au front. Son sentiment d'abjection reposait justement sur le conflit entre ces deux figures :

---

<sup>65</sup> Radclyffe Hall, *The Master of The House*, p. 11.



everyone kissed Gian-Luca on both cheeks [...] all save Teresa who kissed him on the forehead, coldly, as though she kissed him because she must. And at that Maddalena's heart swelled with anger [...] She who was so gentle, hated old Teresa at that moment for a woman of iron and steel, for a woman without the bowels of compassion, who all through Gian-Luca's life had denied him<sup>66</sup>.

Dans l'*explicit*, le rejet de Teresa atteint son comble : Maddalena ne lui annonce la mort de Gian-Luca que par respect pour ses dernières volontés, mais elle ne lui reconnaît pas le droit de faire partie des proches qui iront reconnaître son corps. Si Maddalena abjectait la dureté de Teresa jusque-là, elle admirait néanmoins sa force. Pour la première fois dans l'*explicit*, elle l'abjecte intégralement : « their bitterness leapt out between them »<sup>67</sup>. Maddalena reproche à Teresa de ne pas aimer Gian-Luca et de s'être montrée très dure à son égard. Leur division se manifeste au niveau spatial puisqu'elles sont d'abord séparées par une table avant que Teresa ne choisisse de s'isoler des autres. Cette division est rejouée non seulement par l'opposition de leur regard (d'un côté, les larmes maternelles de Maddalena<sup>68</sup>, de l'autre la sécheresse de Teresa<sup>69</sup>), mais aussi par les paroles qu'elles prononcent face au corps de Gian-Luca. Alors que le narrateur souligne la compassion de Maddalena qui s'inquiète de la solitude de Gian-Luca au moment de sa mort<sup>70</sup>, il dépeint une Teresa colérique qui s'insurge contre la maigreur de son petit-fils : « So much food in the world [...] and they think he died of starvation! »<sup>71</sup>. Enfin, leur opposition est entérinée par le peu de mots échangés tant ils sont devenus inutiles. Il est d'ailleurs trop tard pour revenir en arrière : « Too late you remember [that he was the child of [your] child] [...] you who would never love Gian-Luca »<sup>72</sup>. Paradoxalement, leur division est renforcée par les similitudes établies entre leurs comportements : elles font preuve du même courage face à la mort, ce dont témoigne leur position corporelle<sup>73</sup>, et de la même dureté lorsqu'elles se confrontent ; leur cœur bat à l'unisson mais pour des raisons différentes tandis que le silence finit par s'imposer entre elles.

---

<sup>66</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 223.

<sup>67</sup> *Ibid*, p. 379.

<sup>68</sup> « [Maddalena's] mothering eyes were tearless », *ibid*, p. 379.

<sup>69</sup> « [Teresa Boselli's] hard, black eyes were defiant », *ibid*.

<sup>70</sup> « the brave Roman matron that she was », *ibid*, p.380.

<sup>71</sup> *Ibid*, p. 382.

<sup>72</sup> *Ibid*, p. 379.

<sup>73</sup> « [Maddalena] walked straight forward into her grief », « Teresa Boselli, scarcely less steadfast and upright », *ibid*, p. 380.

### 2.3. Rôles établis dans la famille

À l'exception de *The Forge*, tous les romans contiennent des personnages d'enfants et de parents. Les romans religieux que sont *Adam's Breed* et *The Master of The House* soulignent le rôle de transmission joué par les parents, notamment à travers leur métier. Pour ses grands-parents qui l'élèvent, Gian-Luca doit travailler dans l'épicerie familiale avant de trouver son propre travail qui restera néanmoins très proche puisqu'il deviendra serveur dans un grand restaurant italien à Londres. Dans la communauté italienne, on imagine mal que les enfants ne reprennent pas l'entreprise familiale. Geppe provoque la déception de son grand-père à mal tenir la *salumeria*. Dans *The Master of The House*, la transmission du métier d'artisan du père à ses fils va également de soi. Cette conception conservatrice de l'héritage se retrouve dans *The Well*. Stephen accorde beaucoup de prix au maintien de la tradition et, bien qu'en tant que fille elle ne puisse succéder à son père, elle a à cœur d'être sa digne héritière en termes de valeurs. *A Saturday Life* explore quant à lui davantage la transmission à travers l'éducation, non seulement en termes intellectuels et artistiques mais aussi en termes d'apprentissage des conventions sociales. Dans les exemples précédents, les figures parentales se montrent soucieuses du devenir de leur progéniture. Il en va différemment dans *The Unlit Lamp* et *The Sixth Beatitude* car la relation de transmission semble s'inverser. En effet, conformément aux mœurs des années 1920-1930, les parents s'attendent à ce que leurs enfants, y compris à l'âge adulte, remplissent leur devoir envers eux, en particulier dans leurs vieux jours. *The Sixth Beatitude* montre par exemple comment Hannah, trentenaire, est tenue de rapporter de l'argent au foyer où le père ne travaille plus à cause de sa maladie. Elle est sans cesse rappelée à ses obligations filiales au point que sa famille semble prédatrice. C'est le cas également des parents de *The Unlit Lamp* qui, chacun à leur manière, mettent une très grande pression sur leurs filles afin qu'elles subviennent à leur besoin et assurent leur bien-être. L'amour vampirique que porte la mère de Joan à sa fille forme une prison bien plus solide que ne le seraient de vrais murs. Quant au père, personnage pourtant mineur, son seul statut joue un rôle dévastateur dans le destin familial. Qu'il soit désigné par son titre de « colonel » tout au long du roman marque bien l'autorité qu'il s'octroie. À l'adolescence de ses filles, le Colonel exerce son veto sur le choix de leur métier et les condamne ainsi à attendre leur majorité pour décider de leur vie et trouver le bonheur. De surcroît, en liquidant l'héritage qu'elles doivent toucher à leur majorité, il les empêche de s'assumer financièrement et ruine leurs espoirs d'avenir. Tout au long de sa vie, il utilise par ailleurs sa maladie, réelle ou imaginaire, pour asservir ses filles et sa femme. Il est significatif que la maladie soit associée à l'argent dans ce

roman car la maladie, attachée au Sale, entraîne la ruine familiale comme si la contamination gagnait toute la famille. La maladie et l'argent sont construits comme des armes perverses dont les parents et même Milly, la petite sœur de la protagoniste, se servent pour soumettre la famille. Le Sale entraîne ici une forme d'altérité qui consiste à phagocyter l'autre.

Au terme de ce parcours, nous avons examiné les différentes formes d'abjection de l'autre liées à son orientation sexuelle et *a fortiori* à son genre. Contrairement à ce que la critique a pu laisser croire, cette question n'est pas l'apanage de *The Well*, mais sous-tend, diversement certes, l'ensemble des romans de Radclyffe Hall. Les frontières étanches mises en place entre les genres par le biais du Sale peuvent s'élargir aux espaces socialement abjectés.

### 3. Nouvelles formes d'abjection

L'étude du champ lexical du Sale dans *Adam's Breed* permet de balayer les différentes acceptions qui en sont données en-dehors du domaine du genre. Elle conduira à s'intéresser ensuite à la définition du Sale comme absence d'hygiène telle qu'elle apparaît dans *The Sixth Beatitude* où elle est en outre associée à une classe sociale.

#### 3.1. Du Sale à l'étranger dans *Adam's Breed*

Pour exprimer le Sale, le mot qui revient le plus souvent dans *Adam's Breed* est le mot *strange* (17 occurrences) et ses variantes de *stranger* (13 occurrences) et *strangely* (10 occurrences). Ces termes sont repris dans l'ensemble des romans entre quatre fois dans *The Forge*, *A Saturday Life* et *The Sixth Beatitude*, seize fois dans *The Master of The House* et trente trois fois dans *The Well*. Ils sont régulièrement associés aux mots *mystery/mysterious*, *queer/queerest* ainsi qu'au préfixe privatif *un-* que l'on peut trouver dans *unsafe* (21 occurrences dans *Adam's Breed*) ou *uneasy* (132 occurrences dans *Adam's Breed*). Le terme *inadequate* est employé quatre fois dans *Adam's Breed*, jusqu'à treize fois dans *The Well* pour une moyenne d'environ six occurrences dans l'ensemble des romans. Ce relevé comptable permet de mettre en lumière la conception qui se dégage de l'œuvre de Radclyffe Hall où le Sale se construit essentiellement comme un écart, une inadéquation à une certaine norme qui entraîne un rapport à l'autre fait de malaise ou de rejet. Les personnages voient l'autre d'abord dans son étrangeté d'où sa condition d'étranger et en éprouvent un sentiment qui va jusqu'à l'abjection. Dans *Dedans Dehors*, essai contemporain sur la condition d'étranger, Guillaume Le Blanc propose un examen des mots anglais désignant l'étranger qui entre en résonance avec l'utilisation faite par Radclyffe Hall de ces termes, mais aussi avec l'objectif

de Le Blanc selon lequel « [so]us cette galaxie de mots se cache un ordre linguistique féroce qui distribue les places, accrédite les uns en leur faisant entrevoir la possibilité d'être *dedans*, discrédite les autres en les renvoyant toujours davantage dans le *dehors* »<sup>74</sup>. Il explique que *foreigner* est une désignation administrative, *stranger* un étranger aux codes du pays d'accueil et par conséquent en terre inconnue ; *outsider* désigne le fait de se vivre comme étranger et renvoie à un être déviant : « l'étranger devenu déviant du fait de la perception de son étrangeté »<sup>75</sup> ; à l'extrémité du spectre, l'*alien* est « si déviant qu'il ne peut être que porteur d'une folie menaçante »<sup>76</sup>. « La progression de ces termes marque une relation toujours plus étroite à l'étrangeté de l'étranger qui peut aller jusqu'à la folie »<sup>77</sup>. La correspondance est frappante avec l'extrait suivant d'*Adam's Breed* où Gian-Luca s'interroge sur son étrangeté : « [he] had been a stranger to his mates, an alien among the English children; but here at the Doric he was not quite an alien, for all the waiters were Italians. And yet here also there stretched that little gulf, that sense of being just outside – that *queer*, empty feeling of having no real country and hence no real ties with those who had »<sup>78</sup>. Cette variation sur l'étrange/l'étranger sera approfondie un peu plus loin.

Le vocabulaire du Sale est également relié à la sexualité. Dans *Adam's Breed*, Mario met en garde le serveur suisse contre toute tentative de faire du mal à Gian-Luca. Aux yeux de Mario, le serveur renvoie en effet à une forme de lubricité désignée en termes de Sale<sup>79</sup> face à l'innocence<sup>80</sup> de Gian-Luca qui n'a pas encore eu de relations amoureuses : « he looked vulgar and foolish with [...] an imitation diamond in his tie »<sup>81</sup>. Au-delà du vocabulaire employé, la fausseté du personnage se traduit par le bijou de pacotille qu'il porte. Quant aux propos mensongers qu'il tient pour se jouer de Gian-Luca, ils provoquent l'éloignement de ce dernier et un sentiment de répulsion directement attaché aux effets du Sale : « Gian-Luca turned and left him in disgust »<sup>82</sup>. Gian-Luca a même peur que son amour pour la Padrona soit contaminé par le vice du serveur suisse. L'antithèse du Sale se décline alors en termes esthétiques qui deviennent moraux et religieux : « 'My very dear, forgive me. My beautiful – my good – my holy' »<sup>83</sup>. Le Sale dans sa dimension sexuelle glisse en effet très vite vers

---

<sup>74</sup> Guillaume Le Blanc, *Dedans, Dehors, la condition d'étranger*, Paris : Editions du Seuil, 2010, p. 183.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> *Ibid.*

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

<sup>78</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 165.

<sup>79</sup> « a dirty dog like you are », *ibid.*, p. 125.

<sup>80</sup> « [Gian-Luca] is clean », *ibid.*

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 126.

l'immoralité et donc vers le péché, ce qui n'est pas sans rappeler les paroles du juge Biron au moment du procès de *The Well* selon lesquelles l'inversion constituait un acte contrenature et un vice. Cette acception du Sale caractérise Geppe, le cousin de Gian-Luca : « Now Geppe was longing to be immoral, his difficulty was to find a partner in sin »<sup>84</sup>. Ce personnage est d'ailleurs construit négativement par l'association avec le péché de paresse et de gourmandise<sup>85</sup>. Le Sale s'entend alors au sens d'un excès de manque de travail ou de nourriture. Dans un roman centré sur la nourriture, la gourmandise provoque parfois une abjection qui s'exprime littéralement par un haut-le-cœur (« sick », « disgust »<sup>86</sup>) et va jusqu'à prendre des formes pathologiques qui anticipent l'anorexie mentale. Ecœuré de la nourriture, Gian-Luca est progressivement amené à ne plus se nourrir et il finit par en mourir. Par extension, le Sale apparaît comme un espace qui délimite les confins de la folie. Le questionnement de nombreux personnages sur leur inadéquation à quelque norme que ce soit témoigne d'une interrogation sur les frontières que la société impose entre normalité et anormalité, santé et pathologie. Une fois encore, ce n'est pas sans rappeler les controverses sur l'inversion de Stephen dans *The Well* évoquées dans l'étude des procès. Lorsqu'on pense aujourd'hui à quelque chose de sale, la première chose qui vient à l'esprit est l'absence d'hygiène. L'écrivain décline cette acception dans *Adam's Breed*, mais également dans *A Saturday Life* et *The Sixth Beatitude*. *Adam's Breed* compte seize occurrences des termes *clean* ou *cleanliness* pour une moyenne d'onze occurrences sur l'ensemble des œuvres. Le champ lexical inclut *dirty*, *frayed*, *maimed*, ou encore *filth(y)* qui semble l'appellation consacrée en anglais comme le suggère l'ouvrage de Cohen. Radclyffe Hall élargit l'absence d'hygiène au désordre et à la négligence, notamment vis-à-vis de soi. Le caractère négatif de Geppe, déjà mentionné, se manifeste également dans le peu de soin qu'il prend de son apparence. Il est en outre renvoyé à une certaine animalité à travers les poux qu'il attrape étant petit. La saleté extrême semble d'ailleurs s'exprimer par l'évocation des animaux. Notons la similarité de formulation entre *The Sixth Beatitude* où la cabane du couple homosexuel dégoûtait les voisins et la cuisine du Capo dans *Adam's Breed* : « the shed that as Mrs. Roach liked to point out — was not fit for pigs, let alone for humans »<sup>87</sup> et « the kitchen is unfit for a pig »<sup>88</sup>. De plus, l'animalité pointe vers la maladie, même bénigne : « [Geppe's]skin was colourless and flabby, his hands would easily blister; wollen vests made

---

<sup>84</sup> *Ibid*, p. 159.

<sup>85</sup> « greedy » et « a perversion of the palate », *ibid*, p. 159.

<sup>86</sup> *Ibid*, p. 268.

<sup>87</sup> Radclyffe Hall, *The Sixth Beatitude*, p. 28.

<sup>88</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 132.

him itch; and now, when he shaved, the razor brought up little pimples. He was lazy with youth and would lie long abed »<sup>89</sup>. Le désordre et la négligence de soi caractérisent la mère de la protagoniste d'*A Saturday Life* : son bureau est systématiquement encombré si bien qu'elle n'y trouve plus ses affaires, et ses cheveux glissent de leur filet quelques minutes à peine après qu'elle les a attachés. Si le désordre ne rend pas compte cette fois-ci de la mesquinerie du personnage, il manifeste néanmoins l'inadéquation entre Lady Shore et son temps ainsi que son statut de mère. Le rapprochement entre ses cheveux rebelles et son incapacité à prendre une décision concernant sa fille est significatif :

She was peering now with her short-sighted eyes, waiting for her friend to speak. Her lock of grey hair had fallen again, and was tickling her nose rather violently. She pushed it back clumsily into place; Frances was looking at her.

'It'll fall again, I suppose you know.'

'Yes, it's always coming down,' agreed Lady Shore humbly [...]

'We were talking of Sidonia,' [Lady Shore] reminded<sup>90</sup>.

La négligence caractérise le bibliothécaire dans *Adam's Breed*, personnage très positif dans le parcours de Gian-Luca, mais qui a accumulé tant de livres qu'il est associé au péché. Le bibliothécaire a hérité d'une grande quantité de livres qui l'ont ruiné : « It was rather like leaving a cellar to a drunkard »<sup>91</sup>. Gian-Luca, à qui on a inculqué l'importance de l'argent, ne peut s'empêcher de noter :

his clothes would have thoroughly shocked Teresa, so frayed and untidy were they [...] '[Y]ou look terribly poor to me'.

The librarian nodded: 'You're right, I am poor – we're all as poor as rats',<sup>92</sup>

De fait, l'exploration du Sale passe par son lien avec la pauvreté.

### 3.2. Absence d'hygiène et pauvreté dans *The Sixth Beatitude*

Avant d'en venir aux classes sociales, il faut noter que celles-ci étaient fréquemment associées à ce que l'on appelait alors la 'race'<sup>93</sup>. Si les personnages voyagent dans les romans

---

<sup>89</sup> *Ibid*, p. 159.

<sup>90</sup> Radclyffe Hall, *A Saturday Life*, p. 16-7.

<sup>91</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 101.

<sup>92</sup> *Ibid*.

<sup>93</sup> Terme inventé au XVIIIe siècle par Carl Linnaeus. « [R]ace referred to phenotypic differences associated with geographical regions at one time », Zimmerman, dir., *Lesbian histories and cultures*, p. 633.

de Radclyffe Hall, ils ne sortent cependant pas d'Europe et fréquentent plutôt les capitales ou des villes à la mode. Seul *The Well* présente des protagonistes noirs venus d'Amérique. Il s'agit des chanteurs invités chez Jamie. Leur couleur de peau et leur origine expriment leur infériorité, leur nature primitive, ce qui explique leur abjection. Néanmoins, en tant qu'exclus ou identités abjectées, ils peuvent intégrer la même communauté que les homosexuels blancs :

And all the hope of the utterly hopeless of this world [...] seemed to break from this man and shake those who listened, so that they sat with bent heads and clasped hands - they who were also among the hopeless sat with bent heads and clasped hands as they listened<sup>94</sup>.

Cette hiérarchie raciale née du sentiment de supériorité de ladite civilisation contribue à la vision élitiste de la société qui se manifeste dans *The Well*. Les catégories sociales sont bien étanches : les pauvres vivent entre eux séparés des riches. Certes, les riches font œuvre de charité, mais parce qu'ils font leur devoir, ce qui souligne leur noblesse. Radclyffe Hall propose dans son roman une vision conservatrice d'opposition de classes qu'elle partageait dans la vie : il y a les domestiques, les maîtres et la cérémonie de Noël où les maîtres leur offrent un cadeau. L'argent est vu comme une marque de noblesse et une frontière : il constitue donc une instance d'abjection. À l'exception de *The Forge*, tous les romans de Radclyffe Hall montrent des personnages pauvres qui servent aux autres personnages ou aux lecteurs à se confronter à une autre réalité que la leur. Lorsque Sidonia d'*A Saturday Life* entre à l'école de Jenkins, elle découvre des femmes d'un milieu populaire tel le modèle venu poser qui tremble de froid tant elle est maigre. Gian-Luca dans *Adam's Breed* voit sa vie bouleversée par la rencontre avec une mendicante qui utilise son fils aveugle afin de quémander. Le couple de Pat et Jamie dans *The Well* sert quant à lui à témoigner des conditions de vie des homosexuels en-dehors du cadre très privilégié où évolue Stephen. *The Master of The House* propose le cas des parents du protagoniste qui, d'abord prospères, sombrent dans la misère à cause de la révolution industrielle mettant le père Bénédict au chômage. Comme dans les romans de Zola mais à un moindre degré car ce n'est pas le propos de Radclyffe Hall, le déclassement du père se traduira par la montée grandissante de son alcoolisme. *The Master of The House* évoque aussi le personnage d'Eusèbe ; dans son cas, la saleté qui le caractérise est moins associée à sa pauvreté qu'à son rejet des conventions : « he reeking of drink every time he exhaled [...] But for all his foul breath the old pagan was sober, and because he was sober was melancholy [...] he smudged away [tears] with a dirty

---

<sup>94</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 366.

forefinger; then he wiped his nose on the cuff of his shirt with his usual splendid disdain of convention »<sup>95</sup>.

C'est dans son dernier roman que Radclyffe Hall explore le plus le lien entre Sale et pauvreté<sup>96</sup>. *The Sixth Beatitude* relate la vie de Hannah Bullen entre son trentième et son trente et unième anniversaire. Célibataire et mère de deux filles, Hannah n'a d'autre choix que de vivre avec sa famille tout en subvenant à ses besoins. À travers ce personnage, le lecteur est plongé dans le milieu ouvrier très pauvre du sud-est de l'Angleterre au début du XX<sup>e</sup> siècle quand l'urbanisme moderne s'apprêtait à remplacer le bidonville, la *Lane*, que ses habitants ont pourtant bien du mal à abandonner. *The Sixth Beatitude* déploie le motif du Sale dans sa dimension biologique d'absence d'hygiène, d'une part, avec toutes ses variantes de pourrissement, de dégradation ou de maladies ; anthropologique d'autre part, au sens de dérangement d'un ordre. Plutôt que d'étudier à nouveau le vocabulaire du Sale dans son lien à la pauvreté, il s'agit de voir comment Radclyffe Hall représente dans l'*incipit* cette réalité si difficile qu'elle pourrait provoquer l'abjection du lecteur.

Le roman s'ouvre sur le personnage de Hannah Bullen qui regarde la mer et semble vouloir partir vers d'autres horizons. Hannah apparaît pourtant comme une ancre, mais une ancre vulnérable : d'emblée, une tension s'exerce entre l'élan du regard qui s'appesantit sur l'horizon (le verbe *staring* est repris trois fois) et l'ancrage pesant dans un lieu, une lignée et un temps. Rother n'est plus un port depuis longtemps et un danger extérieur plâne sur la famille : « as her forebears had done when they kept watch for enemy ships »<sup>97</sup>. Son élan semble en outre brisé d'abord par la situation géographique dans la mesure où l'étang forme un barrage entre elle et la mer, barrage d'autant plus solide que la mer s'est retirée depuis bien longtemps : « Romney Marsh stretched out between her and the sea, more than two miles of greyish-green marsh with cattle upon it, sheep and strong steers - for a long time ago the sea had left Rother »<sup>98</sup> ; ensuite parce que son regard est bouché par l'étang, seul objet d'intérêt, et par le brouillard : « people [...] staring at nothing but the Marsh [...] and, when it was not too misty, the horizon »<sup>99</sup>. En outre, par un effet d'entonnoir, le regard du personnage autant que du lecteur se rétrécit de la vaste étendue formée par Romney Marsh à la ville de Rother puis à la rue Crofts Lane et se termine par l'impasse formée par Look-Out. Ce rétrécissement se double d'un mouvement ascendant qui rend compte du climat rigoureux que les habitants

---

<sup>95</sup> Radclyffe Hall, *The Master of The House*, p. 374.

<sup>96</sup> Le Sale a déjà été évoqué à travers les personnages de Watercrease-Bill et Jumping-Jimmie.

<sup>97</sup> Radclyffe Hall, *The Sixth Beatitude*, p. 7.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> *Ibid.*



de Look-Out doivent affronter : « For Rother stood well above the Marsh on a hill, having Crofts Lane at its highest point »<sup>100</sup>. Le point culminant est ouvert à tous les vents et menace de s'effondrer tant les logements qui l'occupent sont décatis : « the crazy old houses with their rotting walls, their cracked weather tiles and their sagging roofs, must huddle together rather helplessly, unable any more to withstand winters »<sup>101</sup>. À travers l'absence d'horizons possibles, la rigueur du climat et la précarité des habitations, le motif du Sale est ainsi introduit. Il s'exprime par l'entre-deux verdâtre et boueux constitué par l'étang dans les premières lignes (« greyish-green marsh »<sup>102</sup>), la métaphore de son déclin avec le retrait de la mer, le labour qui creuse le visage de Hannah (« marred »<sup>103</sup>) et accélère le vieillissement du corps. La description physique du personnage souligne en effet les ravages, non simplement du temps, mais du labour, sur sa beauté très particulière. Alors même qu'elle a beaucoup de force (« her large sure feet [...] trod masterfully, [...] her grey steadfast eyes [...] saw life as it was, and seeing life neither feared nor despised it »<sup>104</sup>), le déclin est inéluctable et d'ores et déjà annoncé : « But the lines were *as yet*<sup>105</sup> not so harshly channeled that they marred the clear brown skin of her cheeks, while her deep-set grey eyes were *still* bright and steadfast »<sup>106</sup>. C'est le cas également de sa grand-mère ou de son père affectés par la maladie ou ne pouvant bénéficier de soins médicaux. Sa grand-mère a ainsi perdu nombre de ses enfants (« They had died in the small, dirty caravan that had smelt of cheap lamp-oil, the gipsy and Granny, and quite frequently a vomiting infant »<sup>107</sup>) et est devenue sénile, ce qui la rend dangereuse pour elle-même et violente. Quant au père, la description de sa blessure est écœurante : « Mr. Bullen limped painfully into the room: 'Me leg's broke out again,' he remarked; 'it's been suppuratin' all over the blankets somethink awful. I'll 'ave to say no to that job.' »<sup>108</sup>. Le Sale prend la forme de la dégradation, mais revêt aussi une dimension économique puisque, on l'a vu, la maladie ne peut être soignée ou est entraînée par le manque de moyens ; de surcroît, elle empêche de travailler et renforce encore la précarité. La dégradation touche également le linge qui évoque en creux la saleté et ramène à la pauvreté. Hannah se lamente des vêtements de son père : « 'Father's shirts is gettin' that awful! »<sup>109</sup>, ce

---

<sup>100</sup> *Ibid*, p. 8.

<sup>101</sup> *Ibid*.

<sup>102</sup> *Ibid*, p. 7.

<sup>103</sup> *Ibid*.

<sup>104</sup> *Ibid*.

<sup>105</sup> Nos italiques dans tout l'extrait.

<sup>106</sup> *Ibid*.

<sup>107</sup> *Ibid*, p. 8.

<sup>108</sup> *Ibid*, p. 10.

<sup>109</sup> *Ibid*, p. 8.

qui l'amène à regretter que son frère ait aussi perdu son travail. L'expression de ses pensées dans la langue qui est la sienne marque son statut social d'ouvrier. Le Sale devient cet anglais pauvre qui perd ses *h* et contient des fautes de grammaire. L'incipit se conclut par l'injonction dépréciative de la mère de Hannah qui lui demande pourquoi le petit-déjeuner n'est pas encore prêt. Cette injonction salit Hannah par son injustice et renforce ainsi la nature sordide de sa situation comme si, à la précarité financière et toutes ses conséquences, s'ajoutait l'aigre méchanceté au cœur des relations familiales.

Le Sale en tant que matière qui n'est pas à sa place provoque le rejet des éléments non conformes, ce qui s'est traduit jusqu'à ce point de la démonstration par différentes formes d'abjections sociales. La dimension spatiale du Sale n'en reste pas moins évidente : si les différentes formes que prennent le Sale peuvent rejeter les personnages à l'écart de la société, elles peuvent également signifier une mise à distance géographique.

## II. LA DISTANCE GÉOGRAPHIQUE

### 1. Écart et périphérie

Les *incipits* de *The Well*, *The Master of The House* et *The Sixth Beatitude* placent d'emblée le lieu décrit dans un écart. Les premiers mots de l'*incipit* de *The Well* inscrivent Morton, le domaine où vivent Stephen et ses parents, comme un espace à l'écart du village, d'Upton-on-Severn ou des Malvern Hills : « not very far from Upton-on-Severn »<sup>110</sup>. Morton est également traversé par une rivière qui alimente deux lacs différents : « a stream that forks in exactly the right position to feed two large lakes »<sup>111</sup>. Dans *The Master of The House*, la ville portuaire de Saint-Loup apparaît dans une courbe de la côte qui semble à part tant elle est protégée. Non seulement elle bénéficie d'une position privilégiée (« in a quiet curve of the coast [...] on a stretch of that coast »<sup>112</sup>) où le climat est particulièrement favorable : « cleansed by strong winds and purified by sunshine »<sup>113</sup>, comme l'atteste le champ lexical directement inverse de celui du Sale. Cette ville est également protégée par le calme qui y règne (« quiet », « seldom if ever visited »<sup>114</sup>) et le refuge qu'elle semble enfin offrir contre d'éventuels visiteurs (« if ever visited by strangers »<sup>115</sup>). Les quatre premières lignes dessinent

---

<sup>110</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 1.

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> Radclyffe Hall, *The Master of The House*, p. 1.

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> *Ibid.*

ainsi un lieu quasi enchanteur. De la même façon, la tonalité de tout le premier chapitre de *The Well* situe Morton dans un écart qu'on pourrait dire référentiel et plus seulement géographique car Morton est décrit comme le domaine merveilleux des contes pour enfants, suggérant par là au lecteur de se méfier des apparences. L'accumulation du préfixe *well* dans *well-timbered, well-cottaged, well-fenced and well-watered* dès la troisième ligne de l'incipit est révélatrice, tout autant que la distance amusée que le narrateur prend avec ce récit d'une propriété idéale. Au fond, Morton est placé d'emblée dans un espace abjecté, à l'écart, à la fois par la distance géographique et la distance narrative qui en mine le merveilleux. Si Stephen éprouve un attachement très profond pour cette propriété jusqu'à la fin de son adolescence, elle s'y sent aussi de plus en plus opprimée, sans pouvoir longtemps en expliquer la cause : elle met du temps à identifier et à nommer son inversion. En réalité, tant qu'elle n'« habite » pas son identité sexuelle, Stephen peut habiter Morton, mais l'inversion et Morton ne peuvent cohabiter.

### 1.1. Espaces genrés, espaces domestiques

Morton est à la fois un espace abjecté et celui qui abjecte Stephen. Morton constitue un espace domestique inscrit dans la tradition victorienne et marqué par le modèle hétérosexuel. L'agencement intérieur est conçu pour séparer les hommes des femmes. En abordant les divergences que le genre induit dans le couple, il est apparu dans *The Forge* que les rôles de chacun déterminent des activités ainsi que des loisirs spécifiques, la gestion domestique et la peinture pour Susan, les finances et la littérature pour Hilary. La répartition genrée instaure des espaces réservés : à la femme, l'espace intérieur parfois confiné du foyer ; à l'homme, l'espace extérieur ouvert sur la société. Dans *The Well*, la pièce privilégiée et même emblématique du père de Stephen est le bureau tandis que sa mère possède un atelier de dessin éminemment féminin : l'intelligence, valeur jugée masculine, s'oppose aux loisirs récréatifs. D'ailleurs, le manque d'éducation d'Anna l'exclut souvent du bureau tandis que le seul héritage que Stephen est autorisée à récupérer de Morton après le décès de son père, ce sont ses livres. Morton apparaît donc comme un espace domestique trop rétrograde pour y inscrire l'inversion. C'est la raison pour laquelle Stephen doit rompre avec ses attaches géographiques et familiales et fuir, à Londres d'abord puis à Paris. C'est également le cas de ses amies homosexuelles, Wanda, Pat ou Jamie, qui ont dû s'exiler de leur terre natale. Le mot *exile*, employé à maintes reprises<sup>116</sup>, semble même les définir. Chaque retour à Morton est

---

<sup>116</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 339, 340, 373, 379, 384, 407, 426.

ensuite marqué par des réticences très fortes et des tensions sous-jacentes entre Stephen et sa mère. Dès qu'elle quitte Morton, Stephen tente de reconstruire le foyer aimant et protecteur de son enfance en lui ajoutant un espace de tolérance envers sa différence. Cette quête d'un foyer anticipe à nouveau les propos d'Eribon à propos de la famille<sup>117</sup>. Selon lui, comme les homosexuels sont bannis de leur famille à cause de leur orientation sexuelle, ils chercheraient ardemment à en reconstruire une. Cette quête de ce qui est désigné sous le terme générique de *home*. Compte tenu de sa connotation économique, le terme français de « foyer » ne semble pas bien traduire le mot *home*, pas plus que le terme de « maison » trop spécifique. « Se sentir bien chez soi » manquerait l'idée que *home* n'a de sens que dans le partage. C'est la raison pour laquelle nous nous permettons de conserver le mot anglais. *Home* forme un thème récurrent et éminemment significatif dans *The Well* où parvenir à trouver ce lieu qui est en même temps un sentiment serait synonyme d'équilibre et d'harmonie retrouvés avec soi et les autres. Pour autant, *home* constitue un topos marquant de nombreux romans parce qu'il représente la quête personnelle de Radclyffe Hall et de ses personnages. Pendant son enfance, la romancière n'a pas connu de foyer stable: ballotée entre l'Amérique où elle est née puis l'Angleterre, entre sa grand-mère, sa mère et les compagnons de sa mère après que son père les a quittées, ou encore les étudiants de son beau-père qui venaient prendre leurs leçons chez elle, Radclyffe Hall était également isolée à la fois de sa mère avec qui elle ne s'entendait pas et de son père absent. Elle a ensuite construit des relations amoureuses particulières où elle devait souvent évincer le mari ou l'amant de ses compagnes pour devenir elle-même un partenaire exclusif. Il en va ainsi pour les deux figures marquantes de sa vie que sont Ladye et Una. Même installées avec ses compagnes, elle change très souvent de domicile, habitant tantôt la campagne tantôt la ville, rejoignant ses résidences d'hiver ou d'été, et voyageant régulièrement à l'étranger. De façon très symptomatique, ses caprices et sa dureté l'obligent à changer très souvent de domestiques et, par goût, elle redécore non moins régulièrement ses résidences. Quant à ses œuvres de fiction, elles témoignent toutes de cette recherche d'un *home* réel ou symbolique qui viendrait compenser l'instabilité.

Dans *The Forge*, sur un ton léger et satirique, Radclyffe Hall explore les liens du mariage ancrés dans le foyer et la domesticité. Aucun lieu n'y donne le sentiment de *home*. Toutes les résidences testées se révèlent insatisfaisantes : Susan et Hilary découvrent une fois installés à la campagne qu'ils en connaissent mal le fonctionnement et risquent donc de se

---

<sup>117</sup> Il s'agit « de retrouver un ancrage familial perdu et peut-être de rétablir par ce moyen des liens avec la famille qu'on a quittée, ou même de se réinsérer dans la vie 'normale' en se réinscrivant dans la suite des générations », Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 59.

ruiner ; de retour à Londres, ils se lassent bientôt de la superficialité des rapports entre les gens ; quand ils voyagent en France puis en Italie, ils sont incommodés par tous les désagréments du trajet et regrettent l'Italie de leur jeunesse où hospitalité et gentillesse prévalaient. L'échec du sentiment d'avoir un foyer traduit aussi la difficulté de la domesticité, de l'amour et du mariage, qui peuvent devenir des contraintes étouffantes et destructrices de la personnalité de chacun des partenaires. En réalité, Susan et Hilary ne se rendent pas compte qu'ils projettent sur les espaces géographiques ou sociaux leur propre instabilité et insatisfaction. En ce sens, contrairement à Stephen, ce sont eux qui rejettent les espaces où ils vivent plutôt qu'ils n'en sont rejetés. Dans *A Saturday Life* à l'inverse, le foyer est solide en ce sens que la maison où grandit Sidonia ne change pas et où la fragilité de Lady Shore, mère seule, est compensée par la fermeté et la lucidité de sa meilleure amie Frances. Cependant, la quête d'un lieu privilégié se manifeste dans la recherche d'une stabilité à travers le choix d'un art qui comblerait durablement Sidonia, un art où elle trouverait enfin son moyen d'expression. À nouveau, il apparaît que le sens de *home* n'est pas dissociable de son corrélat inverse qu'est l'instabilité liée à la quête. Depuis qu'elle est toute petite, Sidonia se passionne de façon fulgurante et avec un talent incroyable pour toutes sortes d'art qu'elle abandonne complètement ensuite: de la poésie au dessin, à la danse ou au piano puis au chant, elle vogue entre les différents ateliers où on lui donne des cours, de son domicile à Londres, chez le grand artiste Jensen ou en Italie chez les Ferrari. Elle finit par se poser quand elle fonde un foyer avec son mari, un homme aux visions traditionnelles pour qui elle s'occupe des tâches domestiques et du jardinage. Paradoxalement, son ancrage semble contraire à l'idée que s'en fait Stephen où la personnalité s'exprimerait librement et s'épanouirait. Frances et Lady Shore émettent d'ailleurs des doutes quant au bonheur de Sidonia et suggèrent plutôt qu'elle s'est perdue en fondant ce foyer-là.

## 1.2. Ville et campagne

La quête d'un foyer dans les différents romans s'appuie sur une opposition entre la ville et la campagne. Au même titre que Morton est l'espace abject et abjecté qui se tient à l'écart et constitue simultanément une instance de rejet, la nature qui l'environne est opposée à l'espace de la ville. Stephen est très sensible à la nature : elle ne manque pas de remarquer les odeurs, les couleurs, les textures ; elle connaît les plantes, les arbres et les fleurs grâce à son père ; elle ressent un attachement particulier pour le cygne qui vit sur le lac et un amour profond pour son cheval Raftery. À Paris, Mary et elle ont un jardin planté de fleurs et recueillent les animaux blessés. Orotava aux îles Canaries peut être associé à Morton par sa valeur ancestrale

(personne ne peut dater la construction de la maison où Stephen séjourne) et par sa nature luxuriante qui relie ces deux lieux à un Eden. Tenerife constitue cependant le véritable Eden qui peut voir éclore l'amour entre Mary et Stephen, sans doute, comme le défend Sarah E. Chinn<sup>118</sup>, parce que la nature y est primitive et que l'exotisme du lieu autorise à s'affranchir des codes plus rigides que Londres ou Paris obligent à observer. D'une certaine façon, cette licence s'explique aussi par le sentiment de supériorité qu'éprouvent les Européens sur le reste du monde. Orotava est permissive seulement parce qu'elle n'est pas un lieu où la culture, la civilisation, dominant. D'ailleurs, les villageois ne servent que de décor et leur description correspond à un discours généralisant et stéréotypé sur l'île et ses habitants. Cet exotisme présente une nature et des humains excessifs et débridés. On retrouve ce sentiment de supériorité des Européens, cette fois sur les noirs, dans l'épisode du gospel. Selon Jean Walton<sup>119</sup>, à travers le gospel, les chanteurs noirs sont investis d'une grande puissance parce qu'elle exprime leur négritude primitive<sup>120</sup>.

L'opposition entre la ville et la province, plus que la campagne, apparaît également dans *The Unlit Lamp*. Ce roman affiche la vision largement répandue à son époque d'une certaine stérilité de la province face à la ville. Lynne Hapgood, dans *Outside Modernism*, fait remonter cette idée au XIX<sup>e</sup> siècle : « The London suburbs, defined until the late 1870s by their relationship with the inner city, were by the mid-1890s perceived as a qualitatively different kind of psychological and political territory from the urban with the potential of creating a new environment »<sup>121</sup>. Dans le roman, Joan Ogden est étouffée par sa mère et rêve de quitter ce foyer pour fonder celui qui la rendrait heureuse avec sa préceptrice Elizabeth. Au-delà de son foyer, c'est la petite ville de province où elle vit qui l'étouffe avec ses commérages, ses stéréotypes et son immobilisme. Seabourne devient emblématique de la tradition, de l'immobilisme et de la vieillesse. Londres, au contraire, est vue comme le lieu où les personnalités peuvent s'émanciper et se réaliser comme le fait sa sœur qui évolue symboliquement dans le milieu artistique très éloigné des préoccupations laborieuses ou futiles de sa ville natale de Seabourne. La volonté de rejoindre la ville qui marquerait l'émancipation de Joan se solde par un échec car la protagoniste ne parvient pas à se libérer

---

<sup>118</sup> Sarah E. Chinn, « Something primitive and Age-Old as Nature Herself », Doan et Prosser, dirs., *Palatable Poison*, p. 300-15.

<sup>119</sup> Jean Walton, « I want to Cross Over into Camp Ground, Race and Inversion in *The Well* », Doan et Prosser, dirs., *Palatable Poison*, p. 277-99.

<sup>120</sup> *Ibid*, p. 284

<sup>121</sup> Lynne Hapgood, « The Unwritten Suburb: Defining Spaces in John Galsworthy's *The Man of Property* », Lynne Hapgood et Nancy Paxton, dirs., *Outside Modernism: In Pursuit of the English Novel, 1900-30*, Basingstoke : Macmillan, 2000, p. 162-79, p. 163.

des puissantes tentacules dont sa mère l'entoure. Ce n'est pas surprenant quand on pense que le roman devait d'abord s'intituler *Octopi*. Si Seabourne agit sur Joan comme la campagne traditionnelle de Morton sur Stephen, le départ vers la ville s'apparente bien à une fuite. Le foyer pour Stephen, ce serait la possibilité d'accéder à son droit d'exister (« right for existence ») cité à de nombreuses reprises dans le roman. Ne pouvant le trouver à Morton du fait de son inversion, Stephen cherche à le reconstruire ailleurs. Chaque déplacement marque une étape supplémentaire dans la recherche d'un foyer construit en opposition au foyer original. La quête se caractérise par les déplacements, les voyages, l'exil, l'étranger là où Morton symbolise un ancrage stable. Cela explique sans doute l'importance accordée au cheval et à la voiture : au-delà du grand amour que porte Stephen à Rafferty ou de l'indépendance que lui procure la voiture, ces deux moyens de locomotion témoignent du motif du déplacement et de l'instabilité du foyer.

Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, toute une mythologie de la ville et de la capitale s'est développée dans les milieux homosexuels et a coexisté avec celle du voyage et de l'exil. Ces deux types d'espace semblaient offrir aux homosexuels « un « ailleurs » qui offrirait la possibilité de réaliser des aspirations que tant de raisons semblaient rendre impossibles, impensables, dans leur propre pays »<sup>122</sup>, selon les mots d'Eribon. Dès 1904, Hirschfeld expliquait que si certains homosexuels vivaient à la campagne, il n'en demeurerait pas moins que la grande majorité d'entre eux devait aller en ville. *The Well* illustre parfaitement cet attrait forcé de la ville, mais Radclyffe Hall ne signifie pas pour autant que la ville offre aux homosexuels le droit d'exister. Londres, aussi riche, vivante et porteuse soit-elle sur le plan artistique, ne peut permettre à Stephen de s'épanouir en tant que lesbienne, sans doute parce que Londres, c'est encore l'Angleterre et le souvenir trop puissant de Morton. Quant à la capitale française, « Paris-Lesbos » telle qu'elle était surnommée à l'époque, elle donne la possibilité du foyer que la protagoniste fonde progressivement avec Mary Llewellyn : « and now for the first time the old house was home »<sup>123</sup>. La rue Jacob devient le lieu d'expression possible de son amour partagé avec Mary et les comble de bonheur au début. Stephen et Mary y ont même un enfant symbolique, le chien que Mary a récupéré et qui est mi-gallois comme Mary, mi-irlandais comme la mère de Stephen : « and so it had suddenly come to pass that they who had lately been two were now three. There were Stephen and Mary – there was also

---

<sup>122</sup> Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 36.

<sup>123</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 323.

David »<sup>124</sup>. Pourtant, ce foyer se fragilise rapidement du fait de l'isolement social de Mary et il finit par s'effondrer quand Stephen confie Mary à Martin Hallam.

Si la ville, en particulier la capitale, peut offrir un refuge précaire aux homosexuels, Eribon explique que « l'idée de la ville a toujours été associée aux menaces de la décadence (opposée à la santé) et du mélange (opposé à la pureté de la race) »<sup>125</sup>. Cohen confirme cette association entre ville et Sale développée dès le XIX<sup>e</sup> siècle dans le domaine de la fiction : « Throughout nineteenth-century literature, the representation of dirt – in forms ranging from slums to contagious diseases to pestiferous rivers – was mapped onto traditional themes of moral, social, economic, and spiritual decay, in ways that made these ancient literary subjects newly relevant to contemporary life »<sup>126</sup>. La ville de *The Sixth Beatitude* contient des bidonvilles où règne la crasse littérale et symbolique de certains de ses habitants, notamment du couple homosexuel. Dans *The Forge*, une certaine luxure caractérise les cercles mondains et surtout artistiques de Londres. À l'inverse de Morton ou d'Orotava, la ville dans *The Well* est sale et salissante. Raftery, le cheval adoré de la protagoniste, ne peut par exemple supporter Londres et doit être ramené à Morton. C'est également la laideur qui prévaut dans l'appartement londonien. Quant à Paris, si Jonathan Brockett, l'ami artiste, sait mettre en valeur ses charmes, elle n'en reste pas moins la capitale des bars homosexuels misérables, de la luxure et d'une certaine aliénation. En-dehors du cercle homosexuel, de Valérie Seymour et de son ancienne gouvernante Mademoiselle Duphot, Stephen et Mary y subissent les rejets plus ou moins violents des membres de la culture dominante. La ville est sale précisément parce qu'elle est un espace de ségrégation : dans la capitale française, on trouve le Paris des touristes, le Paris mondain, celui des gens modestes, celui des artistes, celui de la mode ou encore celui des bars homosexuels. L'épisode des bars illustre parfaitement ce que les villes peuvent produire de plus abject. Afin de rejeter l'association entre Sale et homosexualité, on a déjà montré comment la dégradation physique et la déchéance morale des homosexuels qui les fréquentaient ne les caractérisaient pas en propre mais provenaient de l'ostracisme dont ils étaient victimes. De la même façon que l'inversion de Stephen la force à fréquenter d'autres inverties sous peine de vivre en solitaire, ces bars doivent exister tout en étant contraints à une clandestinité qui explique en partie la déchéance qui y règne. Pour Eribon, ils reflètent à un degré supérieur le découpage entre intérieur et extérieur imposé aux hommes et aux femmes par les rôles de genre. Dans le cas des homosexuels, cette division est redoublée par la notion

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>125</sup> Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 70-1.

<sup>126</sup> Cohen et Johnson, *Filth : Dirt, Disgust, and Modern Life*, p. xxi.



de normalité qui interdit leur visibilité. Eribon explique que « [c]ette ‘ombre’ de la normalité est ce qui impose partout et à tout moment, dans la moindre conversation, la frontière entre la sphère publique et la sphère privée, la possibilité de se tenir dans l’espace public pour les uns et l’obligation de laisser une partie de leur personnalité dans l’espace du privé pour les autres »<sup>127</sup>. Une fois encore, la fiction de Radclyffe Hall met en scène ces tensions entre minorité-majorité, intérieur-extérieur et privé-public qui anticipent certaines théorisations ultérieures.

Si la ville et la campagne ou la province se construisent en opposition, *Adam’s Breed* interroge plus particulièrement l’écart entre les nations.

## 2. La question de l’étranger

Dans « Qu’est-ce que l’Autre qui est autre ? », Dominique Folscheid<sup>128</sup> explique qu’il existe une foule de déterminations dans les modalités de la relation à l’autre tels le semblable, le voisin, ou le camarade, sans compter les relations de parenté, d’autorité ou d’affects. À ses yeux, toutes ces manières de caractériser l’autre subordonnent son altérité au lien qui est entretenu avec lui dans une relation marquée par deux opposés, le congénère et le barbare ; or, étymologiquement, le barbare renvoie à l’étranger. *Adam’s Breed* offre précisément la réflexion la plus significative des romans de Radclyffe Hall sur l’étranger. Ce roman relate le parcours de Gian-Luca de la naissance à la mort entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et l’après-guerre. Gian-Luca naît à Londres dans une famille d’immigrés italiens qui mènent une vie prospère grâce à leur épicerie de produits italiens. Ayant perdu sa mère en couche et ne connaissant pas l’identité de son père, il cherche à obtenir l’amour de sa grand-mère, en vain, car Teresa a renoncé à l’amour et à la foi en perdant sa fille. Il grandit alors en s’appuyant sur la devise de sa grand-mère selon laquelle les hommes devraient se suffire à eux-mêmes : « Remember that you always have yourself, and that should suffice a man »<sup>129</sup> ; cette devise le conduit dans une impasse qui va l’obliger à se forger sa propre devise au prix d’un long calvaire où il laissera la vie. À travers ce personnage, Radclyffe Hall mène une réflexion sur l’étranger et l’abjection dont il peut être victime, d’abord sous l’angle de la nationalité.

---

<sup>127</sup> Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 152.

<sup>128</sup> Dominique Folscheid, « Qu’est-ce que l’Autre qui est autre ? », Joanna Nowicki et Czeslaw Porebski, dirs., *L’Invention de l’Autre*, Paris : Editions du Sandre, 2008, p. 21-38.

<sup>129</sup> Radclyffe Hall, *Adam’s Breed*, p. 58.

## 2.1. Nationalité

D'emblée, Gian-Luca est divisé car il naît en Angleterre d'une famille italienne installée dans le quartier italien de Londres où l'on parle essentiellement la langue de Dante. Sa nationalité fonctionne comme une instance d'abjection qui provoque une tension dans son rapport aux autres. Ses camarades d'école le rejettent : « At school they know that I do not feel as they do and they always leave me outside! »<sup>130</sup>. Ils lui reprochent son appartenance à la communauté italienne et son accent : « [Fabio] might even be able to explain why the boys at school treated Gian-Luca like a stranger – why they so often left him out of things »<sup>131</sup>. Les Italiens ne sont pas exempts du même type de comportement puisque le patron du premier restaurant italien où Gian-Luca travaille met sur le compte de la nationalité la piètre qualité de ses serveurs : « 'The English people! [...] Their waiters are vile and their cooks are still viler' »<sup>132</sup>. Même entouré d'Italiens cependant, Gian-Luca reste un personnage à part puisqu'il ne se sent pas à l'aise avec eux :

[he] had been a stranger to his mates, an alien among the English children; but here at the Doric he was not quite an alien, for all the waiters were Italians. And yet here also there stretched that little gulf, that sense of being just outside – that *queer*, empty feeling of having no real country and hence no real ties with those who had<sup>133</sup>.

Pour ses congénères, Gian-Luca n'est en effet ni italien ni anglais ; or, les autres personnages acceptent mal le mélange. Même les pâtes ne peuvent souffrir la mixité dans l'épicerie familiale : « One saw at a glance that social etiquette was very rigidly observed, each family of pasta kept strictly to itself, there were no new-fangled ideas »<sup>134</sup>. Le terme de *strange* qui compte le plus grand nombre d'occurrences dans *Adam's Breed* signale également le refus de la mixité. L'expression *neither... nor* est d'ailleurs très fréquemment utilisée pour traduire ce refus. S'il y a intégration de la double culture, les personnages sont rejetés : c'est bien entendu le cas de Gian-Luca, mais la remarque suivante de Nerone à Fabio illustre bien le choix que les membres de la communauté italienne sont tenus de faire (rappelons que Fabio est naturalisé anglais) : « 'That salame – very bad, your place is going to pieces, Fabio. You naturalize yourself and then you sell us bad salame' »<sup>135</sup>. En montrant les divers aspects que

---

<sup>130</sup> *Ibid*, p. 58.

<sup>131</sup> *Ibid*, p. 54.

<sup>132</sup> *Ibid*, p. 134.

<sup>133</sup> *Ibid*, p. 165.

<sup>134</sup> *Ibid*, p. 28.

<sup>135</sup> *Ibid*, p. 23.

prend la notion d'étranger, Radclyffe Hall met en place une distance, parfois une rupture, dans le rapport qu'entretiennent ses personnages aux autres. Elle souligne aussi combien le rapport à l'autre fonctionne dans une dépendance et une réciprocité avec le rapport à soi. L'espace à l'écart où se tient en particulier le protagoniste entraîne du même coup l'écartèlement de sa personnalité. Inversement, c'est bien parce que Gian-Luca ne trouve pas sa place dès l'origine qu'il échoue à entrer en relation avec les autres. Dès l'enfance, comme on l'a vu, il est partagé entre son pays de naissance officiel et sa patrie de cœur :

'I am an Italian!'  
'You are not that,'[Teresa] told him. 'Nonno is naturalized – your mother became English, so you are English – you are English in the eyes of the law.'  
'But I do not feel as they do!' he exclaimed in quick resentment [...]  
'Nevertheless you are English, said Teresa, 'and perhaps it is better so.'  
[...]  
'Non voglio! Non voglio!' he wept in fury<sup>136</sup>.

Ce passage est extrêmement intéressant car il exprime très clairement la douleur de Gian-Luca qui passe de l'amertume aux larmes ; il la manifeste également dans l'opposition entre les adjectifs de nationalité, mais aussi entre les langues utilisées, l'anglais et l'italien, procédé déjà utilisé dans l'un des extraits précédents. Vient renforcer cette opposition celle entre les pronoms *I* et *they* typiquement utilisée par la romancière lorsque le rejet vient d'une instance extérieure non identifiable qui ferait cependant autorité. Enfin, la romancière choisit de faire dialoguer Gian-Luca avec sa grand-mère, ce qui n'a rien d'anodin étant donné qu'elle refuse de l'aimer depuis sa naissance. Or, si elle semble créer une filiation entre le grand-père (Nonno) de Gian-Luca, sa mère et lui, elle s'en extrait complètement : non seulement elle le renvoie sans arrêt à sa différence en utilisant le pronom *you* et en parlant de *sa* mère qui est aussi sa fille, mais elle tisse des liens familiaux auxquels elle ne semble pas s'inclure. De surcroît, elle n'essaie pas de l'apaiser comme le fait quelques lignes plus bas son grand-père qui lui parle gentiment<sup>137</sup> et défend leur nationalité commune en utilisant le pronom *us*<sup>138</sup>. Elle renvoie cet enfant à son existence légale, ce qui lui importe peu. Elle continue en outre de se démarquer, autrement dit de le rejeter loin d'elle, en lui expliquant qu'il vaut peut-être mieux pour lui avoir la nationalité anglaise qu'elle-même n'a pas. Gian-Luca a d'ailleurs bien compris que derrière la question de la nationalité se cache celle de ses origines, notamment de

---

<sup>136</sup> *Ibid*, p. 58.

<sup>137</sup> « Fabio told him gently », « said Fabio patiently », *ibid*.

<sup>138</sup> « 'for the English provide us with money' », *ibid*.

l'identité de son père que sa mère a choisi de taire. Il poursuit le dialogue précédent en demandant : « 'Is it not that I have no real country, Nonna, just as I have no real father?' »<sup>139</sup>. Pourtant, sa patrie de cœur ne ressemble pas vraiment à l'Italie réelle qu'il ne verra d'ailleurs que tard dans sa vie. Aux yeux de Maddalena par exemple, Little Italy n'a pas grand-chose à voir avec l'Italie : « 'Little Italy', and here Maddalena smiled at Gian-Luca. 'But it is not little at all,' she said; 'it is large and gloomy and very full of people – Italians who do not seem quite like Italians – nor is the least like home.' »<sup>140</sup>. Il en va de même pour l'église où elle et Gian-Luca se marient : « Gian-Luca and Maddalena were married in July in St Peter's, the Italian church; that *queer* old lump of Italy dumped down in Hatton Garden, its frescoes blurred and peeling down from the horrid English climate, its heart grown chill from many English winters »<sup>141</sup>. Cet extrait marque l'opposition entre l'Angleterre et l'Italie à travers le vocabulaire du Sale lié à l'étrangeté (*queer*), la vieillesse et la maladie, la dégradation en somme. Le protagoniste fait l'expérience directe de cet écart lorsqu'il se rend en Italie avec Maddalena. Ses hôtes voient dans son physique, ses manières, son refus de blesser les animaux, son petit appétit, même ses vêtements et son langage, le signe qu'il n'est pas des leurs. Ils l'ont en effet estampillé anglais, ce qui surprend Gian-Luca :

'Are you feeling the heat?' he inquired of Gian-Luca. 'You English are not used to the heat.'

Gian-Luca looked surprised: 'But I am not English; I thought you knew I was Italian.'

'Ma no, you are English,' laughed Sisto, amused. 'You speak fine Italian, but your manners are English, and then, who pushes a cart that has a good horse to draw it?''<sup>142</sup>.

Une fois encore, il est renvoyé à sa différence, notamment par l'expression *you English* qui nie sa singularité et l'amalgame au collectif national. Rapidement, ses hôtes ne se sentent pas à l'aise en sa compagnie et conçoivent une rancœur tenace à son égard qui vire parfois au dégoût, forme de Sale par excellence : « Sisto had shrugged his shoulders in disgust: 'He is hardly a man, my Lidia' »<sup>143</sup>. La rupture finale se produit quand Gian-Luca, excédé par la cruauté de leur fils envers les animaux, lui inflige des coups de fouet. À ce moment-là, selon Maddalena, Gian-Luca brise un fondement ancestral chez les Italiens, l'amour filial, et consacre ainsi définitivement son aliénation.

---

<sup>139</sup> *Ibid.*

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>143</sup> *Ibid.*

Pas plus qu'il ne parvient à s'intégrer au foyer de ses hôtes en Italie, Gian-Luca ne fait véritablement partie de la communauté italienne sans en être rejeté pour autant. Dès l'*incipit*, la naissance de Gian-Luca correspond à une rupture de la lignée : sa mère meurt en couche et emporte du même coup le secret du nom du père. Teresa, désespérée par la mort de sa fille, abjecte d'emblée Gian-Luca comme si la filiation s'était brisée avec la mort d'Olga. Au-delà de sa nationalité, Teresa voit en Gian-Luca un parfait étranger : « 'I do not hate him, but to me he is alien – from the moment of his birth he has always been alien flesh' »<sup>144</sup>. Même lorsqu'il essaie de retracer ses origines, elle prend un ton glacial comme si elle n'était pas concernée : « Her voice was quiet, it was almost detached, as though she were speaking of a stranger »<sup>145</sup>. Plus tard, Teresa renforce la singularité de Gian-Luca au sein de la communauté italienne en l'inscrivant dans une école laïque. La communauté s'insurge d'ailleurs contre le choix de Teresa, réaction qui semble légitime au narrateur : « It was natural enough that the small community gathered together in Old Compton Street should have found a fruitful source of scandal in the open withdrawal of Gian-Luca from the Church »<sup>146</sup>. En réalité, l'entourage de Gian-Luca a bien compris que le choix de Teresa accentuait la nature déjà scandaleuse de ses origines. Aux yeux de la communauté, l'absence de père le condamne à une certaine aliénation dès l'enfance ; sa beauté ne lui est pas conforme<sup>147</sup> ; sa personnalité lui paraît étrange et l'éloigne de ses voisins alors même que ce sont eux qui le jugent distant : « One thing in Gian-Luca could they find to resent – he seemed to them strangely aloof »<sup>148</sup>. Gian-Luca leur semble mystérieux, difficilement accessible, parce qu'il n'appartient pas entièrement à leur communauté du fait de sa filiation à la fois brisée et inconnue. Eux qui refusent la mixité nationale ne peuvent se satisfaire ni même comprendre l'instabilité de la personnalité du protagoniste : « They could not be certain of what he was thinking – his eyes gave no clue to his thoughts [...] he always seemed to be staring through people at something they had not perceived »<sup>149</sup>. Ce sentiment sera partagé plus tard par les collègues de travail de Gian-Luca qui apprécient ses qualités professionnelles mais n'éprouvent aucune amitié ou affection pour lui<sup>150</sup>.

---

<sup>144</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 91.

<sup>145</sup> *Ibid*, p. 55.

<sup>146</sup> *Ibid*, p. 45.

<sup>147</sup> « People whispered together: 'He is beautiful, Gian-Luca, but not with the beauty of Olga Boselli.' », *ibid*, p. 51.

<sup>148</sup> *Ibid*.

<sup>149</sup> *Ibid*.

<sup>150</sup> « although he was admitted to be a fine waiter and one under whom a lad got a first-class training; although they admired his arresting appearance and [his] ability [...] not a waiter that he ruled had the least affection for him – they found him a little inhuman », *ibid*, p. 164.

## 2.2. La Première Guerre Mondiale et la patrie

La Première Guerre Mondiale vient exacerber les sentiments nationaux. L'Italie appelle les siens : « Italy was calling her children home »<sup>151</sup>. Il y va de l'honneur de toute la communauté de défendre les couleurs de son pays, et la fierté nationale est si forte qu'elle permet à l'un des cousins de dépasser sa peur de mourir et de s'engager dans l'armée. En ce qui concerne Gian-Luca, il voudrait se battre pour l'Italie, mais il croit que les Italiens le refuseront. Quant à défendre l'Angleterre, il ne le souhaite pas, considérant que ce pays l'a rejeté : « 'It is not my country,' said Gian-Luca sullenly. 'I am told that this is not my country' »<sup>152</sup>. La guerre fonctionne comme une nouvelle instance d'abjection qui ravive la blessure des origines brisées. De même que Gian-Luca n'a pas le sentiment d'appartenir à une famille, il n'a pas de patrie. Le contraste entre ses espoirs de défendre son pays et la désillusion qui suit souligne sa douleur et manipule les attentes du lecteur : « 'Take me along; I too want to fight.' But then he would remember and smile bitterly: 'These English are not my people [...] Why should I go until I am taken? [...] I am surely poorer than they are, for I have not even got a country' »<sup>153</sup>. La mention de la pauvreté symbolique rappelle celle littérale qui pourrait le menacer étant donné qu'il n'a personne sur qui compter. Elle permet en outre de manifester le vide que ressent Gian-Luca qui, à défaut d'attaches sentimentales, ne s'intéresse qu'à son travail. Contrairement à son collègue qui a peur de ne plus retrouver son emploi au retour de la guerre, Gian-Luca déclare : « 'If I were Ricardo, I would not be caring so much about my job, but since I am Gian-Luca, then I care very much - a man must care about something' »<sup>154</sup>. En somme, il s'agit d'un personnage démuné car sans ancrage ; il est orphelin de patrie et de parents, ce qui constitue la pire des singularités dans la fière communauté où il évolue, comme le suggèrent les paroles de Rocca au moment où il craint que l'Italie ne refuse d'entrer en guerre aux côtés des alliés : « yes, even I, Rocca, will cast off my country, I will take her no more for my mother [...] and Rocca will go in sorrow to his grave, because he will be a man without a country »<sup>155</sup>.

Radclyffe Hall inscrit le Sale au cœur de l'étranger à travers son traitement de la nationalité et de la patrie. Elle poursuit cette inscription en interrogeant un autre critère de nationalité, à savoir la langue.

---

<sup>151</sup> *Ibid*, p. 213.

<sup>152</sup> *Ibid*, p. 203.

<sup>153</sup> *Ibid*, p. 218.

<sup>154</sup> *Ibid*, p. 217.

<sup>155</sup> *Ibid*, p. 206.

### 2.3. Langue et appartenance

La langue fonctionne en effet comme marqueur d'appartenance, mais de ce fait, elle peut signifier la différence et entraîner le rejet. La langue fonde en grande partie l'appartenance à un pays : « être sujet de la langue équivaut à être sujet de Sa Majesté la Nation »<sup>156</sup>, écrit Le Blanc. Parce qu'elle favorise la cohésion nationale, la langue inscrit des divisions avec les pays étrangers. Radclyffe Hall établit le lien très clairement lorsqu'elle écrit à propos de Gian-Luca et de ses camarades d'école : « But although they liked him, it was only as a stranger who had suddenly appeared within their gates [...] Gian-Luca himself had been heard to speak Italian – enough in all conscience to set him apart as a kind of unnatural freak »<sup>157</sup>. La langue nationale de Gian-Luca le constitue en sujet étranger pour ses camarades, ce qui pourrait le conduire à la renier. Ce phénomène correspond à l'analyse de Le Blanc selon laquelle la désignation d'étranger faite à partir de la langue nationale d'origine fonctionne comme une interpellation qui « marginalise le lien de l'étranger à la langue du pays d'accueil en soupçonnant que les ressources linguistiques qu'il mobilise ne sont pas des ressources totalement admissibles d'un point de vue national »<sup>158</sup>. Au sein d'un même pays, la langue peut accentuer des divisions parce qu'elle manifeste une appartenance de classe. Notons la condescendance du narrateur qui feint le patriotisme et déclare à propos de la cousine de Gian-Luca : « For the rest [Berta] spoke in English; not the rather stilted English of Gian-Luca who had never really learnt to clip his words, but in the English of the workrooms; and she spoke it without accent, that is, of course, without a foreign accent »<sup>159</sup>. Au-delà de l'appartenance nationale, la langue soude la communauté : « They (the clan) [...] belonged to each other, bound firmly together by four most important things, their cooking, their religion, their will to make money; and last but not least by the love of their language – they came together to speak it »<sup>160</sup>. S'ils aiment l'italien, c'est aussi parce que la langue maternelle tisse les liens d'amour entre parents et enfants. Lors de l'apprentissage du langage, Gian-Luca découvre le pouvoir des sons qui provient en partie de celui qui les prononce. Ainsi, dans l'extrait suivant, les sons désagréables renvoient à une certaine étrangeté qui provoque un malaise alors que les paroles apaisantes viennent non seulement de deux personnes qui s'aiment, mais de ceux qui forment également les parents de substitution de Gian-Luca après

---

<sup>156</sup> Le Blanc, *Dedans, Dehors*, p. 128.

<sup>157</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 53.

<sup>158</sup> Le Blanc, *Dedans, Dehors*, p. 121-2.

<sup>159</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 147.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 46.

sa naissance : « Gian-Luca learnt that certain sounds were ugly, that they made you feel strangely disturbed and unsafe. He also learnt that some sounds might be soothing, as for instance when Mario and Rosa made it up with many soft murmurings and kissings »<sup>161</sup>. Si la relation langagière accompagne la relation d'amour, et réciproquement, c'est parce qu'elle confère progressivement une identité singulière. Les propos suivants du narrateur à propos de Gian-Luca peuvent d'ailleurs se lire comme un métacommentaire de l'auteur qui cherche son langage propre au sein d'une langue commune :

You began to feel that given time, you yourself would make sounds that counted [...] you knew that somewhere out of the void would come sounds that belonged exclusively to you; others might make them but that would not matter, for with some sort of magic that you did not understand, the fact that you made them would mean that they were yours, as surely as your mouth was yours<sup>162</sup>.

À tous les niveaux, la langue fonctionne bien comme un ancrage, mais quel rôle peut-elle jouer pour Gian-Luca qui en est démuné, démuné précisément parce qu'il est orphelin de nom ? Dès l'enfance de Gian-Luca, Radclyffe Hall associe l'absence de nom propre au rejet dont il est victime, au-delà même de la différence entre l'anglais et l'italien. Gian-Luca remarque ainsi : « 'And yet I have not got a name' – he persisted. 'You say that I have not got a name' – 'Then a sudden thought struck him and he too flushed crimson: 'Does that make me different from other boys, Nonna? Is that why they leave me outside?' »<sup>163</sup>. L'absence de nom propre empêche par ailleurs l'inscription du protagoniste dans une lignée : non seulement il est orphelin de père et de mère, mais il ne peut utiliser le nom propre comme biais pour faire exister son père. Quand Gian-Luca veut connaître son père, il n'a d'autre choix que de lui inventer un nom<sup>164</sup>, ce qui permet à Radclyffe Hall de souligner à quel point la capacité de nommer joue un rôle fondamental dans le développement de ce personnage, mais c'est aussi vrai de Stephen dans *The Well*. Nous y reviendrons. La langue sert de vecteur à la transmission, à l'inscription dans la lignée familiale ; en brisant la lignée dès la mise au monde, Gian-Luca apparaît comme un personnage sans ancrage affectif. L'illustrent bien les paroles que prononcent Teresa à son petit-fils qui insiste pour connaître ses origines, des paroles d'autant plus cruelles qu'elles redoublent le refus de Teresa de lui accorder son

---

<sup>161</sup> *Ibid*, p. 21.

<sup>162</sup> *Ibid*, p. 19-20.

<sup>163</sup> *Ibid*, p. 56.

<sup>164</sup> « he wanted to ask Fabio what to call him; a name was a very great assistance, he felt; it helped you visualize the person – meanwhile he invented a name for his father, and after a little it became so familiar that it sounded quite true when he spoke it », *ibid*, p. 52.



amour : « '[Your father] did not wish to give you his name. We do not know your father's name, and that is why we call you by ours [...] Your father had no love for you nor for your mother – he gave neither marriage nor name' »<sup>165</sup>. Le narrateur rappelle en creux que la lignée ne s'est pas uniquement brisée pour Gian-Luca : d'une part, Teresa a perdu sa fille morte en couche ; d'autre part, symboliquement, Olga elle-même a rompu les liens avec sa mère en refusant de lui révéler le nom du père de Gian-Luca. En réalité, Teresa rejette sur Gian-Luca la souffrance qu'elle a ressentie si bien que ses paroles pourraient être transposées de la manière suivante: « [she] did not wish to give me his name » au lieu de « '[he] did not wish to give you his name.' ».

## CHAPITRE 2 : LES MENACES À L'INTÉGRITÉ

### I. LA DISTANCE IDENTITAIRE ET AFFECTIVE

#### 1. Étranger à soi même

##### 1.1. Le corps inadéquat, corps et souffrance

Radclyffe Hall traite la question de l'autre à soi en partie à travers l'inadéquation du corps. Si la question du corps social a déjà été traitée, le corps individuel fournit également un lieu privilégié d'inscription du Sale. *The Well* en fournit le meilleur exemple. En premier lieu, l'identité de la protagoniste est divisée du fait de l'aliénation de son corps. En effet, elle a un corps et un sexe de fille bien qu'elle se sente garçon : Radclyffe Hall propose une vision jugée réductrice par la critique *queer* de la lesbienne comme invertie, c'est-à-dire ayant un sentiment de genre en inadéquation avec son sexe. Même si Stephen est une athlète et semble mettre à l'honneur sa force et son agilité dans l'équitation, la chasse ou l'escrime, elle ne parvient pas à accepter son corps tant qu'elle ne connaît pas son statut d'invertie. Dans un passage très souvent cité par les critiques, elle témoigne de son sentiment d'étrangeté et de haine pour ce corps qui ne lui correspond pas :

she hated her body with its muscular shoulders, its small compact breasts, and its slender flanks of an athlete. All her life she must drag

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 56.

this body of hers like a monstrous fetter imposed on her spirit. This strangely yet ardent body... She longed to maim it<sup>166</sup>.

Radclyffe Hall étend cette construction du corps douloureux à des relations sexuelles largement marquées par la souffrance. Elles sont en effet souvent décrites dans *The Well* en termes de pathologie, non comme l'expression ou l'aboutissement de la relation d'amour. Si certains des épisodes évoquent les couples d'inverties éprouvant du plaisir charnel, la relation sexuelle semble néanmoins d'emblée rapprochée de l'opprobre lié à l'inversion, soulevant ainsi immédiatement la question de la normalité, autrement dit de l'acceptabilité ou non d'une telle relation. Dans ces conditions, on comprend mieux la difficulté des personnages à ressentir du plaisir. Il est intéressant de rappeler sur ce point que Radclyffe Hall s'est largement documentée sur l'inversion avant d'écrire *The Well* et qu'elle a placé en exergue de son roman le commentaire d'Ellis, l'un des premiers sexologues à avoir travaillé sur l'homosexualité. Elle mentionne en outre directement dans le roman le travail de Krafft-Ebing, autre sexologue reconnu de son époque. La vision qu'offre *The Well* des relations sexuelles en termes pathologiques s'explique sans doute par sa croyance en la nature physiologique de l'inversion :

Congenital inversion is caused by an actual deviation from the usual in the glandular secretions of the invert's body. Those glandular secretions influence the cells, & thus the whole human structure, physical, mental & spiritual. You can kill all the inverts but while they live you cannot make them other than inverted. They are and will always remain as God made them, and their sexual attractions will be therefore inverted as they were in the girl of whom I wrote \_ the unfortunate girl Stephen Gordon<sup>167</sup>.

D'après Teresa de Lauretis<sup>168</sup>, l'inversion de Stephen s'explique par l'inscription de son corps dans un fantasme de castration marquant un échec narcissique : Stephen a besoin de l'amour et du désir d'une « vraie » femme pour accepter son corps<sup>169</sup>. L'aliénation puis l'abjection du corps poussent d'autre part Stephen à le faire souffrir. Elle l'aiguise pour la chasse ou l'escrime, mais au-delà, elle le pousse à l'extrême quand elle marche pendant des heures. Il en va de même pendant la guerre : certes, le front offre des conditions drastiques pour tous, en particulier pour les combattants, mais Stephen pousse ses forces à leur limite

---

<sup>166</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 187.

<sup>167</sup> Souhami, *The Trials of Radclyffe Hall*, p. 155.

<sup>168</sup> Teresa de Lauretis, « Perverse Desire : The Lure of the Mannish Lesbian », Doan et Prosser, dirs., *Palatable Poison*, p.109-28.

<sup>169</sup> *Ibid*, p. 122.

dans l'unité ambulancière. Son corps en porte d'ailleurs la marque à travers la cicatrice qui lui barre la joue. Cette cicatrice témoigne de son courage, mais aussi d'une certaine défiguration, comme si elle devait nécessairement s'inscrire sur le corps de l'invertie. Dans l'acte d'écriture (Stephen est romancière), la protagoniste s'inflige également un manque de sommeil ou de nourriture comme si elle oblitérait ce corps qui la dérange au seul profit de son esprit ; or Kristeva voit dans l'abomination alimentaire l'abomination du corps féminin. Certes, Stephen ne manifeste pas de dégoût pour la nourriture, mais le fait de s'en priver peut participer du sentiment de rejet qu'elle éprouve envers son corps. La vision de Kristeva, même si elle est à nuancer ici, se rapproche alors de celle de de Lauretis évoquée juste avant.

Pour finir, l'étrangeté identitaire de Stephen provient de l'écart entre son ignorance et la connaissance qu'ont les autres de son inversion : pendant longtemps, elle ne sait pas qu'elle est invertie alors que les autres le sentent immédiatement. Sa mère, les villageois puis les citadins à Londres ou à Paris le devinent, sans nécessairement mettre un mot dessus : ils ressentent simplement une différence car ils la voient inscrite en Stephen, visible sur son corps. Sa préceptrice et son père savent qu'elle est invertie, Puddle parce qu'elle est elle-même invertie sans que ce ne soit jamais clairement énoncé ; Sir Philip parce qu'il lit toutes sortes d'ouvrages, en particulier *Psychopathia Sexualis* de Krafft-Ebing. À partir du moment où son inversion est nommée, l'identité de Stephen est à la fois minée de l'intérieur et menacée de l'extérieur. En ce sens, elle ressemble à Gian-Luca d'*Adam's Breed* : chacun de ces personnages malmène son corps, notamment au moyen de la nourriture. Certes, le corps de Gian-Luca ne lui paraît pas inadéquat par rapport à son sentiment de genre, mais alors qu'il se réjouit de servir les clients gourmets que le patron du Doric lui a spécialement attribués, il en vient à haïr la nourriture et l'acte de se nourrir. Il finit d'ailleurs par mourir de faim. Le corps des personnages semble constituer la trace visible de leur état mental tandis que la réflexion ou l'expérience 'abstraite' de soi à travers les émotions s'appuie sur une expérience concrète, pratique, presque incarnée, comme si les deux s'alimentaient réciproquement. Dans la perspective du Sale, le corps et l'esprit servent de support et de témoin à l'abjection. L'abjection provoque un rapport à soi et à l'autre marqué par l'écart ou le rejet. En ce qui concerne la possibilité de nomination, Stephen est construite sur le même modèle que Gian-Luca dont l'abjection première, la rupture des origines, provoque un écartèlement intérieur autant qu'une relation problématique à l'autre. Ils sont étrangers à eux-mêmes et aux autres. Par l'intermédiaire du corps, Radclyffe Hall développe l'idée de l'autre en soi et explore le sentiment d'étrangeté dans le contexte de la Première Guerre Mondiale où le corps est malmené.

## 1.2. Les effets de la Première Guerre Mondiale sur l'humain

Le choc que cette guerre a provoqué s'est surtout manifesté par une remise en cause de la valeur humaine et a entraîné, pour ne citer que quelques exemples, une rupture des repères, le développement de la psychanalyse et des études sur le trauma ainsi que le sentiment d'une fragmentation de l'identité. Si la moitié des romans de Radclyffe Hall évoquent la guerre, il ne s'agit pas d'un thème majeur comme chez Ford Madox Ford avec *Parade's End*. Dans *The Forge*, la guerre sert de toile de fond contextuelle et permet de mettre en exergue une certaine forme de décadentisme des personnages. Elle joue au contraire un rôle crucial pour les protagonistes d'*Adam's Breed* et de *The Well* en renforçant leur sentiment d'être étrangers à eux-mêmes. On l'a vu, le seul fait de ne pas participer à l'effort de guerre accentue le sentiment d'abjection des personnages : Gian-Luca ressent plus vivement encore sa non-appartenance à une nation tandis que Stephen est renvoyée à son statut de femme alors qu'elle se sent homme. Quand l'occasion leur est donnée d'aller au front, ils sont fiers de défendre leur patrie même s'ils en gardent des séquelles. Enfin, *The Master of The House* aborde la guerre essentiellement à travers la thématique de la souffrance, en particulier liées aux divisions identitaires. Le personnage principal s'enrôle par devoir, mais son attachement à Dieu, au fondement de son humanité, le rend extrêmement perplexe face à la possibilité de tuer d'autres hommes au combat. La division intérieure est redoublée par la peur de rompre avec Dieu : « What would happen if he, Christophe, should refuse to go to the war [...] Would he then be denying his oneness with God? But surely God was not war but peace...the creator of a peace that man brought to destruction »<sup>170</sup>. Cette division s'exprime ensuite en termes d'étrangeté grâce à un nouveau glissement sémantique d'étranger à étranger à soi. Une fois encore, l'abjection s'inscrit en soi et dans le rapport aux autres ; de surcroît, elle produit, en retour, un rejet qui vient des autres : « A great sadness began to take hold upon him, together with a curious sense of detachment. He moved like a stranger among the men who, in their turn, regarded him as a stranger »<sup>171</sup>. Plus tard, face à l'absurdité d'un combat qui tue aveuglément, les soldats se protègent de la souffrance environnante en agissant par automatisme. Le protagoniste s'étonne de ce processus de division de la conscience : « But perhaps the mind could disguise its real self; or perhaps every creature possessed two minds, one acutely self-conscious, the other automatic »<sup>172</sup>. Il ne peut néanmoins obéir aux ordres

---

<sup>170</sup> Radclyffe Hall, *The Master of The House*, p. 347.

<sup>171</sup> *Ibid*, p. 354.

<sup>172</sup> *Ibid*, p. 379.

qu'à cette condition : « he was useful with the part of himself that appeared to be purely automatic »<sup>173</sup>. Ce mécanisme, né de l'abjection, permet de survivre à la guerre. Toutefois, s'il s'agit d'une abjection nécessaire face à l'abjection suprême que constitue la guerre, l'automatisme peut favoriser l'inhumanité des soldats. D'une part, ce dédoublement les amène à quitter la 'réalité' du front et de leurs actions : « This detestable vigour that possessed the limbs, that surged up to the brain and set it ablaze [...] one was doing all manner of things at once, loving and hating, pitying and killing »<sup>174</sup>, avec le risque qu'ils n'endossent plus la responsabilité de leurs actes ; Christophe en vient ainsi à s'exclamer : « Lord, I did not kill them, it was my body »<sup>175</sup>. D'autre part, l'automatisme les menace de schizophrénie puisque le corps et la conscience ne semblent plus reliés et que le corps les ramène au besoin primaire de survie qui repose sur le massacre d'autres hommes en temps de guerre : « His body had detached itself from him all day; his body had been unspeakably cruel; and cowardly too, it had saved itself, killing others in order that it might live – Oh, most hateful yet pitiful life of the body »<sup>176</sup>. Le sentiment d'étrangeté à soi-même est encore complexifié par l'écart entre le corps et l'esprit qui redouble la division entre conscience et automatisme et empêche sans doute la communion chrétienne : la division du protagoniste ne dévoilerait-elle pas celle de Christophe avec le Christ et, au-delà, celle des êtres humains avec Dieu ? Au moment où il communique avec Jésus, Christophe se demande même si son corps continue de lui appartenir : « Yet surely his body was once more detached and no longer the instrument of his being? »<sup>177</sup>. Son corps est d'ailleurs désigné par le pronom *it* qui semble perdre ensuite un référent clair tandis que le possessif *his* disparaît progressivement au profit du déterminant générique *the*.

Radclyffe Hall développe la thématique de l'abjection identitaire à travers le corps, en particulier pendant la Première Guerre mondiale qui exacerbe les symptômes et les effets de l'étrangeté à soi-même. À cette fin, elle opère un glissement sémantique de l'étranger sur le plan national ou linguistique à celui de l'étranger en soi. Le traitement de Gian-Luca l'illustre bien. Il s'agit de revenir à présent à ce personnage afin de montrer que son étrangeté s'appuie non seulement sur sa condition d'étranger, mais aussi sur le sentiment d'étrangeté qui provient plus largement de sa différence.

---

<sup>173</sup> *Ibid*, p. 380.

<sup>174</sup> *Ibid*, p. 382.

<sup>175</sup> *Ibid*, p. 388.

<sup>176</sup> *Ibid*, p. 387.

<sup>177</sup> *Ibid*, p. 388.

### 1.3. Le cas de Gian-Luca : l'étranger comme l'autre

Le traitement de l'étranger a permis de réfléchir à la question de la nationalité, de la patrie ainsi que de la langue qui les fonde. En dernier ressort, l'abjection produite par la notion d'étranger sert à révéler une autre forme d'abjection, identitaire cette fois. Tout se passe comme si la condition d'étranger de Gian-Luca le condamnait à être à part. Quelques quatre-vingt cinq ans plus tard, Le Blanc opère un rapprochement similaire lorsqu'il écrit que « [l]'Autre ce peut être l'Arabe, le Noir mais aussi bien l'Homosexuel, le Chômeur, toutes celles et tous ceux qui ne sont pas inscrits dans les cadres d'habilitation des identités et qui se voient ainsi expulsés dans le Hors-Champ. Sortir des cadres, c'est être défait comme sujet recevable, c'est devenir quelqu'un d'inadmissible, dont la voix est en cours d'effacement »<sup>178</sup>. Le sentiment d'abjection de Gian-Luca atteint son comble pendant le voyage en Italie alors même qu'il s'y est rendu en espérant retrouver ses racines. À son arrivée, il s'est senti en terre connue, ce qui l'a apaisé :

All the beauty and the wonder of this first home-coming had filled him with a kind of reverential awe. He was conscious of a *queer*<sup>179</sup> sense of things familiar, he felt that he knew the little white houses [...] [the] children who played on the hot, virile soil [...] so that they seemed to be part of the soil, part of the eternally patient Mother from whom sprang all fruitful things<sup>180</sup>.

Il s'agit bien de renouer avec sa patrie qui figure aussi son foyer, mais plus fondamentalement avec ses origines, autrement dit avec son identité même, fragmentée à cause du lien brisé à ses parents. Le montrent bien la référence à la fertilité du sol ainsi qu'à la mère créatrice et nourricière autant symbolique que littérale. C'est aussi ce que suggèrent les paroles suivantes de Maddalena qui invitent à associer filiation et nationalité : « Did they not spring from a race who loved children? A race of eager, imperative fathers? And then, with a little sinking of the heart, she suddenly remembered that Gian-Luca was different – that Gian-Luca had never known a father »<sup>181</sup>. N'ayant pas connu son père, tout se passe comme si Gian-Luca ne pouvait lui-même devenir père et devait rester enfant. Dans son couple, il joue à la fois le rôle de mari et d'enfant, ce qui ne déplaît pas à Maddalena qui l'aime comme une femme et une mère (« [Maddalena] loved him as a wife and as a mother »<sup>182</sup>). On comprend mieux dès lors

---

<sup>178</sup> Le Blanc, *Dedans, Dehors*, p. 12-3.

<sup>179</sup> Nos italiques.

<sup>180</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 300.

<sup>181</sup> *Ibid*, p. 194.

<sup>182</sup> *Ibid*, p. 197.

pourquoi la quête de *home* en Italie se solde par un échec ; non seulement Gian-Luca rompt la filiation en n'ayant pas d'enfant, ce qui le disqualifie aux yeux de la famille italienne de Maddalena (« Sisto had shrugged his shoulders in disgust: 'He is hardly a man, my Lidia' »<sup>183</sup>), mais il commet ensuite une faute impardonnable en donnant des coups de fouet au fils de la famille et en attaquant ainsi la filiation : « Gian-Luca's sin could never be forgiven – he had sinned against the deep-rooted, primitive instinct of personal reproduction »<sup>184</sup>. S'il ne brise pas le lien entre Sisto et son fils, il rompt définitivement toute relation entre son couple et la famille italienne. Avant même qu'il ne soit chassé par ses hôtes, une profonde amertume se lit chez Gian-Luca :

Gian-Luca would be given to understand once again that he was only a stranger. He realized more and more every day how little they had in common with him, and this realization came as a shock; he had journeyed a very long way to discover that a man could feel foreign to his country [...] 'It is *queer*, I am always a stranger – I felt like a stranger among the English, and out here I feel even more like a stranger [...] I have come home too late, *donna mia* – a man may come home too late to his country-'<sup>185</sup>.

Cet extrait illustre bien en quoi le Sale dans son acception d'étranger s'oppose au sentiment d'appartenance : tissé en creux tout au long d'*Adam's Breed*, il passe par la connaissance (*knew*) de son environnement, mais aussi de soi, ce qui n'est pas le cas du personnage. Il passe également par l'enracinement dans une lignée. Il se traduit le mieux par l'adjectif *familiar* qui suggère bien l'idée d'être en terrain familier, c'est-à-dire stable et apaisant, tout en faisant écho étymologiquement à la famille. Inversement, le mot *strange*, qui signale le refus de la mixité, renvoie dans ce roman, mais plus largement, à une chose indéfinissable qui met mal à l'aise précisément parce qu'elle ne peut se nommer ou s'expliquer. Cela explique le recours fréquent à *it* ou *thing* que Radclyffe Hall reprend dans *The Well* pour souligner la difficulté de Stephen à identifier son « inversion » qu'elle ne connaît pas et ne parvient donc pas à nommer. Dans *Adam's Breed*, ce qui ne peut se nommer avant la toute fin du roman relève de la quête des origines vers laquelle est poussée Gian-Luca. Voici un exemple marquant pour l'illustrer : le protagoniste vient de passer devant un orphelinat, lieu ô combien significatif, et d'entendre les enfants jouer. Il les prévient mentalement : « 'but you will not

---

<sup>183</sup> *Ibid*, p. 306.

<sup>184</sup> *Ibid*, p. 322.

<sup>185</sup> *Ibid*, p. 312-3.

escape it, it is waiting for you round the corner!’ But when he would have liked to tell them what was waiting, he found that he did not know »<sup>186</sup>.

Le Sale s’exprime sous la forme d’une distance identitaire construite à partir de la condition d’étranger. Dans les romans de Radclyffe Hall, cette distance repose en outre sur l’abjection des relations d’amour.

## 2. Formes d’amour et abjection

Radclyffe Hall déploie un polymorphisme de l’amour qui entre dans la perspective du Sale car il s’agit de relations hors-normes. Nous avons déjà étudié l’ostracisme et l’exclusion dont sont victimes les couples homosexuels dans *The Well* ou *The Sixth Beatitude* ; nous allons désormais nous concentrer sur ces relations qui enfreignent l’espace de la norme.

### 2.1. Polymorphisme amoureux

Au-delà des amours classiques homme-femme, *The Well* fait état d’amours qu’on pourrait dire inversées, mais pas au sens d’homosexuelles. Des relations se nouent entre des personnages qui appartiennent à des mondes distincts, non seulement hiérarchiquement, mais aussi sur le plan de l’âge. C’est le cas de Stephen et sa domestique Collins. Leur point commun, le sexe, devrait pourtant circonscrire des espaces étanches empêchant tout sentiment amoureux. Étant donné l’âge de Stephen, le lecteur peut conclure à une lubie ou à un éventuel transfert de l’amour maternel, d’autant qu’ensuite Stephen s’éprend de Collins, le cheval éponyme, dans ce qui apparaît comme un nouveau transfert. Humains et animaux entretiennent en effet des relations d’amour. À partir de l’adolescence, Stephen aime ainsi profondément son cheval Raftery au point de consacrer leur union :

And Raftery said: “I will carry you bravely, I will serve you all the days of my life”. And she answered: “I will care for you night and day, Raftery – all the days of your life.” Thus Stephen and Raftery pledged their devotion<sup>187</sup>.

L’amour s’éprouve aussi pour la terre et la nature : il suffit pour cela de noter l’admiration et l’attachement de Stephen pour Morton et les paysages environnants, les longues promenades qu’elle fait à pied, à cheval ou en voiture, sans compter les descriptions très précises et très sensuelles de la nature qui jalonnent le roman. Martin Hallam, le premier ami de Stephen,

---

<sup>186</sup> *Ibid*, p. 280.

<sup>187</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 56.



aime également les arbres. Parmi les amours inversées peuvent être incluses les amours non partagées : elles commencent avec Anna, la mère de Stephen, se poursuivent avec Angela puis avec Martin qui se méprend sur les sentiments de Stephen ; ou encore Mary à Orotava avant que Stephen ne lui explique toutes ses réticences à partager son amour. Enfin, les rapports quasi incestueux constituent d'autres amours inversées. Outre la relation déjà mentionnée entre Stephen et Collins, cela concerne Stephen et Mary, en sens inverse puisque c'est Stephen cette fois qui fait office du parent. Mary est d'ailleurs très souvent comparée à une enfant : elle est plus jeune que Stephen et le narrateur insiste particulièrement sur sa jeunesse et son innocence (« she cried like a child »<sup>188</sup>), ce qui explique pourquoi Stephen traite souvent Mary comme une petite fille : « there's a good child », « you mustn't behave like a baby »<sup>189</sup>. Stephen semble aimer Mary d'un amour filial : « one might almost have said the eyes of a mother »<sup>190</sup> ou encore « Stephen would now read aloud to Mary [...] even as Sir Philip had once taught his daughter »<sup>191</sup>. Ce motif de l'inceste se retrouve dans la vie de Radclyffe Hall : Ladye par exemple, sa première compagne, était beaucoup plus âgée qu'elle et aurait très bien pu passer pour sa mère. Evguenia Souline, à l'inverse, aurait pu être la fille de Radclyffe Hall, ce dont elle se rend parfaitement compte, elle qui écrit au sujet de Radclyffe Hall :

she was waiting for her ideal. I was unprotected, a lonely pathetic figure, a refugee on whom she could bestow her reserve of deep affection and love, whom she could treat a little like a child. Yes, very much like a child, as the time went on it proved itself to be so<sup>192</sup>.

De surcroît, les relations d'amour autant dans les œuvres de Radclyffe Hall que dans sa vie se caractérisent par ce que l'on pourrait appeler des triangles. Sur le plan personnel, le premier triangle a été celui formé entre Radclyffe Hall, Ladye et son mari ; il y a ensuite eu celui entre Radclyffe Hall, Ladye et Una quand Una a progressivement supplanté Ladye. Ce triangle-là a longtemps perduré puisque même après la mort de Ladye, une voyante permettait à Una et à Radclyffe Hall de communiquer avec Ladye. Plus tard, un nouveau triangle se forme avec Una et Evguenia, l'amante de Radclyffe Hall. Ces différents triangles font écho aux dédicaces de Radclyffe Hall : « To our three selves ». Il est amusant de noter que les trois premiers romans sont respectivement dédicacés à Una, Ladye et Radclyffe Hall, puis, à partir d'*Adam's*

---

<sup>188</sup> *Ibid*, p. 375.

<sup>189</sup> *Ibid*, p. 348.

<sup>190</sup> *Ibid*, p. 330.

<sup>191</sup> *Ibid*, p. 334.

<sup>192</sup> Souhami, *The Trials of Radclyffe Hall*, p. 262.

*Breed*, tous sont dédicacés aux trois sois comme si le triangle s'était formé à partir de chaque (id)entité préalable. Dans *The Well* les triangles sont foison : Stephen découvre par exemple que Collins, sa bien-aimée, est amoureuse d'une tierce personne en la voyant embrasser un autre domestique ; il y a aussi le triangle formé par Stephen et ses parents où Stephen et sa mère entretiennent des relations très différentes avec Sir Philip qui les mettent parfois en concurrence. Une rivalité se retrouve, cette fois par rapport à Stephen, entre sa mère et sa préceptrice, la première incarnant l'ange du foyer tandis que Puddle, l'invertie secrète, privilégie le savoir qui stimulera l'indépendance. Lors de son aventure avec Angela, Stephen entre dans une double concurrence face au mari puis à l'amant de cette dernière. Quant à l'amant, il représente en outre le contrepoint masculin de la protagoniste. Enfin, la relation privilégiée que Stephen noue avec Mary se voit abîmée par Martin. Le triangle familial revêt une importance particulière parce qu'il est le premier et, selon les psychanalystes, modèle les suivants. Son pouvoir provient aussi dans *The Well* de sa complexité. Anna et Sir Philip s'aiment profondément ; Stephen aime profondément ses parents jusqu'à ce qu'un malaise s'installe entre elle et sa mère : « for these two were stangely shy with each other »<sup>193</sup>. Ce malaise produit deux effets : d'un côté, il la rapproche de son père (« a deep sense of friendship, with a deep sense of mutual understanding »<sup>194</sup>), mais, en unissant père et fille profondément, il semble détourner Sir Philip de son amour pour Anna : plus Sir Philip sent une distance s'installer entre la mère et la fille, plus il tente de protéger sa fille dont il a compris l'« inversion », mais aussi sa femme en l'épargnant de ce lourd secret. Chaque sous-triangle dans l'écheveau complexe de leurs relations suscite jalousie, incompréhension et souffrance, et chacun des membres de la famille constitue une instance de division, la plus forte étant sans doute celle formée par Stephen qui brise progressivement le lien d'amour quasi idyllique entre ses parents. Dans cette configuration, chaque instance d'abjection subit aussi une abjection en retour ; Anna rejette Stephen et de ce fait est rejetée à la fois par sa fille et, dans une moindre mesure, par son mari : « their silence (Anna's and Sir Philip's) spread around them like poisonous miasma. The spectre that was Stephen would seem to be watching, and Sir Philip would gently release himself from Anna »<sup>195</sup>. Le rejet s'exprime par le biais de la maladie, figure du Sale par excellence. L'abjection culmine lorsqu'Anna rompt complètement avec sa fille après qu'elle a découvert son inversion.

---

<sup>193</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 11.

<sup>194</sup> *Ibid*, p. 22.

<sup>195</sup> *Ibid*, p. 79.

## 2.2. Amours pathologiques : la mère de Joan dans *The Unlit Lamp*

Il est étonnant de noter qu'au contraire de *The Well*, *The Unlit Lamp* n'a pas été censuré alors que sa critique de l'amour maternel, sa thématique lesbienne ainsi que le sentiment d'oppression qui s'en dégage et aliène potentiellement le lecteur le rendent très subversif.

Mary Ogden est représentée dès l'*incipit* comme une femme soumise à un mari hypochondriaque dont toutes les volontés doivent être accomplies. Elle compense sa situation grâce à sa fille aînée Joan avec qui elle semble partager une relation privilégiée jusqu'à ce que l'arrivée de la préceptrice Elizabeth fasse apparaître l'amour qu'elle voue à sa fille comme un amour excessif et jaloux. En témoigne cette question cruciale : « Joan, do you love me, dearest? »<sup>196</sup>, qui sous-tend deux scènes-clés du roman aux chapitres 10 et 15. Posée à un moment où Joan est absorbée par ses études, cette demande dévoile la nature possessive de Mary. Puis, alors que la mère séjourne seule à Londres, elle écrit une lettre à sa fille dans laquelle la répétition des pronoms personnels (« my own darling Joan », « my darling », « my Joan »<sup>197</sup>) et l'utilisation du verbe « avoir » (« I feel that if only I could have you to talk things over with »<sup>198</sup>) manifestent encore plus clairement sa possessivité et signalent la tendance manipulatrice et culpabilisatrice qui l'accompagne ; l'emphase exprimée par les nombreux modalisateurs tels que *if only*, *so much*, *too much*, *how much*, ou *as never before*<sup>199</sup> émet une telle attente de la part de Mary qu'elle enferme Joan dans une relation oppressante : « I sit alone all the evenings and think of you and how much I need you as never before! I feel utterly lost; your poor, little mother in this big, big city, and her Joan so far away and probably not thinking of her mother at all, probably forgetting- »<sup>200</sup>. Son amour se fait vampirique, exigeant toute l'attention de l'être aimé, alors même que la surenchère du pronom *I* et l'absence de questions à sa fille révèlent à quel point Mary est égocentrique. Il s'agit en ce sens d'un amour pathologique, sale, qui franchit d'ailleurs les bornes de l'amour filial. Non seulement Mary se comporte très régulièrement comme une petite fille qui demande à être rassurée, inversant ainsi les rôles avec Joan, mais la relation qu'elle noue avec sa fille tient davantage d'une relation amoureuse. Cela explique la question évoquée précédemment (« Joan, do you love me, dearest? »<sup>201</sup>) qu'elle pose soudain tel un amoureux ayant besoin de réassurance : « Quite suddenly she turned her face to Joan; the movement was almost lover-

---

<sup>196</sup> Radclyffe Hall, *The Unlit Lamp*, p. 66.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 140-1.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 140-1.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 66.

like »<sup>202</sup>. Elle laisse d'ailleurs Joan lui caresser la main et se substituer symboliquement au mari lorsque Joan fait tomber l'alliance. L'amour que porte Mary à sa fille relève du Sale dans la mesure où il s'inscrit dans un écart, en l'occurrence un excès pathologique, mais également parce qu'il produit de l'abjection et menace l'intégrité de l'être aimé. C'est l'impossibilité où se trouve Joan de répondre verbalement à la demande d'amour de sa mère qui la pousse à adopter une gestuelle incestueuse envers sa mère (elle l'embrasse et lui caresse la main) : « then suddenly she folded her in her arms, kissing her lips, seeking desperately to awaken her dulled emotions to the response that she knew was so painfully desired »<sup>203</sup>. De la même façon, elle se substitue au père par automatisme, parce que la fragilité de la main de sa mère lui fournit une raison de l'aimer : « Mechanically she began to finger [her mother's hand], slipping a ring up and down; the ring came off unexpectedly, it was loose, for the hand had grown thinner. Her mind seized on this with avidity; here was the motive she needed for love »<sup>204</sup>. La pression exercée par sa mère pousse Joan à agir contre sa propre personnalité. Elle conçoit en effet le dégoût caractéristique de la notion de Sale lorsqu'elle touche sa mère : « there was an actual physical distaste for the handclasp »<sup>205</sup>, ou encore : « I don't want to touch you, I dislike the feel of you - I dislike above all else the *feel* of you! »<sup>206</sup>. Elle mesure également que son attitude est forcée et le regrette, d'où la brusquerie de ses gestes et son incessant dialogue intérieur : « There was pathos in this, there was something in this to make her feel sorry; she stooped and fondled the hand. But did she love her? »<sup>207</sup>. Comme cette citation l'indique, Joan se soumet cependant à la demande d'amour de sa mère, même quand elle prend conscience un peu plus tard qu'elle joue seulement un rôle de substitution : « She realized as she had never been able to realize before the place that she herself held in her mother's life; it was borne slowly upon her that she represented a substitute for all that Mrs Ogden had been defrauded of »<sup>208</sup>. C'est en ce sens aussi que l'amour que porte Mary à sa fille s'inscrit dans la notion de Sale : il s'agit d'un amour pathologique qui menace l'intégrité de l'autre, confirmant que le Sale constitue à la fois l'objet-sujet sale et le mécanisme d'abjection qu'il induit. Joan est écartelée entre l'amour qu'exige sa mère et son refus de la blesser, entre une question et son incapacité à y répondre : « Did she love her mother, did she

---

<sup>202</sup> *Ibid*, p. 140.

<sup>203</sup> *Ibid*, p. 66.

<sup>204</sup> *Ibid*.

<sup>205</sup> *Ibid*.

<sup>206</sup> *Ibid*, p. 67.

<sup>207</sup> *Ibid*, p. 66.

<sup>208</sup> *Ibid*, p. 93.

– did she? [...] the answer; it must be found quickly, but where – how? »<sup>209</sup>. Joan devient ainsi le champ de bataille où s'affrontent raison et émotions car elle ne cesse de se questionner sur ses sentiments et ceux qu'elle devrait éprouver, autrement dit de rationaliser des émotions qui lui échappent et qu'elle juge non conformes aux attentes de sa mère :

But did she love her? No, assuredly not, for this was not love, this was a stupendous and exhausting effort of the will [...] and yet, if she did not love her, why did she trouble to exert this effort of will at all, why did she feel so strongly the necessity for protecting her mother from the hurt of discovery?<sup>210</sup>.

Au fond, l'amour pathologique que voue Mary à sa fille se nourrit du dualisme profond entre raison et émotions qui caractérise Joan. Elle lutte contre son propre instinct qui la protégerait de cet amour vampirique en tentant de se convaincre par une argumentation logique qu'elle aime sa mère car la raison refuse qu'il en soit autrement. Ce dualisme en appelle un deuxième qui se manifeste tout au long du roman entre la parole spontanée, qui échappe, et le discours raisonné. Dans *The Unlit Lamp* en effet, la parole instinctive est tenue en laisse par les convenances et la raison : « could she find the courage to push her away? To say: 'I don't love you, I don't want to touch you, I dislike the feel of you - I dislike above all else the *feel* of you!' How terrible to say such a thing to any living creature, and how more than terrible to say it to her mother »<sup>211</sup>. Parce qu'elle est bridée, cette parole jaillit souvent d'un trop plein et devient si vive et dangereuse qu'il faut la maîtriser. C'est la raison pour laquelle il n'y a aucune phrase au style direct dans la première scène emblématique entre mère et fille alors même que le dialogue intérieur de Joan est incessant.

Sans doute par mimétisme avec la mère, l'amour dont Joan est capable devient aussi malsain et exclusif. Non seulement il la contraint à agir contre son gré, mais il met sur le même plan la relation maternelle et la relation amoureuse. En effet, lorsque Joan se rend compte que le malaise qu'elle éprouve vient de ce qu'elle n'aime pas sa mère, elle prend conscience de ses sentiments envers Elizabeth. De la même façon qu'elle joue un rôle de substitution auprès de sa mère, elle substitue les deux femmes l'une à l'autre : « She was terrified because she feared that she did not love her mother, and one night she knew that she was terrified because, if she could not love her mother, she might grow to love someone else

---

<sup>209</sup> *Ibid*, p. 66.

<sup>210</sup> *Ibid*, p. 66-7.

<sup>211</sup> *Ibid*, p. 67.

instead – Elizabeth for instance »<sup>212</sup>. La substitution qu'elle opère fonctionne entre deux rôles pourtant très différents, celui de mère et d'amante, si bien que l'on pourrait se demander pourquoi l'amour de l'une excluerait l'amour de l'autre. Substituer les deux femmes l'une à l'autre signifie que Joan leur accorde le même statut, faisant jouer à Elizabeth le rôle de mère ou à sa mère celui d'amante. Cela peut suggérer aussi que Joan ne s'autorise pas à aimer Elizabeth soit parce qu'il s'agit d'un amour lesbien soit parce qu'elle croit trahir l'amour de sa mère, ce qui nous ramène de nouveau à un amour filial hors normes. Dans les deux cas, Elizabeth et Mary s'excluent mutuellement au regard de Joan, ce qui est souligné à la fin du chapitre 10 : « if she loved Elizabeth, she could not love her mother, for one could not really love more than one person at a time, at least Joan was sure that she could not »<sup>213</sup>. La substitution opérée par Joan entraîne un rapport d'opposition entre Mary et Elizabeth ; une fois encore, le Sale relève à la fois d'une désignation et d'un mécanisme : en l'occurrence, l'amour pathologique que voue Mary à sa fille se transmet et provoque le rapport abjecté entre deux personnages mis en concurrence. Par un procédé similaire, alors que Joan souffre du vampirisme de sa mère (sans jamais le qualifier ainsi), elle vampirise à son tour Elizabeth en la contraignant à rester à ses côtés par amour. Sur le plan thématique, l'abjection est construite dans l'écart entre les personnages et les formes d'amour ; elle affecte aussi la réception du roman dans la mesure où ces modalités relationnelles complexes sont sous-tendues par la mise en place d'un étau narratif oppressant qui rend la lecture très déstabilisante et peut aliéner le lecteur.

Si le Sale se traduit par un amour pathologique caractéristique de la relation mère-fille dans *The Unlit Lamp*, il prend la forme du reniement de l'autre dans *Adam's Breed*.

### 2.3. Amour et reniement : Teresa d'*Adam's Breed*

Le sentiment d'étrangeté à l'autre et à soi-même qu'éprouve le protagoniste d'*Adam's Breed* s'appuie sur la rupture de la filiation et l'absence d'amour parental. Si, en perdant ses parents, le personnage de Gian-Luca se voit refuser l'amour qu'il aurait naturellement dû recevoir, il représente néanmoins une instance d'abjection puisque sa naissance a provoqué la mort de sa mère. La rupture de la filiation pousse d'emblée Teresa, la mère de substitution possible, à refuser de lui accorder son amour. « I saw your mother agonize and die in order that you

---

<sup>212</sup> *Ibid*, p. 68.

<sup>213</sup> *Ibid*, p. 69.

might have life »<sup>214</sup>, explique-t-elle bien après qu'elle a prononcé la répudiation sur laquelle s'ouvre le roman :

TERESA BOSELLI stood at the window staring down at Old Compton Street; at the greasy pavements, the greasy roadway, the carts, the intolerable slow-moving vans, those vans, that to Teresa's agonized ears, seemed to rumble more loudly because of that window. There were men in the street, and women too, mothers – yet they let those vans go on rumbling; they did not know, and even if they knew they would probably continue on their way uncaring. Teresa's whole being, soul, heart and brain, seemed to fuse itself together into something hard, resisting – a shield, a wall, a barricade of steel wherewith to shut away those sounds<sup>215</sup>.

Ce passage insiste sur le bruit qui dérange Teresa. Le bruit renvoie à la vie qui suit son cours autour d'elle alors que la mort rôde dans la chambre d'Olga où elle se trouve, sans que le lecteur ne puisse encore s'en douter puisque le narrateur glisse seulement quelques indices (« they did not know, and even if they knew they would probably continue on their way uncaring »). Le narrateur souligne le malaise de Teresa en établissant une distance réelle et symbolique entre le personnage et la vie qui l'entoure. Cet extrait montre que Teresa surplombe la scène depuis la fenêtre de la chambre à l'étage avant de parvenir à étouffer le bruit en s'enfermant en elle-même. Le début du troisième paragraphe indique qu'elle se détourne ensuite de la fenêtre. Au niveau symbolique, le personnage entre en opposition avec l'environnement, comme le suggère la vision négative qui en est donnée et qui est typiquement construite dans les termes du Sale avec « greasy » et le recours à l'excès signalé par les répétitions, le comparatif et l'accumulation. Le Sale en tant qu'absence d'hygiène se transforme dans les paragraphes suivants en une dégradation liée au temps (« out of shape and no longer very white »<sup>216</sup>), mais aussi en une usure morale : « A battered wooden bedstead, a battered Sacred Heart; the one from long enduring the travail of men's bodies, the other from long enduring the travail of their souls »<sup>217</sup>. Cet extrait indique également de manière cryptique que Teresa se trouve au chevet de sa fille agonisante qui met au monde un enfant. Du même coup, l'accouchement d'Olga est placé sous le signe de l'abjection. À travers la distance réelle et symbolique dans laquelle Radclyffe Hall place Teresa, elle construit un personnage qui se tient à l'écart de la vie et par conséquent de la naissance d'un enfant. Dans

---

<sup>214</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 293.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 10.

le mouvement circulaire qui caractérise l'*incipit*, le retour au bruit signale l'exaspération de Teresa autant que sa rage qui mène à l'abjection : « Sounds! The room was full of them, the house was full of them! The whole world was full of them – a hell composed of sounds! [...] Teresa's body tightened to do battle once again, as though by standing rigid and scarcely drawing breath she might hope to subdue the universe »<sup>218</sup>. En réalité, le lecteur devine lentement que la signification du bruit a évolué : de l'expression de la vie, le bruit devient le contrepoint du silence. Des contrastes sous-jacents sont progressivement dévoilés entre, d'une part, la vie et l'agonie d'Olga traduite par son immobilité<sup>219</sup> ; d'autre part, entre les cris du bébé<sup>220</sup> qui vient de naître et le secret sur le nom du père qu'Olga refuse de révéler à sa mère. Contrairement à ce qui avait d'abord été suggéré, Teresa enrage contre le bruit qui lui annonce la mort imminente de sa fille et qui lui rappelle également qu'elle ne parvient pas à la faire parler : malgré son insistance<sup>221</sup>, Olga refuse de dire qui l'a mise enceinte. Par les lèvres<sup>222</sup> ou les yeux<sup>223</sup> qu'elle tient clos, Olga s'est fermée au monde, emportant ainsi son secret dans la mort. Comme souvent chez Radclyffe Hall, les mères utilisent leur amour de manière malsaine pour parvenir à leurs fins : en l'occurrence, sous prétexte de la protéger, Teresa tente de manipuler sa fille en variant les moyens d'obtenir une réponse. Elle commence par cajoler (« 'Tell me, my darling – tell Mamma that loves you. Who was it hurt my little lamb?' »<sup>224</sup>) et renvoyer à la relation protectrice qui les liait lorsqu'Olga était enfant<sup>225</sup> avant de menacer<sup>226</sup> et d'ordonner : « 'Tell me!' she commanded. 'Tell me!' »<sup>227</sup>. Teresa voit dans la résistance d'Olga une trahison : « Olga, who, having betrayed her mother would not betray her lover »<sup>228</sup>. D'une certaine manière, le refus d'Olga anticipe la rupture de la filiation entre Gian-Luca et Teresa que sa mort vient consacrer. Avant d'en arriver au reniement, la force du personnage de Teresa est soulignée ; elle contribue à la violence de l'*incipit* et du reniement final. Sur le plan typographique, l'autorité de Teresa se manifeste par une sorte d'anaphore : la mise en exergue de son nom complet en tout début de roman, la

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>219</sup> « The figure on the bed moved a little and then sighed », *ibid.*

<sup>220</sup> « came a more imperious summon, the sharp, protesting, angry wailing of an infant not yet fully reconciled to life », *ibid.*

<sup>221</sup> « the same monotonous question », *ibid.*

<sup>222</sup> « But the pale lips remained very gently closed », *ibid.*

<sup>223</sup> « The girl's lids had fallen, she was very far away; no sounds from the external world could reach her », *ibid.*, p. 13.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>225</sup> « She spoke as she might have done fourteen years ago, when the five-year-old Olga had been coaxed and coerced into making some childish confession », *ibid.*

<sup>226</sup> « Teresa's strong arm slid under [Olga's] shoulders », *ibid.*

<sup>227</sup> *Ibid.*

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 13.



présence de son prénom au début du deuxième paragraphe et du pronom *she* au troisième paragraphe, rapidement renforcé par le terme *herself* lui-même répété. Plus symboliquement, sont mises en relief ses postures physiques très repliées comme avant une bataille : la dureté de son personnage se confond avec la sécheresse visible de son corps<sup>229</sup> ou de ses vêtements<sup>230</sup>. Teresa est dotée de caractéristiques masculines autant dans son physique<sup>231</sup> que dans son absence de sentimentalisme et dans son pragmatisme<sup>232</sup>. D'ailleurs, de manière plus positive, il s'agit d'un personnage doué de créativité qui a décoré elle-même sa maison et fabriqué ce dont elle avait besoin à cet effet. Enfin, non seulement la dureté de ses paroles reflète une grande dureté, mais le langage qui la décrit n'offre aucune nuance car la force du personnage trahit une sècheresse qui la rend inaccessible à la relation à l'autre et fonde ainsi son abjection. Malgré la souffrance que Teresa éprouve, elle se caractérise par la fermeture : « For forty years she had stared at life out of fierce, black eyes that had only once softened to human passion, for the rest they had softened when she looked at Olga; but when she had prayed to the Blessed Virgin [...] her eyes had been [...] not soft as when she looked at Olga »<sup>233</sup>. Teresa forme le contrepoint de la figure maternelle incarnée par la Vierge. De plus, bien qu'elle s'adresse à la Vierge, ses prières finissent par devenir des ordres, comme elle l'avait fait avec Olga : le verbe *command* utilisé pour sa fille se transforme en *demand* auprès de la Vierge ; Teresa ne demande pas la grâce de sa fille, elle l'ordonne :

she demanded the life of her child. 'Give me the fruit of my womb, Blessed Mary.' [...] In her anguish she struck at the gates of heaven, she tore at the garments of the Mother of God. [...] 'you spared me, spare her. I demand it of you – I demand Olga's life!'<sup>234</sup>.

La répétition des deux dernières propositions quelques lignes plus bas renforce l'exigence de Teresa. Le décès d'Olga signale que ses vœux n'ont pas été exaucés, ce qui provoque une rage désespérée. Une fois encore, l'opposition est marquée par le positionnement spatial puisque Teresa se tient face à la Vierge sculptée dans du plâtre et l'affronte du regard. La rupture est consacrée lorsqu'elle renie la Vierge et, dans un même élan, Gian-Luca qui vient de naître. Elle rend le bébé responsable de la mort de la mère et l'abandonne à la Vierge. Les

---

<sup>229</sup> « Tall and spare as a birch tree was Teresa, as a birch tree that has waited in vain for the spring », *ibid*, p. 10.

<sup>230</sup> « Her dress was somber and rather austere », *ibid*, p. 10-1.

<sup>231</sup> « the brows, thick and coarse as those of a man » et « the strong virile look of her », *ibid*, p. 10.

<sup>232</sup> « A purposeful woman, an efficient woman, a woman who knew well that four farthings make a penny; a woman who liked the feel of those four farthings, who invested them with romance », *ibid*, p. 11.

<sup>233</sup> *Ibid*, p. 10.

<sup>234</sup> *Ibid*, p. 13.

paroles qu'elle prononce relèvent de l'abjection en ce qu'elles expriment un haut-le-cœur symbolique ; Teresa vomit sa colère :

Majestically, Teresa turned and faced her, and they looked at each other eye to eye. Then Teresa thrust the baby towards her, and the gesture was one of repudiation. 'Take him!' said Teresa, 'I give it to you, I have no use for him. He has stolen my joy, he has killed my child, and you, you have let him do it »<sup>235</sup>.

Le narrateur suggère que son geste naît du désespoir qui forme l'arrière-plan de l'*incipit*, mais il est associé à une grande vanité dont témoigne toute l'autorité littérale et symbolique dont le personnage est investi. La dureté de Teresa dépasse le cadre normal et, en ce sens, la rend abjecte. Ce thème est développé dans la suite du roman à travers l'incapacité de Teresa à établir des relations avec les autres.

Les romans de Radclyffe Hall construisent le Sale par le biais d'une distance identitaire qui se traduit par un sentiment d'étrangeté à soi même et s'appuie sur l'abjection des relations d'amour. Radclyffe Hall identifie d'autres mécanismes d'abjection qu'elle déploie dans ses écrits.

### 3. Les mécanismes d'abjection

#### 3.1. Le couple désir –répulsion renversé

L'un de ces mécanismes d'abjection tient au phénomène de désir-répulsion identifié par Freud en psychanalyse. Kristeva reprend ce thème dans *Pouvoirs de l'horreur* lorsqu'elle le constitue en une abjection fondatrice de la construction identitaire. Selon elle, afin de devenir un sujet en propre, le tout petit doit en effet abjecter sa mère : « L'abject est donc la capacité de l'être parlant, toujours déjà habité par l'Autre, de diviser, rejeter, répéter sans qu'une relation sujet/objet soit constituée [...] Avant d'être « comme », « je » ne suis pas, mais sépare, rejette, ab-jecte »<sup>236</sup>. L'importance de ce mécanisme n'a pas échappé à Radclyffe Hall qui le déploie dans l'ensemble de ses romans. Compte tenu de son lien au développement identitaire et à la relation mère-enfant, nous proposons néanmoins de le traiter seulement dans *Adam's Breed* afin de poursuivre l'analyse du reniement prononcé par Teresa et de fournir ainsi une perspective plus approfondie de ce roman.

---

<sup>235</sup> *Ibid*, p. 15.

<sup>236</sup> Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, p. 20-21.

On a vu que la mort d'Olga entraînait la rupture de la filiation entre Teresa et sa fille, d'une part, Teresa et Gian-Luca, d'autre part. Teresa élève néanmoins son petit-fils par devoir, mais sans amour. Dès lors, se met en place un mécanisme de désir-répulsion entre ces deux personnages puisque le désir de Gian-Luca d'être aimé entre en tension avec l'abjection à laquelle le voue Teresa. Différentes scènes poignantes qui pourtant sonnent justes montrent l'enfant se heurtant à l'indifférence de sa grand-mère. Plus Teresa se montre lointaine et indifférente, plus il essaie d'obtenir son affection : « With the strange perversity of childhood, he found her a creature meet for love. Her aloofness did but add to the ardour of his loving, to the wonder and fascination of her »<sup>237</sup>. Ni au sens littéral ni au figuré elle ne s'approche de lui. La distance de Teresa se manifeste autant dans ses paroles, purement pragmatiques, que dans l'absence de gestes affectueux. Un premier épisode douloureux s'appuyant sur le mécanisme de désir-répulsion fonctionne au niveau du personnage mais aussi du lecteur par identification. Quelques lignes avant l'épisode précité, Gian-Luca essaie de se rapprocher de sa grand-mère, et notamment de la toucher, mais Teresa garde ses distances :

'I want to kiss your finger.'  
 'Do not be foolish, fingers are for work.'  
 Then may I touch your ear-rings?'  
 'No.'  
 'Then may I see your knitting?'  
 'Gian-Luca – run upstairs and play with Rosa.' », <sup>238</sup>.

Le chapitre suivant s'ouvre sur le fait que Teresa s'arrête de coudre et pose son regard sur Gian-Luca<sup>239</sup>. Elle lui demande alors de s'approcher ; il s'agit là de comportements inattendus chez la grand-mère. Le protagoniste en conçoit l'espoir d'un signe d'amour<sup>240</sup>. Le suspense mis en place est ensuite renforcé par les marqueurs de temps qui se succèdent, de *one evening* à *then, suddenly* et enfin *for a moment*<sup>241</sup>. L'attention du lecteur est attirée sur l'importance du moment dont la fugacité est toutefois déjà signalée. Cependant, l'espoir du personnage autant que du lecteur continue d'être attisé par les paroles de Teresa qui peuvent signifier une forme de pardon : « 'This has nothing to do with us' »<sup>242</sup>. La responsabilité de la situation de Teresa et de Gian-Luca ne leur incombe pas, ce n'est pas de leur faute si Olga est morte en couche, que Teresa en a beaucoup souffert et que Gian-Luca est né. Mais la chute tombe comme un

---

<sup>237</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 30.

<sup>238</sup> *Ibid.*

<sup>239</sup> « Teresa looked up from her knitting one evening, and her eyes rested long on her grandson », *ibid.*

<sup>240</sup> « He [...] went to her, shy but adoring », *ibid.*

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 30-1.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 31.

couperet : « Then: 'This hair has nothing to do with us' »<sup>243</sup> accentuée quelques lignes plus bas par la même remarque de Teresa à propos des yeux de Gian-Luca cette fois<sup>244</sup>. Teresa lui reproche son étrangeté face à ce qu'elle estime être sa famille. En ce sens, Gian-Luca devient un personnage sale car il forme un mélange non identifiable : « Gian-Luca's eyes, neither grey blue nor hazel, were a compound of all three »<sup>245</sup> où le troisième terme renvoie aussi au père caché de Gian-Luca. Si Gian-Luca se contente d'adresser à sa grand-mère un regard de reproche dont la sobriété touche profondément, il se met en rage dans un autre épisode où son désir d'amour se voit à nouveau bafoué. Avec ses maigres économies d'écolier, Gian-Luca achète un bouquet de fleurs qu'il offre à sa grand-mère. Sa réaction d'indifférence l'ulcère tant elle marque le rejet dans lequel Teresa le tient :

'What very pretty flowers – it was kind of Gian-Luca to buy them.' But she did not even smell them, she put them on the table and quietly returned to her knitting. Still he waited. Nothing happened, nothing was going to happen, no rapture, no expressions of delighted gratitude, no clasping, and no kissing of himself. There lay the fading flowers, and there sat Nonna, knitting, and there stood Gian-Luca, always waiting...<sup>246</sup>.

Une fois encore, au-delà du sens, l'abjection s'exprime en termes spatiaux puisque le rejet se marque dans la position de Teresa qui, malgré son déplacement, ne s'approche à aucun instant de Gian-Luca. Cet extrait souligne l'exterritorialisation de Gian-Luca : non seulement son espace est maintenu dans un écart qui l'abjecte, mais, au niveau linguistique, il subit aussi cette exterritorialisation puisque sa grand-mère fait comme si elle ne s'adressait pas directement à lui (« it was kind of Gian-Luca ») et que Gian-Luca parle de lui-même à la troisième personne (« no kissing of himself », « there stood Gian-Luca »). Contrairement à l'épisode précédent, il se rebelle contre son indifférence d'abord en détruisant le bouquet puis en invectivant Teresa. Le mécanisme de désir-répulsion semble redoublé par celui du contrôle et de la violence. Tout à coup, quelque chose s'effondre chez Gian-Luca qui lui fait perdre le contrôle et sa frustration le rend alors violent : « Then suddenly he broke, something went snap inside him. He looked about him wildly for what he might destroy »<sup>247</sup>. Pour autant,

---

<sup>243</sup> *Ibid.*

<sup>244</sup> « 'Nor have we such eyes in our stock' », *ibid.*

<sup>245</sup> *Ibid.*

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 39.

Teresa reste de marbre<sup>248</sup> et le dispositif entourant ce personnage le rend alors détestable, abject, tant il semble hors de tout espace accessible. La colère désespérée que son attitude provoque chez Gian-Luca le pousse d'abord à vouloir détruire des objets puis à vouloir se détruire, mais de la main de son boureau : « If Nonna would not kiss him, then he wanted her to hit him; he wanted to try and make her hit him »<sup>249</sup>. Il va s'y employer en faisant caprice sur caprice, autre moyen désespéré d'attirer son attention et de susciter son amour. Dans ces scènes, la description des mécanismes psychanalytiques à l'œuvre témoigne d'une grande lucidité. La relation entre ces deux personnages où le désir d'amour né du manque mutile la personnalité va conditionner le rapport à l'autre de Gian-Luca : « and always his eyes held that dumb appeal, the appeal of a creature in a trap »<sup>250</sup>.

Concevoir des romans qui retracent majoritairement des vies de l'enfance à l'âge adulte permet à Radclyffe Hall d'explorer un autre mécanisme possible d'abjection à savoir l'éducation.

### 3.2. L'éducation au service de la norme

À l'exception de *The Forge* et de *The Sixth Beatitude*, tous les romans de Radclyffe Hall partent de la naissance du personnage principal (*Adam's Breed*, *The Well* et *The Master of The House*) ou de son enfance (*The Unlit Lamp* et *A Saturday Life*) et suivent son parcours jusqu'à l'âge adulte. Ce choix du temps long du *bildungsroman* permet de s'intéresser au développement de la personnalité et à la façon dont elle est façonnée. Si Radclyffe Hall semble faire écho à la psychanalyse de Freud en ce qui concerne le mécanisme interne du désir et de la répulsion, elle utilise le *bildungsroman* pour proposer une réflexion quant aux effets de l'éducation sur la transmission des valeurs qui façonnent l'identité des personnages. Dans *Adam's Breed*, les croyances fondatrices passent par l'éducation familiale présentée comme une première contrainte extérieure. Il suffit de noter dans l'exemple suivant combien, dès le stade du nourrisson, l'enfant est soumis à une autorité supérieure non identifiable typiquement décrite par des indéfinis :

But whenever you succeeded in pulling off [the things they put on your feet], someone was always there to slap your hands, and this, in view of your awakening perceptions, struck you as outrageously unjust. And

---

<sup>248</sup> « Teresa sat very still; her empty hands were folded, they did not strike, nor did they rescue. When she spoke she did so gently, and quite without emotion », *ibid*, p. 39.

<sup>249</sup> *Ibid*, p. 40.

<sup>250</sup> *Ibid*, p. 133.

then there was that thing they put on your head [...] why did they always pull it away, making sounds meanwhile that you disapproved of?<sup>251</sup>.

Outre le contraste entre la soumission de l'enfant qui ne peut être tenu pour responsable de la mort d'Olga et le reproche que lui adresse pourtant Teresa, cet exemple montre que les origines marquent le développement à venir de l'enfant. Il interroge aussi la légitimité de la reproduction du modèle parental. Dans la famille de Geppe, le goût de l'argent semble héréditaire<sup>252</sup>. Quant à Gian-Luca, sa 'carrière' ne peut s'envisager dans les études ou la littérature, mais dans un métier le plus lucratif possible. Le narrateur insiste sur le caractère naturel de la volonté parentale, elle-même produit d'une éducation qui la dépasse :

Gian-Luca must work – Fabio had no doubt at all about this, for Fabio came of a thrifty peasant stock [...] their children then, as a matter of course, became part of the earning machine. Nor did it occur to Fabio to consider those sums lying in the bank; that had not been the way with his peasant forbears, it was not the way now with Fabio [...] the idea of giving [Gian-Luca] a better education never crossed his horizon. When he himself had been Gian-Luca's age he had worked at any employment that offered; that had been and still was the way of his people<sup>253</sup>.

Le passage se conclut néanmoins par le constat suivant : « [they] completely lacked imagination »<sup>254</sup> car le parcours semble tout tracé. L'éducation parentale s'inscrit bien entendu dans la transmission plus large des valeurs sociales. La reproduction sociale et le conformisme dominant sans être jamais interrogés. Ce thème renvoie directement au Sale puisque cette notion se présente comme une donnée quasi universelle et de toute éternité. Les choses sont ainsi, pense la majorité des personnages, parce qu'elles doivent l'être : « Gian-Luca knew a little about his mother, but nothing about his father, and since every other child appeared to own a father, he supposed that he must have owned one, too, and further that his father must naturally be dead, otherwise why had he never seen him? »<sup>255</sup>. La question du père signale celle de la filiation déjà évoquée ainsi que son lien avec le langage, socle commun d'une société. L'existence est en effet prédiquée par le mot qui la désigne ; le père de Gian-Luca n'a pas d'existence reconnaissable tant qu'il n'est pas désigné<sup>256</sup>, de la même

---

<sup>251</sup> *Ibid*, p. 19.

<sup>252</sup> « Geppe of course had little to spend – only what Mario could give him – and being the grandson of Nerone, it was natural that he thought a great deal about money », *ibid*, p. 159.

<sup>253</sup> *Ibid*, p. 91.

<sup>254</sup> *Ibid*.

<sup>255</sup> *Ibid*, p. 51-2.

<sup>256</sup> « he wanted to ask Fabio what to call [his father]; a name was a very great assistance, he felt; it helped you visualize the person », *ibid*, p. 52.

façon que Stephen dans *The Well* n'est pas invertie avant de pouvoir nommer son « inversion ».

Dans *A Saturday Life* également, Radclyffe Hall s'intéresse au mécanisme de transmission. Elle choisit très habilement de montrer comment les règles sociales s'apprennent et s'imposent en développant un rapport parents-enfant centré sur l'éducation. Contrairement à Gian-Luca, Sidonia vit dans un foyer aimant et confortable où la question des origines va de soi. Certes, son père est décédé, mais, d'une certaine manière, il reste présent à travers ses recherches sur l'Égypte que sa veuve poursuit, d'une part, et il a été remplacé par Frances, la meilleure amie de sa femme, d'autre part. La mère de Sidonia veille sur son éducation et cherche à agir pour le mieux avec le soutien de Frances. Bien qu'attribuant le rôle de parent à deux femmes, le narrateur semble faire comme si la configuration du foyer de Sidonia dépendait des circonstances : après la mort du père, Lady Shore s'est naturellement rapprochée de sa meilleure amie qui accompagnait déjà le couple dans ses expéditions en Égypte ; leur amitié s'est d'autant plus consolidée que Lady Shore a besoin du pragmatisme et de l'efficacité de Frances en matière d'éducation. Malgré une certaine atypicité, ces deux personnages se montrent très respectueux des conventions : elles évoluent auprès de femmes mariées avec enfants, considèrent que les enfants doivent obéir aux parents et, autant que les adultes, respecter les usages communs. Elles se mettent à inviter leurs vieilles connaissances afin de présenter des prétendants à Sidonia quand Sidonia atteint ses seize ans alors qu'elles vivaient jusque-là repliées sur elles-mêmes. De plus, elles vouent une grande admiration à la maternité comme si celle-ci constituait l'aboutissement de la vie d'une femme. C'est le cas lorsqu'elles rendent visite à la famille Ferrari en Italie où Lisa, entourée de ses innombrables enfants, figure la mère par excellence. Frances, qui pourrait incarner l'antithèse de ce modèle comme le signale l'adjectif *difficult* dans l'extrait à suivre, se met à pleurer en voyant le bébé de Sidonia au sein : « Frances'eyes filled with difficult tears, not because of Sidonia's 'Saturday Life', but because of her beauty, lying there – a woman with a child at her breast »<sup>257</sup>. En réalité, c'est le personnage de Sidonia qui heurte essentiellement les conventions, même de manière candide, et oblige à les mettre en lumière par le biais de l'éducation. On pourrait penser que tout le récit consiste pour Lady Shore et Frances à policer le comportement et la personnalité de Sidonia afin qu'elle se conforme aux mœurs de son temps.

---

<sup>257</sup> Radclyffe Hall, *A Saturday Life*, p. 224.

Dès l'*incipit*, le lecteur est averti que Sidonia n'est pas conforme à son environnement. En insistant sur le style *Queen Anne* de la maison (termes répétés trois fois en deux lignes<sup>258</sup>), le narrateur convoque la charge historique du lieu et une élégance formelle dont témoigne la décoration : « its stiff walnut furniture and formal chintz »<sup>259</sup>. Le lieu, cossu, semble par ailleurs évoquer une certaine rigidité dont l'horloge se fait l'écho en sonnant à heure fixe : « A tall and elegant Queen Anne clock chimed four with staccato precision »<sup>260</sup>. La petite fille détonne dans cet environnement : même l'air qu'elle fredonne paraît étrange (« *queer* little melancholy tune »<sup>261</sup>) et surprend l'horloge alors personnifiée<sup>262</sup>. De plus, sa danse semble inadaptée au lieu : « The whole room [...] formed in no way a suitable setting for the little girl's strange performance »<sup>263</sup>. En effet, Sidonia danse nue<sup>264</sup>, signe abject de non-conformisme aux yeux de la gouvernante qui arrive sur les lieux :

‘Miss Sidonia!’ exclaimed a horrified voice [...]  
 ‘I never saw such a sight, no never! What *have* you done with your clothes?’  
 Sidonia pointed to a corner of the room. [...]  
 ‘You naughty, heathenish little girl! Have you gone off your head, Miss Sidonia?’<sup>265</sup>.

L'abjection provoque immédiatement la peur (« horrified ») et l'interpellation (« You naughty, heathenish little girl! »). Juste après, la gouvernante lance ces mots : « ‘You're a very immodest child' »<sup>266</sup>. Le rejet prend également une forme spatiale, même si elle est symbolique, puisque Sidonia est renvoyée aux confins de la folie (« Have you gone off your head »). L'abjection que constitue le non-conformisme entraîne enfin le désir d'y mettre un terme : « ‘Stop that this instant!’ commanded the nurse [...] ‘You *will* stop' »<sup>267</sup>. Elle prévient ensuite la mère de Sidonia qui doit se charger de rappeler la règle, ce qu'elle fait avec indulgence. La règle est dictée par les conventions : « appear naked in a drawing-room might be considered somewhat odd, since it was no longer the custom »<sup>268</sup>. Suite à cet épisode, Lady

---

<sup>258</sup> « In the Queen Anne drawing room of a Queen Anne house, in a Queen Anne square in Kensington », *ibid.*, p. 7.

<sup>259</sup> *Ibid.*

<sup>260</sup> *Ibid.*

<sup>261</sup> *Ibid.*

<sup>262</sup> « The voice of the clock sounded somewhat surprised as it broke in upon the child's humming », *ibid.*

<sup>263</sup> *Ibid.*

<sup>264</sup> « Except for a wreath of artificial leaves, she was unashamedly naked », *ibid.*

<sup>265</sup> *Ibid.*

<sup>266</sup> *Ibid.*

<sup>267</sup> *Ibid.*

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 12.



Shore inscrit sa fille à un cours de danse plus conforme mais néanmoins pionnier<sup>269</sup> où Sidonia est invitée à exprimer ses talents. Cependant, la petite fille ne respecte pas les règles du cours, décide même de se dévêtir, si bien que le professeur fait appel à sa mère et finit par l'exclure. Frances est dépêchée afin de régler la situation. La rencontre entre Frances et Sidonia illustre bien comment l'éducation repose sur les conventions sociales. Frances décide tout simplement d'inculquer à Sidonia ce qu'il ne faut pas faire. Elle commence par établir une distance avec Sidonia à la fois par le contenu de son propos puisqu'elle la renvoie aux commentaires déplaisants du professeur de danse à son sujet (« 'She finds you a plaguy little bore; a most unpleasant child' »<sup>270</sup>); et par la forme de son discours puisqu'elle manie l'ironie (« 'I'm glad you like it [...] 'that's excellent, my child; understanding is half the battle' »)<sup>271</sup> qui déstabilise Sidonia (« Sidonia looked uncomfortable again. 'You're laughing at me,' »)<sup>272</sup>. Elle entame ensuite sa série de règles<sup>273</sup> qui ont pour but de rappeler à Sidonia qu'elle ne détient pas l'autorité : « You refuse to study except when it suits you; you defy and persecute your governess [...] Then Don't' »<sup>274</sup>. À cette fin, elle utilise également une forme d'abjection : elle dénigre Sidonia qui croit occuper un espace à part compte tenu de sa spécificité. Elle la ramène ainsi à un comportement jugé normal ; s'il n'est pas convenable de copier le langage grossier de certains hommes sous peine de partager leur abjection<sup>275</sup>, il ne l'est pas davantage de n'en faire qu'à sa tête. Frances assène ses coups crescendo. Elle commence par se moquer de la puérité du comportement de Sidonia qu'elle trouve idiot (« boring » « silly », « quite idiotic », « babyish and stupid »<sup>276</sup>); elle va même jusqu'à la traiter de clown : « [Miss Valery] says you remind her of the pantomime clown, always trying to be clever when he's really only there to make people laugh at his antics.' »<sup>277</sup>. Dès lors, elle joue sur l'amour propre de Sidonia en déclarant qu'elle est une petite fille très désagréable qui se croit intéressante à tort. Une fois encore, elle ramène l'enfant à la norme commune en renversant le piédestal que Sidonia s'est construit : si l'enfant pensait occuper un espace à part qui la valorisait, elle se trompait, lui dit Frances ; c'est l'espace de la norme qui donne de la valeur. En témoigne sa démonstration magistrale qui se termine de manière significative sur le renvoi au vocabulaire de l'abjection à travers la maladie, la vieillesse et la folie :

---

<sup>269</sup> « A lady not lacking in pioneer courage had opened a school in Fulham », *ibid.*, p. 14.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>271</sup> *Ibid.*

<sup>272</sup> *Ibid.*

<sup>273</sup> « And now for the first of my series of 'Don'ts' », *ibid.*

<sup>274</sup> *Ibid.*

<sup>275</sup> « if you store up what they say you must want to be like them, dirty and common! » , *ibid.*, p. 30.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>277</sup> *Ibid.*

Bores are *the stupidest*<sup>278</sup> people on earth, because they don't realize that they're *stupid* [...] And then, because they're so very *stupid* and think themselves so clever, they fancy they know better than everybody else; that's the greatest sign of the bore [...] They can't think things out like other people; poor dears, they've just got to do almost everything and anything that comes into their heads. In fact,' she concluded, sighing a little, 'they're *ill*, like the *old* man we saw last summer, the man they called '*the village idiot*'',<sup>279</sup>.

Elle assène son dernier coup à propos des vêtements en poursuivant sur le même registre. Sidonia aurait tort de se croire spéciale en dansant nue, elle agit au contraire exactement comme ceux qui se sentent à part mais se trompent :

'Bores don't undress, anyhow,' [Sidonia] sobbed angrily.  
'Oh, indeed they do, they constantly undress in public, they like to be thought unusual. They think that people admire their dring, whereas really people laugh at them behind their backs, as no doubt they do at you, my poor child.'<sup>280</sup>.

Après cette brillante démonstration, quel enfant de sept ans n'intégrerait pas les normes en vigueur ?

### 3.3. Totalisation et négation de l'autre

Radclyffe Hall rend compte d'un autre mécanisme d'abjection qui tient au phénomène de totalisation de l'autre et à son éventuelle négation. Si ses héroïnes interrogent, volontairement ou non, les rôles que leur attribuent leurs caractéristiques de genre, elles s'y soumettent toutefois tant la pression collective est forte face à l'individu. Dans *The Forge*, à travers le personnage de Susan qui ne montre pourtant aucun goût ni aucune aptitude aux tâches qui devraient lui incomber, on a déjà souligné combien les femmes se voient réduites à la domesticité. En creux, est ainsi mise en cause la soumission des femmes à une forme de domination masculine. Non seulement Susan devrait se plier à une domesticité qui sert globalement son mari, mais, si elle n'avait préservé son indépendance intellectuelle, elle devrait également se conformer à ses opinions. Tel est le cas emblématique de Lady Lindhurst qui n'existe plus que dans l'ombre de « sa meilleure moitié » : « She was now a placid echo of the opinions, political or otherwise, of her better half »<sup>281</sup>. Le narrateur insiste sur le fait

---

<sup>278</sup> Nos italiques dans tout l'extrait.

<sup>279</sup> *Ibid*, p. 31.

<sup>280</sup> Radclyffe Hall, *A Saturday Life*, p. 32.

<sup>281</sup> Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 27.

qu'il n'en a pas toujours été ainsi et que, dans d'autres circonstances, Lady Lindhurst aurait pu jouir de l'avantage de sa taille ; elle a au contraire parfaitement intégré les normes de son temps si bien que son individualité a disparu au profit du collectif attendu : « long years of training, coupled with a naturally humbled spirit, had deprived Lady Lindhurst of any advantage that her superior height might have given her. She was now a placid echo [...] of her better half »<sup>282</sup>. D'ailleurs, pour Lord Lindhurst, plus qu'une femme singulière, elle représente un type de femmes qu'il aime : « He had married the tall and stately type of woman that little men are supposed to admire »<sup>283</sup>.

Si la totalisation de l'autre se manifeste à l'égard des femmes, ce mécanisme d'abjection s'applique encore plus fortement aux homosexuels. Dans son étude sur Genet, Eribon écrit que :

Les nominations découpent des réalités 'objectives' dans le monde social et sexuel, et [que] les mots de la stigmatisation instaurent, et réinstaurent sans cesse, la 'réalité' de ce qu'ils désignent, au moment où ils semblent simplement l'énoncer ou la dévoiler. Dire à quelqu'un qu'il est une 'tante', un 'pédé', c'est énoncer la 'vérité' de ce qu'il 'est'. Mais cet individu n'est ce qu'il est que parce que les mots – c'est-à-dire l'histoire collective de l'ordre social et sexuel sédimentée dans le langage et les fantasmes sociaux qu'il exprime – vont inscrire dans sa définition même, et dans son être, toute la 'réalité' qu'ils désignent, pour faire de lui un exemplaire, un spécimen d'une espèce particulière, lui attribuant ainsi des traits [...] qui ne sont peut-être pas les siens propres, mais qui entrent dans la définition sociale et fantasmatisée de cette catégorie de personnes à laquelle il appartient, et donc dans la sienne<sup>284</sup>.

Cette citation pourrait s'appliquer à *The Well* qui témoigne en effet d'un double étiquetage à la fois au niveau diégétique, avec la désignation de la protagoniste comme invertie, et au niveau historique, par la mise en procès du roman accusé d'obscénité. D'une part, le roman retrace la découverte de l'inversion de Stephen Gordon et ses conséquences. D'autre part, l'interpellation du roman passe par l'accusation d'obscénité qui lui est faite, or sa définition est double : l'*Obscene Publication Act* de 1857 la définit non pas tant comme une nature intrinsèque (un contenu salace) que comme l'effet ravageur qu'elle peut produire sur des âmes sensibles. De la même façon que Stephen est désignée par son identité d'invertie et qu'elle est prisonnière de ce qui devient une assignation identitaire, *The Well* n'est retenu que sous son étiquette de roman lesbien. Dans *The Well*, Radclyffe Hall montre comment l'individu est pris

---

<sup>282</sup> *Ibid.*

<sup>283</sup> *Ibid.*

<sup>284</sup> Eribon, *Une morale du minoritaire*, p. 77.

dans le tissu des représentations collectives telles qu'elles sont véhiculées par le langage. L'expérience singulière de l'invertie mène, dans un processus naturel d'identification, à une expérience collective de l'inversion, le tout semblant relever d'une relation assez transparente à la réalité. Quelle est cette expérience singulière ? Racllyffe Hall invite le lecteur à suivre la trajectoire de son héroïne Stephen d'avant même sa naissance jusqu'à sa maturité en passant par toutes les étapes qui l'ont conduite à découvrir son identité sexuelle. Ainsi est-il amené à partager tour à tour la perplexité et le malaise de Stephen face à son inadéquation en société, le reniement de ce corps féminin qui ne correspond pas à son sentiment de genre et le dévoilement progressif de sa spécificité qu'elle doit d'abord parvenir à nommer. On voit bien alors comment la réalité préexiste au mot puisque Stephen est bien 'invertie' avant d'accéder au terme qui désigne son 'état' ; mais, pour autant, le mot d'invertie reflète une mise au monde, comme si en apprenant le terme qui la désignerait, Stephen se mettait enfin à exister. Le lecteur partage également les humiliations de ladite condition de la protagoniste ainsi que son intégration quasi forcée à ceux qu'elle nomme « les siens » jusqu'à la décision de défendre l'ensemble des homosexuels grâce à sa carrière d'écrivain. En effet, de la même façon que les sexologues éminents tels qu'Ellis en son temps, la société range alors l'inversion entre « une anomalie constitutionnelle et innée »<sup>285</sup> et un crime ou une abomination. Si *The Well* se concentre essentiellement sur le personnage de Stephen et offre une trajectoire de vie, relevant ainsi du *bildungsroman* et du *kunstlerroman*, c'est pour mieux permettre au lecteur d'entrer dans la complexité de cette identité sexuelle qu'il rejette peut-être, de la lui faire connaître de l'intérieur et, ce faisant, de partager la même humanité. D'ailleurs, Stephen est amenée à découvrir d'autres homosexuels dans un processus très lent et naturel qui correspond à l'entrée dans l'âge adulte et le besoin d'ouvrir ses horizons, c'est-à-dire de s'identifier à d'autres modèles : sur le plan géographique, elle s'éloigne ainsi de plus en plus de son foyer, sillonnant à pied ou en voiture la campagne environnante ; pendant la guerre et son engagement dans les unités ambulancières, elle découvre avec étonnement la multitude de femmes qui sont comme elle ; plus tard, elle est amenée à fréquenter le salon mondain de Valérie Seymour où sont invités nombre d'artistes homosexuels, ou, dans un registre très différent, les bars homosexuels parisiens. Son immersion dans le milieu homosexuel fluctue au gré de sa vie, des événements et de ses déplacements. Le passage de l'expérience singulière à l'expérience collective se fait donc naturellement. De la même façon que l'expérience particulière était singularisée (un personnage essentiel, un seul parcours de

---

<sup>285</sup> Ellis écrit : « [an] inborn constitutional abnormality », Ellis, *Studies in the Psychology of Sex*, p. 35.

vie), l'expérience collective de l'inversion est pluralisée : divers milieux, divers lieux de rencontres homosexuels, diverses formes de couples, diverses approches de l'homosexualité sont exposés. De l'appellation « Stephen », on passe à « her kind ». Sur le plan linguistique, il semble donc que la relation du nom (propre) au générique relève d'une adéquation et que, de ce fait, le rapport du locuteur au langage soit assez direct. On observe d'ailleurs que le narrateur s'adresse directement au lecteur dans *The Well* et parfois même que l'auteur se démasque et lance des appels à la tolérance. Pourtant, cet ordre dit naturel entre expérience singulière et collective, entre nom (propre) et générique, est miné.

#### 3.4. L'injure et le marquage de la honte

L'ouverture de Stephen aux autres homosexuels tient d'un processus forcé : elle y est contrainte, d'une part, parce que sa mère rejette violemment son inversion et que, sans le soutien de son père, elle croit préférable de partir pour Londres ; d'autre part, parce que les personnes dans son cas sont poussées à se rassembler. Stephen n'a quasiment d'autre choix que de fréquenter ceux qu'elle mettra du reste longtemps à voir véritablement comme « les siens ». Ce processus s'apparente à ce qu'Eribon explique dans *Une morale du minoritaire* à savoir que le processus d'abjection et la honte qu'il commande sont à la fois des structures qui collectivisent et qui individualisent puisqu'elles conduisent chacun à se détester en lui-même et en l'autre qui lui ressemble. Paradoxalement, la honte vient non seulement de la condition d'invertie, mais aussi du fait qu'il faille chercher, dans des sous cultures, des individus qui ne l'abjectent pas : « [Le gay] est bien obligé de fréquenter des « lieux » de rencontre [...] qui le font entrer dans des formes visibles, ou en tout cas inscrites dans la réalité matérielle et sociale, de ce « collectif » qui est, par ailleurs, déjà inscrit dans son inconscient par le lien invisible qui le rattache aux autres, même lorsqu'il veut s'en détacher »<sup>286</sup>. En plus d'être contrainte à s'ouvrir à l'expérience collective, un écart se creuse pour Stephen entre les noms désignant l'inversion et le phénomène lui-même : le narrateur évoque très peu les « inverties » qu'il désigne par *her kind* et préfère utiliser des termes comme *it* ou *that thing*. Quand il emploie le générique alors que Stephen ne se reconnaît pas du tout d'appartenance aux « siens », c'est comme si, en passant d'une caractéristique singulière à une caractéristique partagée, la désignation obligeait l'individu à fusionner avec le collectif. Pourtant, si le générique est nécessaire au rassemblement et à une reconnaissance sociale, il ne peut témoigner que d'une appartenance réductrice. L'inversion une fois nommée, l'invertie est

---

<sup>286</sup> Eribon, *Une morale du minoritaire*, p. 188.

inscrite dans une catégorie dont elle n'est plus que l'une des représentantes. Quant aux 'autres', ils perçoivent les homosexuels au moyen du champ lexical de la maladie ou de la souillure ; or les homosexuels ne peuvent se débarrasser de ces désignations car, pour reprendre la citation d'Eribon, l'injure dessine une image du paria à la fois imaginaire puisqu'elle n'existe que dans le regard phobique, et réelle puisqu'elle devient la définition même de la personne transfigurée par l'injure. L'injure, analyse-t-il encore, comprend le ragot, l'allusion, l'insinuation, le propos malveillant, la rumeur ou la plaisanterie douteuse<sup>287</sup>. Dans *The Well*, elle passe par une lettre où Lady Massey annonce à Stephen et Mary que, contrairement à ce qu'elle leur avait annoncé, elle annulait son invitation à passer les fêtes de Noël ensemble. Cette annonce tombe comme un couperet puisque l'invitation représentait une intégration possible : « to Stephen [the visit to Branscombe Court] appeared like the first fruits of toil; to Mary like the gateway into an existence that must be very safe and reassuring »<sup>288</sup>. La lettre arrive donc comme un coup (« the blow »<sup>289</sup>) et même une insulte aux yeux de Stephen (« the insult »<sup>290</sup>). Le narrateur adopte le point de vue de Stephen pour souligner la blessure d'autant plus vive que Lady Massey ne reconnaît pas l'abjection qu'elle inflige : « A long, rambling, pitiful tactless letter, full of awkward and deeply wounding excuses »<sup>291</sup>. Lady Massey se déclare à l'inverse abjectée par la découverte de l'homosexualité de Stephen et Mary, sa lettre ressemblant à « a kind of wail full of self-importance combined with self-pity »<sup>292</sup>. Encore une fois, la désignation de l'homosexualité n'est pas employée directement, ce qui renforce l'abjection, comme si le mot ou son référent eux-mêmes étaient si sales qu'ils ne pouvaient être prononcés. Lady Massey emploie des circonvolutions (« the rumours »<sup>293</sup>, « certain things »<sup>294</sup>) qui fonctionnent telles des insultes. La lettre produit chez Mary un sentiment de honte et d'abjection : « Mary thus wounded and utterly crushed, thus shamed and humbled for the sake of her love, bereft of all dignity and protection »<sup>295</sup>. Ce que Radclyffe Hall décrit là, Eribon le formulera plus tard dans *De la subversion* lorsqu'il écrit notamment à propos de l'individu homosexuel : « la honte ne l'avait jamais quittée [...] cet affect est coextensif à sa personne même, constitutif de sa subjectivité

---

<sup>287</sup> Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 74-5.

<sup>288</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 374.

<sup>289</sup> *Ibid.*

<sup>290</sup> *Ibid.*

<sup>291</sup> *Ibid.*

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 375.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 374.

<sup>294</sup> *Ibid.*

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 375.

et de son rapport au monde »<sup>296</sup>. La honte fait en effet de Mary une identité infériorisée (« humbled »). Un peu plus loin dans le récit, le narrateur, qui guide son lecteur progressivement, l'entraîne dans les bars homosexuels parisiens. La plongée dans ce monde s'effectue par pallier, les trois bars qui se succèdent correspondant à une progression temporelle au fur et à mesure que la nuit avance ainsi qu'à un degré croissant d'abjection. Selon Eribon, Jean Genet définit l'abjection comme la perte d'humanité qu'entraîne la relégation au statut de paria par le regard des dominants. Radclyffe Hall en fournit une illustration avec l'épisode des bars raconté en douze pages. La première page indique d'emblée : « That spring [Stephen and Mary] made their first real acquaintance with the garish and tragic night life of Paris »<sup>297</sup>. Suit une longue descente aux enfers autant pour les personnages que pour les lecteurs qui les suivent du « bar Idéal » au nom à l'ironie amère, puis au Narcisse avant de se terminer chez Alec. À l'Idéal, l'abjection s'inscrit une fois encore par la totalisation : le propriétaire collectionne littéralement les homosexuels<sup>298</sup> qui, de surcroît, sont répertoriés par des numéros<sup>299</sup>. Ensuite, le lecteur ne sait plus si l'abjection des clients déteint sur le Narcisse ou inversement : tout est crasseux, des murs à la porte, aux sièges en passant par les roses d'une vendeuse itinérante et aux chansons plus que grivoises du patron. L'abjection est telle qu'elle entraîne un sentiment de dégoût<sup>300</sup> chez le personnage de Brockett tandis que Stephen peine à respirer<sup>301</sup>. Dans ce lieu, les homosexuels, essentiellement masculins, ont souffert d'un tel rejet social qu'ils ont perdu toute dignité et, pire, ont intégré l'abjection comme constitutive d'eux-mêmes. L'extrait suivant à propos de Chez Alec en donne toute la mesure :

That meeting-place of the most miserable of all those who comprised the miserable army. That merciless, drug-dealing, death-dealing haunt to which flocked the battered remnants of men whom their fellow-men had at last stamped under; who, despised of the world, must despise themselves beyond all hope, it seemed, of salvation [...]  
Of all ages, all degrees of despondency, all grades of mental and physical ill-being, they must yet laugh shrilly from time to time [...]

---

<sup>296</sup> Eribon, *De la subversion*, p. 52.

<sup>297</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 384.

<sup>298</sup> « Monsieur Pujol collected inverts », *ibid*, p. 388.

<sup>299</sup> « At the back of each frame was a neat little number corresponding to that in a locked leather notebook [...] People saw their faces but not their numbers », *ibid*.

<sup>300</sup> « Brockett [...] shrugged his shoulders in disgust », *ibid*, p. 392.

<sup>301</sup> « The air was fetid with drink and all the rest; unbreathable it appeared to Stephen », *ibid*.

Alec's they could dare to give way to such tastes – what was left of themselves they became at Alec's<sup>302</sup>.

Même si le narrateur convient que le sort des homosexuels masculins est plus cruel que celui réservé aux lesbiennes<sup>303</sup>, le narrateur inscrit une progression dans l'horreur puisque ces hommes figurent le devenir possible de Stephen et Mary : non seulement elles n'ont d'autre choix que de fréquenter ces milieux<sup>304</sup>, mais l'ostracisme qui les guette, et dont elles viennent encore de faire les frais suite à la lettre de Lady Massey, menace leur intégrité au point que l'innocente Mary clôt l'épisode des bars en disant : « 'Well, at least we could dance together without being thought freaks; there was something in that. Beggars can't be choosers in this world, Stephen!' »<sup>305</sup>. Entre elles et ces hommes, on trouve le personnage de Dickie qui appartient à une génération nouvelle de lesbiennes fortes et prêtes à s'assumer, mais, insinue le narrateur, seulement parce que leur jeunesse les a préservées : « [Dickie] belonged to the younger, and therefore more reckless, more aggressive and self-assured generation [...] they had as yet left no blood-stained foot-prints; they were hopeful as yet, refusing point blank to believe in the existence of a miserable army »<sup>306</sup>. Si le lecteur éprouve le même choc que Stephen en découvrant la dégradation de ces hommes, le narrateur sous-entend que la faute originelle ne leur incombe pas, mais qu'ils représentent au contraire ceux contre lesquels un péché est commis :

'They are terrible, Miss Gordon, because they are those who have fallen but have not risen again – there is surely no sin so great for them, so unpardonable as the sin of despair [...] many have grown callous, many have grown vile, but these things in themselves are despair, Miss Gordon. Yet outside there are happy people who sleep the sleep of the so-called just and righteous'<sup>307</sup>.

C'est pourtant bien le fondement religieux de la société dans laquelle ils évoluent qui fonde l'abjection des homosexuels.

---

<sup>302</sup> *Ibid*, p. 393.

<sup>303</sup> « More pitiful even than her lot was theirs », *ibid*.

<sup>304</sup> « we should stick to our kind », *ibid*, p. 385.

<sup>305</sup> *Ibid*, p. 396.

<sup>306</sup> *Ibid*, p. 387.

<sup>307</sup> *Ibid*, p. 395.



## II. LE REJET DU ROYAUME DE DIEU

### 1. La religion contre l'homosexualité

Dès le début du roman, Stephen porte un stigmate: les adjectifs *marred*, *defiled* ou *stained*, très connotés bibliquement, sont utilisés de façon récurrente pour la décrire. En plus de ne pas être le garçon tant attendu par ses parents, elle est marquée : elle a les mains sales. Symptomatiquement, c'est l'être aimé, la domestique Collins, qui lui en fait le reproche : « Oh my! What very dirty nails! »<sup>308</sup>. L'adjectif *dirty* est repris trois fois dans ce court extrait qui se clôt sur la remontrance de sa gouvernante : « Go and wash your face and hands before tea »<sup>309</sup>. Dès lors, la peur de la saleté s'installe chez Stephen, d'autant que la saleté semble caractériser sa personne, comme en témoigne cet échange entre elle et sa gouvernante : « God doesn't use soap! [...] Maybe not, Miss Stephen - He don't 'ave to wash you; if He did He'd need plenty of soap, I'll be bound »<sup>310</sup>. En outre, elle mange beaucoup et salement étant petite, ce qui lui vaut la remarque de « you're a pig »<sup>311</sup>. La saleté provient également de la maladie dont le champ lexical est très vaste, en particulier celui de la contagion. Même Puddle qui tisse une amitié solide avec Stephen confie à son arrivée à Morton : « even my brain won't stand your complete lack of method, it's *infectious*<sup>312</sup> »<sup>313</sup>. De plus, Stephen pêche d'emblée à vouloir être un garçon alors que Dieu a fait d'elle une fille. Son péché d'orgueil rejoint celui de son père qui ne pouvait envisager d'avoir une fille. Sir Philip va jusqu'à lui donner le prénom de garçon qu'il avait choisi avant sa naissance et l'élève tel un garçon.

L'inversion de Stephen l'exclut ensuite du royaume de Dieu. L'homosexualité est en effet jugée contrenature dans l'épître aux Romains prononcée par Paul. Le personnage de Wanda a dû fuir la rigueur de ses frères catholiques en Pologne et s'exiler à Paris pour tenter de vivre son homosexualité. Sa 'faute' la détruit toutefois de l'intérieur et la pousse à hanter les églises, en particulier le Sacré Cœur où elle emmène Stephen. Stephen a choisi quant à elle de ne pas les fréquenter. Si l'homosexualité est contrenature, foi et homosexualité sont irréconciliables pour l'Église. Le vocabulaire associé aux homosexuels est celui du péché. L'un des exemples les plus révélateurs se trouve dans l'épisode déjà évoqué de la rupture entre Anna et Stephen suite à la découverte de son inversion : l'utilisation du terme *abominable* et

---

<sup>308</sup> *Ibid*, p. 13.

<sup>309</sup> *Ibid*, p. 15.

<sup>310</sup> *Ibid*, p. 33.

<sup>311</sup> *Ibid*, p. 45.

<sup>312</sup> Nos italiques.

<sup>313</sup> *Ibid*, p. 65.

de toutes ses variantes est édifiante. En seulement quatre lignes, on passe de « abominably, abominable » à « abomination » et « abominate »<sup>314</sup>. Par la bouche d'Anna, Dieu aussi rejette son enfant : « some unclean thing that was unfit to live »<sup>315</sup> ou encore « not a decent human being [...] but the outward stigmata of the abnormal »<sup>316</sup>. Dieu a engendré cette erreur de la nature, mais il la détruit pourtant, ce qui semble totalement injuste aux yeux de Stephen et de Puddle qui ne comprennent pas ce paradoxe. Leur incompréhension est traduite par un verset qu'elles répètent: « Thine hands have made me and fashioned me together round about; yet Thou dost destroy me »<sup>317</sup>.

L'exclusion du royaume de Dieu s'opère également à travers le motif de la honte, non pas telle qu'Eribon la définissait comme produit de l'injure, mais telle qu'elle est définie dans le mythe de la Création par Sally R Munt<sup>318</sup> qui cite Silvan Tomkins :

In contrast to all other affects, shame is an experience of the self by the self. At that moment when the self feels ashamed, it is felt as a sickness within the self. Shame is the most reflexive of affects in that the phenomenological distinction between the subject and object is lost<sup>319</sup>.

D'après Munt, dans le mythe de la Création, la Chute entraîne la honte qui s'éprouve dans la perte de la maison, l'individuation et la différence de genre. Comme Adam et Eve, Stephen est rejetée de son Eden, Morton, le paradis luxuriant, pour pouvoir devenir un individu à part entière dans une perte douloureuse. Il n'est pas anodin que le nom d'Angela soit d'ailleurs *Crossby*<sup>320</sup>, le chemin de croix par lequel doit passer Stephen. À partir de ce moment, Adam, Eve et Stephen deviennent des adultes séparés avec un genre défini et binaire. Dans une première étape, Stephen perd la maison, ce qui lui procure un sentiment de honte face à Angela qui martèle son ignominie au sens où Stephen est incapable de l'épouser. La décision d'Angela de montrer la lettre d'amour de Stephen à son mari est également infamante, sans compter les rebuffades du mari que Stephen essuie. Il la traite de *freak* ou de *thing*. La liaison d'Angela avec le pire ennemi de Stephen, Roger Antrim, lui inflige une autre blessure et leur relation se termine par la dégradation et la solitude la plus complète de Stephen. La juxtaposition de la rupture prononcée par l'amante et de celle prononcée par la mère de Stephen décuple la blessure. Typiquement selon Munt, les mots d'Anna inscrivent la honte

---

<sup>314</sup> *Ibid*, p. 238.

<sup>315</sup> *Ibid*, p. 236.

<sup>316</sup> *Ibid*, p. 247.

<sup>317</sup> *Ibid*, p. 184 et 217 deux fois.

<sup>318</sup> Sally R. Munt, « *The Well of Shame* », Doan et Prosser, dirs., *Palatable Poison*, p. 199-215.

<sup>319</sup> *Ibid*, p. 204.

<sup>320</sup> Nos italiques.

essentiellement sur le visage et dans les yeux. Anna accuse en effet sa fille d'être « a sin against creation [...] a sin against the father that bred you...your face is a living insult... this great shame »<sup>321</sup>. D'ailleurs, la honte se porte sous la forme d'une cicatrice, celle que Stephen s'est faite au front pendant la guerre, qui représente la marque de Caïn. La deuxième étape commence avec l'individuation qui a lieu quand Stephen refuse qu'Anna salisse son amour pour Angela. L'individuation se fait alors sur deux plans, entre elle et les autres, mais aussi au cœur de sa personnalité si bien qu'elle ne sait plus qui elle est : Stephen est annihilée spirituellement et psychologiquement une fois qu'elle est expulsée de l'Eden : « It appears that Stephen is lost, an abomination, a depraved, corrupted, unnatural grotesque, an animal [...] She is expelled from Eden. She is severed »<sup>322</sup>. À partir de là, Stephen n'a d'autre choix pour survivre que de quitter Morton. Elle éprouve à nouveau un sentiment de honte lorsqu'elle doit expliquer à Mary à quoi elle s'engage en l'aimant : « then Stephen must tell her the cruel truth, she must say: 'I am one of those whom God marked on the forehead/ Like Cain I am marked and blemished. If you come to me, Mary, the world will abhor you, will persecute you, will call you unclean »<sup>323</sup>. En conclusion de son article, Munt cite le passage de *Bodies That Matter* où Judith Butler explique que la nomination constitue en soi un marquage de la honte: « The term « *queer* » has operated as one linguistic practice whose purpose has been the shaming of the subject it names or, rather, the producing of a subject *through* that shaming interpellation »<sup>324</sup>. Ces propos font écho aux commentaries d'Eribon à propos de l'injure et du mécanisme de totalisation. Dans *The Well*, dès que l'inversion est nommée, elle plonge Stephen dans un mystère douloureux qui devient le stigmate de son abjection. Toutefois, contrairement aux homosexuels anéantis par leur bannissement de la société et du royaume de Dieu, les personnages de *The Well* et d'autres romans utilisent leur souffrance pour interroger l'existence de Dieu et parfois le rejeter.

## 2. Souffrance et rejet, distance et sacré

Radclyffe Hall associe souffrance et religion : dans ses romans, la foi n'empêche ni de souffrir ni d'être rejeté par Dieu. La Première Guerre Mondiale sert à explorer plus avant la théodicée car le massacre des hommes interroge la signification de la souffrance et, par conséquent, l'existence de Dieu. Le protagoniste de *The Master of the House* en particulier se

---

<sup>321</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 203.

<sup>322</sup> Munt, « *The Well of Shame* », p. 206.

<sup>323</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 303.

<sup>324</sup> Munt, « *The Well of Shame* », p. 211.

demande comment croire en Dieu quand, d'une part, la guerre est une machine absurde qui broie indifféremment les hommes de tous âges, de toutes confessions et de toutes nationalités ; quand, d'autre part, il n'y a pas de légitimité à épargner certains soldats plutôt que d'autres alors que leurs proches prient pour les sauver. Dans *Adam's Breed*, la Première Guerre Mondiale permet à Gian-Luca de prendre la mesure de sa propre souffrance et de celle des autres, et à tenter de la dépasser en essayant de trouver Dieu alors que sa singularité l'a d'abord conduit à se couper de la relation à l'autre humaine ou divine. On retrouve la question de la singularité chez le protagoniste de *The Master of the House* qui, à l'inverse de Gian-Luca, est marqué positivement puisqu'il est l'élu de Jésus. Cependant, il refuse de s'incarner en Jésus et d'entrer ainsi totalement dans le royaume de Dieu parce que son exceptionnalité pourrait l'empêcher d'appartenir pleinement au monde des humains. Il est amené non seulement à accepter la souffrance comme partie intégrante de la vie, mais à la partager avec Jésus afin de la pardonner. D'*Adam's Breed* à *The Master of the House*, Radclyffe Hall fait donc évoluer la thématique : à travers ses personnages, elle ne demande plus seulement pourquoi Dieu fait souffrir les créatures terrestres et accepte leur souffrance, mais comment elles peuvent partager la souffrance de Jésus d'une part, sa compassion d'autre part. Dans un renversement caractéristique de son écriture, Jésus ne serait plus celui qui laisse exister la souffrance parmi les humains et en porterait la responsabilité, mais la foi en lui réclamerait des humains qu'ils partagent la souffrance portée et subie par Jésus.

Si la guerre fournit un matériau privilégié pour étudier la théodicée, les vicissitudes de la vie posent également la question du sens à leur donner. *The Sixth Beatitude* semble orienter le lecteur vers l'idée d'un au-delà heureux qui viendrait compenser une vie de labeur et de misère, telle la sixième béatitude qui récompense les cœurs purs en leur permettant de voir Dieu. Il s'agirait d'une rédemption de l'abjection qui reposerait toutefois sur le mécanisme binaire du Sale en ce qu'il oppose des espaces jugés contradictoires. La théodicée est abordée plus explicitement dans *Adam's Breed*. Les différentes formes d'abjection subies par Gian-Luca l'amènent en effet à s'interroger sur la possibilité de dépasser la souffrance : « 'if your God does exist and is good, as you think Him, Maddalena, then all these big problems must come right in the end – but supposing you are wrong and God does not exist, is there any hope for the world?' »<sup>325</sup>. Dans le cas d'un monde sans espoir de délivrance, Gian-Luca

---

<sup>325</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 344.

semble penser qu'il faut avoir la force d'un guerrier pour survivre<sup>326</sup>, au risque de devenir comme Teresa, son contrepoint.

Dès l'*incipit*, assistant impuissante à l'agonie de sa fille, Teresa choisit de s'isoler de Dieu et des Hommes en répudiant la Vierge et son petit-fils. Le rejet s'exprime très violemment à la fois dans les gestes et dans les paroles marquées par l'assertion, l'apostrophe et l'opposition des pronoms *I-you* et *I-he* :

Majestically, Teresa turned and faced [the Virgin], and they looked at each other eye to eye. Then Teresa thrust the baby towards her, and the gesture was one of repudiation. 'Take him!' said Teresa, 'I give it to you, I have no use for him. He has stolen my joy, he has killed my child, and you, you have let him do it – therefore, you can have him, body and soul, but you cannot any longer have Teresa Boselli. Teresa Boselli has done with prayer, for you cannot answer and God cannot answer – possibly neither of you exist – but if you do exist, then I give this thing to you – do as you like with it, play with it, crush it, as you crushed its mother over there!'<sup>327</sup>.

La souffrance de Teresa entraîne une rupture totale du lien à la Vierge et à Gian-Luca, ce qui peut revêtir une forme de logique dans la mesure où la Vierge représente la figure maternelle par excellence (d'ailleurs les paroles de Teresa s'appuient sur le registre cause-conséquence) : en la rejetant, Teresa répudie la maternité et, *a fortiori*, le bébé que sa fille vient de mettre au monde. À la mort d'Olga, elle abandonne d'ailleurs tout sentiment ou geste maternels. Elle se ferme en outre à toute relation à l'autre comme si elle devenait inaccessible. Si sa réaction s'explique, le narrateur suggère d'emblée que Teresa fait néanmoins fausse route : le soulignent la vanité et l'égoïsme du personnage dans le passage cité plus haut. La souffrance qui met hors de soi, autrement dit l'abjection, ne devrait pas entraîner la rupture du lien à l'autre et produire de nouvelles formes d'abjection. L'abjection nourrie d'abjection mène à une impasse ; se dépouiller de ses émotions intérieures relève d'ores et déjà d'une forme d'inhumanité au sens où la capacité à (res)sentir rend possible la relation à l'autre sans laquelle l'existence n'a pas de prix quand bien même la souffrance existe et ne disparaît pas : telle est la leçon à tirer du motif du Sacré Cœur dans *Adam's Breed*. Le roman s'ouvre sur la description de la chambre d'Olga où Teresa a fixé sur le mur une Vierge en plâtre et un Sacré

---

<sup>326</sup> « 'I have always been a good fighter, and now I am fighting again. I am fighting to get to our God, Maddalena; I am like a poor sailor who looks for a light that will get him to port in storm' », *ibid.*

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 15.

Cœur<sup>328</sup>. Est ainsi signalée d'emblée la relation très particulière que Teresa entretient avec la Vierge et la foi : à travers les effigies, elle remercie la Vierge du pardon qui lui a été accordé après qu'elle a conçu sa fille hors mariage d'un autre homme que son mari. Il ne s'agit cependant pas pour elle d'effigies qui auraient un sens profond : « To Teresa it had stood for a symbol of salvation; she had sometimes condoned with its sufferings in her prayers, but never - no, not once – in her *life* »<sup>329</sup>. Elle ne s'interroge pas sur la souffrance de Dieu ou de la Vierge qui a perdu son fils ; elle en appelle seulement à leur indulgence : « In the oleograph the Heart was always bleeding – no one ever staunched it, no one ever worried »<sup>330</sup>. Placée en exergue du roman, le sens de la souffrance de Dieu, incarnée par le Sacré Cœur, devient un leitmotif qui jalonne le parcours du héros. La chambre d'Olga devient d'ailleurs la sienne : seules les effigies ont disparu, mais, comme les marques qu'elles ont laissées, la douleur perdure ; le cœur n'est plus là, mais les blessures physiques (les clous) et symboliques (le deuil d'Olga) sont toujours béantes : « Only the Virgin, together with her bracket, and the Heart – whose bleeding no hand ever staunched – had gone, and in their place were the wounds that Gian-Luca longed to prod »<sup>331</sup>. L'écho évident établi avec la première mention du Sacré Cœur renvoie non seulement à la douleur de Teresa, mais suggère aussi que celle-ci n'a pas été interrogée de la même manière que Teresa n'a jamais réfléchi à la souffrance de Dieu. La mention suivante du Sacré Cœur montre que la douleur se transmet puisqu'elle touche Gian-Luca. Dès le stade du nourrisson, Gian-Luca souhaite effacer la douleur en effaçant les stigmates sur le mur : « In the region of the wounds the paper hung torn and jagged – it looked like mutilated skin; and Gian-Luca, all agog with primitive instinct, would ache and ache to tear it away »<sup>332</sup>. Le recours au vocabulaire de la dégradation associe la souffrance au Sale. Une fois encore, la souffrance (« the wounds ») produit la souffrance (« ache and ache »), même dans le désir d'y mettre fin (« tear it away »). Ce mécanisme relie en outre Teresa à son petit-fils : d'une part, les blessures qui restent au mur sont celles de Teresa et de Gian-Luca par voie de conséquence ; d'autre part, la tentative du bébé pour détruire la souffrance rappelle le geste de révocation de sa grand-mère. Dans les deux cas, il s'agit de blessures d'amour que rien ne semble pouvoir effacer. Plus loin dans le roman, après avoir évoqué la peine de Gian-Luca qui se sent étranger aux siens, en particulier à Teresa, le

---

<sup>328</sup> « [Teresa] herself had fixed the little wooden bracket that held the patient plaster Virgin, and hers were the hands that had nailed the Sacred Heart directly over the bedstead », *ibid*, p. 10.

<sup>329</sup> *Ibid*.

<sup>330</sup> *Ibid*.

<sup>331</sup> *Ibid*, p. 26.

<sup>332</sup> *Ibid*.

narrateur ramène le lecteur précisément au Sacré Cœur. La douleur de Gian-Luca se manifeste ‘concrètement’ lorsqu’il se met à regarder les traces laissées sur les murs<sup>333</sup>, ce qui montre clairement que le sentiment d’étrangeté de Gian-Luca est provoqué par la blessure des origines. Néanmoins, cette blessure se répand comme les traces sur le mur laissé à l’abandon<sup>334</sup> ; or Gian-Luca ne semble pas encore prêt à l’affronter<sup>335</sup> bien que le narrateur signale qu’il dépassera sa souffrance<sup>336</sup> en retournant au Sacré Cœur. Gian-Luca choisit au contraire de s’engager sur un chemin trompeur : « And that was how Gian-Luca tried to cover up the wound in the plaster – and in his own heart »<sup>337</sup>. Non seulement Gian-Luca se dote d’une devise<sup>338</sup> héritée de sa grand-mère dont le lecteur devine déjà qu’elle se fourvoie, mais il tente de cacher les anciennes traces sur le mur en y fixant la nouvelle effigie de sa devise. Le verbe *tried* annonce déjà son échec : ce n’est pas en comptant uniquement sur soi même et donc en se coupant des autres que Gian-Luca peut surmonter la blessure d’amour originelle. L’évolution du personnage est progressive : s’il éprouve la nécessité de se lier aux autres pour dépasser sa souffrance, il n’y parvient d’abord qu’à travers ses amis les livres qu’il installe dans sa chambre : « Alone in the room that had once been Olga’s, Gian-Luca made friends of his books ». Il continue cependant à vouloir remplacer le Sacré Cœur par d’autres symboles : après la devise, il fixe une étagère de livres sur le mur. L’écho entre les différentes scènes se poursuit à travers le terme *nail* : « He made a shelf from an old packing-case, so that his friends might be well lodged, and when it was finished he nailed it to the wall directly opposite his bed »<sup>339</sup>. À nouveau, le personnage se leurre : l’étagère couvre à peine les marques sur le mur<sup>340</sup> et Gian-Luca continue à penser qu’il lui suffit de cacher les marques pour apaiser sa souffrance<sup>341</sup>. Quand plus tard encore dans la vie de Gian-Luca les marques semblent avoir disparu après qu’il a repeint la chambre<sup>342</sup>, la possibilité qu’il ne souffre plus est immédiatement minée par l’insistance sur ses habitudes pointilleuses qui témoignent d’une vie caractérisée par l’absence de changement : « Gian-Luca still lived with Fabio and Teresa,

---

<sup>333</sup> « his eyes wandered over to the wound above the bed », *ibid*, p. 63.

<sup>334</sup> « it had grown in dimensions, for the thin, dry plaster had crumbled still further with the years », *ibid*.

<sup>335</sup> « Gian-Luca no longer wished to prod it with his finger; he merely thought it very ugly; it seemed to add to his own desolation, itself so desolate a thing », *ibid*.

<sup>336</sup> « There was something worth loving then [...] something that he wanted to cling to.

He lifted his face and stared round the room, his eyes wandered over to the wound above the bed », *ibid*.

<sup>337</sup> *Ibid*.

<sup>338</sup> « ‘I have got myself’ », *ibid*.

<sup>339</sup> *Ibid*, p. 80.

<sup>340</sup> « The shelf was just long enough to cover the wounds that had gaped in the plaster for years », *ibid*, p. 84.

<sup>341</sup> « ‘Bene!’ smiled Gian-Luca, ‘I have hidden them all now; they were ugly, I am glad that they are hidden!’ », *ibid*.

<sup>342</sup> « now there remained not even the scars as witnesses to what had once been », *ibid*, p. 170.

still slept in Olga's old bedroom»<sup>343</sup>, propos confirmés par la remarque suivante : « he remained where he was from a sense of habit – he was like that now, a creature of habit »<sup>344</sup>. Le motif des effigies revient une dernière fois dans l'*explicit* qui fait directement écho à l'*incipit* et au personnage de Teresa dont le destin apparaît ainsi structurellement lié à celui de Gian-Luca. Le roman se clôt sur l'invective de Teresa qui répudie à nouveau la Vierge, cette fois parce qu'elle n'a pas su empêcher la mort de son petit-fils. Les mots de l'*incipit* résonnent<sup>345</sup> alors même que Teresa revient sur sa parole :

I said to you: 'Take him, I give him to you, you can have him body and soul!' And you took him, and you broke him, and you starved him to death out there in the cold, English forest [...] I know very well why you did these things, you did them to break Teresa Boselli [...] But she will not serve you; she has come here to tell you yet again that she will not serve you!<sup>346</sup>.

Si l'on s'en tient à la signification des effigies, rien n'indique que Gian-Luca soit parvenu à panser ses blessures puisque le passage ne le concerne pas. En revanche, Teresa reproduit le même mécanisme qu'au départ : la souffrance qu'elle ressent se transforme en rejet de celle qu'elle tient pour responsable de sa souffrance. À nouveau, le narrateur suggère qu'elle se fourvoie en manifestant son égocentrisme pathétique et en ironisant quelques lignes après sur l'indifférence de la Vierge qui n'est qu'une sculpture en plâtre : « [Teresa] stopped abruptly, staring up at the Madonna, who looked down with a deprecating smile – she could not help that deprecating smile, it was moulded into the plaster »<sup>347</sup>. Il s'agit d'un écho inversé de l'*incipit* puisque le pragmatisme de Teresa rappelle qu'elle ne s'était jamais intéressée à la signification profonde des effigies<sup>348</sup>. Les derniers mots du roman soulignent à quel point l'inaccessibilité de Teresa la rend abjecte : « for not in poor, faltering human speech could the

---

<sup>343</sup> *Ibid.*

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>345</sup> Pour mémoire : « Majestically, Teresa turned and faced [the Virgin], and they looked at each other eye to eye. Then Teresa thrust the baby towards her, and the gesture was one of repudiation. 'Take him!' said Teresa, 'I give it to you, I have no use for him. He has stolen my joy, he has killed my child, and you, you have let him do it – therefore, you can have him, body and soul, but you cannot any longer have Teresa Boselli. Teresa Boselli has done with prayer, for you cannot answer and God cannot answer – possibly neither of you exist – but if you do exist, then I give this thing to you – do as you like with it, play with it, crush it, as you crushed its mother over there!' », *ibid.*, p. 15.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 383.

<sup>347</sup> *Ibid.*

<sup>348</sup> « To Teresa it had stood for a symbol of salvation; she had sometimes condoned with its sufferings in her prayers, but never - no, not once – in her *life* », *ibid.*, p. 10.



Mother of God reply to Teresa »<sup>349</sup>. Elle s'est coupée des autres, divins ou humains, et même de leur langage.

Si Teresa représente la souffrance au double sens d'abjection et de mécanisme abject, elle complexifie le binarisme entre souffrance et rejet. Elle interroge en effet une conception du sacré où celui-ci se constituerait dans la supériorité aux autres, c'est-à-dire dans une distance qui pourrait se lire comme abjection. Malgré la nature abjecte du personnage, Teresa demeure néanmoins sacrée aux yeux de son petit-fils. Enfant, Gian-Luca ressent une grande dévotion à son égard : « [Gian-Luca] knew, had always known, that Nonna must be worshipped, that moreover, she was worthy of his worship »<sup>350</sup>. Il semblerait que plus Teresa rejette Gian-Luca, autrement dit plus elle introduit de distance entre eux, plus il a l'impression qu'elle est inaccessible, plus elle lui semble sacrée : « He admired [...] most of all the queerness and the coldness that was Nonna in relation to Gian-Luca himself »<sup>351</sup>. Afin de se rapprocher de l'être sacré, Gian-Luca va essayer de gagner son amour, mais la distance que Teresa instaure entre eux est telle que les efforts de Gian-Luca échouent. Son seul levier va finalement consister à tenter de la pousser à bout : « It struck him one day that even a goddess could not be quite indifferent to devotion; the thing to do, therefore, was to worry her with love, and Gian-Luca acted accordingly »<sup>352</sup>. Le verbe *worry* évoque la maladie et contraste avec son complément, l'amour. Le narrateur renforce le contraste en insistant sur la logique qui prévaut chez Gian-Luca (« accordingly ») : il tient paradoxalement à multiplier les caprices pour attirer l'attention de sa grand-mère. Une telle conception du sacré pensé en termes de distance et de rejet aboutit à une double abjection : d'une part, Gian-Luca se voit contraint d'adopter un mécanisme abject pour surmonter la distance imposée par Teresa et tenter de dépasser leur impasse relationnelle ; ce mécanisme n'est d'ailleurs pas sans rappeler celui du désir-répulsion déjà évoqué ; d'autre part, l'altérité est abjectée puisque Teresa et Gian-Luca ne parviennent pas à entrer en relation l'un avec l'autre, ni avec les autres en général.

Dans l'ensemble, la relation à l'autre des personnages principaux dans *Adam's Breed* est liée à la foi. Alors que Teresa renie Dieu et la vierge suite à la mort de sa fille, le protagoniste fait le chemin inverse puisque, d'abord coupé de la Vierge par Teresa, il part progressivement

---

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 383.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>351</sup> *Ibid.*

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 37.

à la recherche de Dieu et finit par le découvrir. Ces deux personnages incarnent une certaine dichotomie entre le matériel et le spirituel qui s'exerce à travers le motif de la nourriture.

### 3. Nourritures terrestres et spirituelles

En anthropologie, Douglas explique que la nourriture renvoie directement au Sale par le biais de la digestion et de la régurgitation. Dans ces deux phénomènes, elle traverse les frontières du corps soit de l'extérieur vers l'intérieur par la bouche qui ingurgite des aliments, soit de l'intérieur vers l'extérieur par la bouche ou l'anus qui les rejettent. En psychanalyse, Kristeva établit que la nourriture sous-tend la relation à la mère et permet au tout petit de se différencier d'elle. Kristeva a par ailleurs étudié les tabous religieux qui s'exprimaient à travers la nourriture dans le Lévitique. La nourriture s'intègre donc au champ du Sale et de la religion. La religion redouble la nature abjecte de la nourriture lorsqu'elle l'inscrit dans le péché de gourmandise. C'est *Adam's Breed* qui déploie le mieux le thème de la nourriture et de la foi.

Dès 1926, Radclyffe Hall semble avoir une vision très juste du développement de l'enfant inspirée par Freud. La nourriture y joue un rôle fondamental à travers la nécessité de vivre qui rend dépendant à la mère, ou plutôt, en ce qui concerne Gian-Luca, à une mère de substitution. Sa mère étant morte en couche, il est en effet allaité quelque temps par Rosa. Un rapport de dépendance se construit entre le nouveau-né et la figure maternelle : « Gian-Luca having no one to talk to, and having no language wherewith to talk in any case, found himself, as all infants must be, at a great disadvantage in relation to life »<sup>353</sup>. Cette dépendance est vécue agréablement tant qu'elle permet d'assouvir les besoins : « there suddenly emerged a creature who was beautifully concrete, a kindly young woman who had always been there and had always borne a relation to hunger and to hunger's ultimate appeasement »<sup>354</sup>. Elle devient toutefois douloureuse quand elle s'appuie sur la frustration pourtant nécessaire au développement, et notamment à la différenciation d'avec la figure maternelle. Le passage suivant illustre bien ce phénomène paradoxal :

But whereas before she, like everything else, had been part of the haze called life, she now emerged a well-defined being that was capable of arousing anger or approval [...] She could open her bodice and give you what you wanted, or she could refuse to do so. In the latter contingency you felt blind with rage, in the former [...] you quickly became atavistic,

---

<sup>353</sup> *Ibid*, p. 18.

<sup>354</sup> *Ibid*.

doing what you must, automatically, because something, somewhere,  
ordered you to live<sup>355</sup>.

D'ailleurs, Radclyffe Hall associe très vite la nourriture à un mystère<sup>356</sup> tant ses implications sont complexes. D'autre part, l'anus et surtout la bouche servent à entrer en relation avec le monde environnant. Ce qui passe par le ventre et se rejette permet à Gian-Luca de ressentir son monde intérieur même si cela n'a rien de très plaisant au départ<sup>357</sup>. Quant à la bouche, il l'utilise pour goûter les objets, mais aussi, comme des mains, pour toucher les objets et découvrir leur forme ; elle semble permettre au personnage d'accéder à la beauté : « your instinct told you to worship beauty by trying to swallow it »<sup>358</sup>. La bouche produit également les sons qui vont lui permettre d'apprendre à parler et donc à devenir sujet à part entière :

Sounds! [...] you began to feel that it was not enough to crow or to howl  
or to gurgle. You began to feel that given time, you yourself would make  
sounds that counted [...] you knew that somewhere out of the void  
would come sounds that belonged exclusively to you »<sup>359</sup>.

À travers la bouche et la nourriture, le plaisir des sens est mis en évidence : la nourriture apaise le corps ou console l'esprit<sup>360</sup> ; elle invite au plaisir par ses couleurs, ses odeurs<sup>361</sup>, ses formes, ses textures et ses variétés. Le narrateur fournit de très belles descriptions des produits de l'épicerie italienne familiale<sup>362</sup> et renvoie la nourriture et la foi au motif de l'abondance. Dès la première description, l'épicerie tenue par Teresa et Fabio est comparée au jardin d'Eden : « A kind of garden this, a Garden of Eden, with a tree of life on whose long-suffering sides had been grafted all the strange stomachic lusts of modern Adam. And as God once walked conversing with His offspring in the garden, so now, the worthy Fabio moved among his customers »<sup>363</sup>. Quant à Teresa, typiquement, elle veille sur le jardin d'Eden en se révélant complètement indifférente aux produits qu'elle vend tant qu'ils lui rapportent : « A black-browed, imperturbably austere, regenerate Eve, completely indifferent to apples »<sup>364</sup>. En réalité, si la nourriture vient assouvir les besoins et attiser les sens, elle ne peut suffire à

---

<sup>355</sup> *Ibid.*

<sup>356</sup> « the curious mystery of food », *ibid.*, p. 19.

<sup>357</sup> « colic and darkness and the sudden flare of gas-jets and ticklings », « colic and other tiresome things », *ibid.*, p. 18 et 20.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 19-20.

<sup>360</sup> « Gian-Luca accepted a large hunk of pie, and began to forget his depression; for after all, at eleven years old, many mysteries [...] seem much less disturbing once the cry of the stomach is appeased », *ibid.*, p. 78.

<sup>361</sup> Le terme *smells* est repris dix fois p. 27.

<sup>362</sup> Voir p. 27-28 en particulier.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>364</sup> *Ibid.*

contenter tous les personnages ; il faut des nourritures plus spirituelles. Anticipant joyeusement ce qu'il va faire lors de son jour de repos, Mario commence par se nourrir spirituellement en imaginant toute sorte d'aventures ; une fois qu'il a mis au point son programme, alors seulement il s'attache aux nourritures terrestres<sup>365</sup> qui gardent une grande importance<sup>366</sup> dans le sens où elles accompagnent les nourritures spirituelles. Quant à Gian-Luca, si une part de tarte peut suffire à le consoler à onze ans, les macarons que lui offre Fabio en remplacement de livres l'apaisent un jour seulement ; dès le lendemain, Gian-Luca répète sa demande de nourritures spirituelles<sup>367</sup>, cette fois auprès de Mario, qui lui indique la bibliothèque. Si Gian-Luca se montre aussi matérialiste que sa grand-mère très avant dans sa vie, il a besoin de développer une richesse spirituelle à travers la lecture puis la recherche de Dieu. Lorsque la nourriture n'est vue qu'en termes matériels, elle est d'ailleurs associée à une pauvreté de sentiments et de qualités relationnelles. En témoigne l'épisode où Fabio ne parvient pas à se réjouir autant que son épouse de leur richesse compte tenu de la mort de leur fille<sup>368</sup>. En effet, avec son pragmatisme et son sens des affaires, Teresa souhaite seulement faire de l'épicerie une entreprise lucrative. Elle est victime du péché d'avarice, péché qui rejoint celui de la gourmandise puisque le terme qui les désigne en anglais est le même. Si Teresa n'est certes pas gourmande de nourriture, il en va autrement de Berta et Geppe, deux proches au sein de la communauté italienne. Ces deux personnages déçoivent leur entourage et sont régulièrement décrits en termes négatifs, en particulier Geppe : « Geppe was greedy, he still loved jam tartlets, he also loved chocolate creams; he would stroll about eating the latter while smoking, a perversion of the palate that disgusted Nerone »<sup>369</sup>. Dénigré par son grand-père dans les termes de l'abjection (« perversion », « disgusted »), le narrateur poursuit sur le même registre en montrant Geppe offensant volontairement son grand-père : « And if Geppe noticed his grandfather looking, he would open his mouth and show chocolate creams in the process of mastication »<sup>370</sup>. En-dehors de ces personnages, le narrateur traite le thème du péché de gourmandise par le biais du bibliothécaire. Son métier et le rôle qu'il joue dans le

---

<sup>365</sup> « And now we must consider what we take with us to eat », *ibid*, p. 71.

<sup>366</sup> Mario refuse de se séparer du panier de provisions dans le bus pour aller à Kew Gardens et utilise le pronom *he* pour le désigner, *ibid*, p. 75.

<sup>367</sup> « One morning he sought out Fabio in the shop, asking him gravely for books.

'Ma che! I have none, but here are macaroons!' laughed Fabio [...]

Gian-Luca ate the macaroons with much gusto, but the next day he sought out Mario.

'Can you lend me some books?' inquired Gian-Luca », *ibid*, p. 85.

<sup>368</sup> « 'I am very well pleased with our business.'

'It would seem,' said Fabio, 'that you and I grow rich.'[...] He was thinking: 'We grow rich - yes - but Olga is dead - the dead have no use for money.' », *ibid*, p. 90.

<sup>369</sup> *Ibid*, p. 159.

<sup>370</sup> *Ibid*.

roman auprès de Gian-Luca en font un personnage éminemment spirituel même si sa foi réside dans les livres plutôt qu'en Dieu. Il n'a d'ailleurs pas de nom propre et n'est désigné que par son métier, « the Librarian ». Il regrette le pragmatisme de Gian-Luca qui rêve de gagner de l'argent grâce à son poste de serveur au restaurant : « 'now I'm disappointed in you. Do you always think only of your stomach?' »<sup>371</sup>. Les besoins du corps vont jusqu'à le dégoûter<sup>372</sup> et il se fâche contre son dernier fils à cause de son poids<sup>373</sup>. Pourtant, le livre ne représente pas seulement la lecture dans son cas, il revêt aussi une dimension très matérielle voire matérialiste en provoquant l'avarice et la gourmandise. L'adjectif *greedy* est d'ailleurs employé trois fois en trois lignes pour décrire<sup>374</sup> le bibliothécaire. Cela dit, son avarice concerne les livres, non l'argent, puisqu'il est au contraire assez pauvre. Le bibliothécaire refuse de vendre le moindre livre et les accumule au point qu'ils envahissent tout l'espace de sa maison. Il a en effet tellement de livres que, quand elles ne tombent pas, toutes les étagères ploient sous leur poids : « The books had somewhat a rakish appearance, caused by the sagging of the shelves; in one corner of the room a shelf had collapsed, and its contents were stacked on the floor »<sup>375</sup>. Il y a des livres dans toutes les pièces de la maison jusque dans la salle de bain et il réserve une pièce spéciale pour ses livres rares<sup>376</sup>. Le bibliothécaire reconnaît son péché puisqu'il se décrit comme avare (*greedy*) et qu'il parle de ses livres en termes de compulsion : « 'My latest folly!' »<sup>377</sup>. Le mot *folly* désigne autant ses enfants que ses livres et le bibliothécaire ne sait même plus à qui de ses livres ou de ses enfants il accorde le plus d'importance. Le mot *folly* semble suggérer que ce personnage commet deux péchés, la gourmandise de livres et la gourmandise de chair.

Radclyffe Hall construit le thème de la nourriture de manière complexe et contradictoire : d'un côté, la nourriture représente la vie et la sensualité ; d'un autre, elle ne se suffit pas à elle-même si elle n'est accompagnée de nourritures plus spirituelles ; d'une part encore, elle est attachée à la foi par la naissance et l'abondance d'un Dieu nourricier ; d'autre part, sa matérialité l'associe au péché d'avarice ou de gourmandise. Radclyffe Hall propose une dernière opposition qui renvoie la nourriture à l'abjection : la nourriture permet la vie,

---

<sup>371</sup> *Ibid*, p. 101.

<sup>372</sup> « you think of people's stomachs – a revolting portion of the body' », *ibid*, p. 102.

<sup>373</sup> « Go away at once, folly!' he commanded sternly; 'you're much too corpulent to fit into my study, in another minute you'll get stuck.' », *ibid*.

<sup>374</sup> « 'I'm greedy!' smiled his host; 'I'm greedy [...] that's why I wear carpet slippers on a Sunday – it's not to ease my feet, but to save my boots – and that is what comes of being greedy!' », *ibid*.

<sup>375</sup> *Ibid*, p. 99.

<sup>376</sup> « 'Here,' said the Librarian in a very solemn voice, 'are all my old first editions. They deserve a veritable palace to themselves' », *ibid*, p. 100.

<sup>377</sup> *Ibid*, p. 101.

mais elle s'appuie paradoxalement sur la mort. En effet, la vie de Gian-Luca repose sur la mort de deux personnages : Rosa l'allaite non seulement parce qu'Olga est morte, mais aussi parce qu'elle-même a perdu son bébé si bien que le lait qu'elle lui donne sert à maintenir Gian-Luca en vie, pas à l'aimer. Cela fait de Gian-Luca un être quasi anthropophage : « [Rosa] was young and bereaved; she gave of her milk but not yet of her heart, that was not to be expected; her heart was far away with quite another baby, whose food Gian-Luca was consuming »<sup>378</sup>. La nature contradictoire de la nourriture s'exprime aussi dans le contexte du restaurant où travaille Gian-Luca. Du besoin de nourriture des clients dépend la réussite matérielle du patron ; autrement dit, l'abondance de richesse peut reposer sur la possibilité que les êtres humains meurent de faim : « a waiter should always get about quickly, especially when clients are hungry!' 'It is good that they are hungry,' said Teresa, looking up. 'We gain money by way of their stomachs' »<sup>379</sup>. Cette remarque vient sans surprise de la part de Teresa. Si la nourriture qui donne la vie provient de la mort, elle retourne également à la mort puisqu'elle est gâchée par les larmes du deuil : « [Rosa's] tears had a way of dripping on to his head in the very middle of dinner, and he vaguely divined, as it were by instinct, that they spoil the quality of the dinner itself, which was of course quite inexcusable »<sup>380</sup>. Le rapport de la nourriture à la mort est exploré dans l'épisode des chèvres que le boucher Roca a suspendues mortes devant sa vitrine. Une fois encore, la mort peut toucher des enfants puisqu'il s'agit de jeunes chèvres ; de manière littérale et symbolique, Roca a tué l'innocence, d'abord en découpant les chèvres, puis, involontairement, en faisant découvrir la mort à Gian-Luca enfant. Le narrateur reprend d'ailleurs les termes utilisés dans l'*incipit* sur le Sacré Cœur et sa symbolique de souffrance : alors que personne n'épanchait le sang qui coulait du cœur du Christ<sup>381</sup>, Roca ne se préoccupe pas du sang qui goutte de ses chèvres pendues à des crocs de boucher<sup>382</sup>. Le fait que les adultes Rocca et Fabio ne comprennent pas pourquoi Gian-Luca pleure face à ce spectacle révèle en contrepoint leur absence d'innocence. Là où Gian-Luca voit des animaux tués, eux ne voient que de la nourriture. Pire, ils tentent de le rassurer en lui disant qu'il n'a rien à craindre des chèvres<sup>383</sup> et en lui proposant des bonbons<sup>384</sup>. La rupture

---

<sup>378</sup> *Ibid*, p. 20.

<sup>379</sup> *Ibid*, p. 60.

<sup>380</sup> *Ibid*, p. 20.

<sup>381</sup> « In the oleograph the Heart was always bleeding – no one ever staunched it, no one ever worried », *ibid*, p. 10.

<sup>382</sup> « [The kids] bled a little from their wounds », *ibid*, p. 20.

<sup>383</sup> « 'they cannot hurt you, they are dead!' », *ibid*, p. 36.

<sup>384</sup> « producing some fruit drops from his pocket [Rocca] offered them to Gian-Luca », *ibid*.

entre les adultes et l'enfant est totale. Plus tard, Gian-Luca déteste la boucherie<sup>385</sup> et refuse de passer devant jusqu'au jour où, comme ses camarades de classe, il frappe les chèvres, sorte d'initiation symbolique au passage à l'âge adulte. De la nourriture à la mort, Gian-Luca rejette l'étape intermédiaire, celle de la souffrance qu'il parvient de moins en moins à supporter, autant celle des animaux que de ses semblables.

Dans l'œuvre de Radclyffe Hall, les nourritures spirituelles relèvent autant de la foi en Dieu que de la littérature. Le langage et la littérature constituent précisément le dernier espace d'abjection que nous proposons d'étudier.

## CHAPITRE 3 : L'ESPACE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

### I. LES DISCOURS INJONCTIFS

Le Sale comme abjection s'exprime enfin dans l'espace artistique et littéraire où nous l'étudierons à travers le prisme du privilège épistémologique d'Eribon. À propos de ses *Réflexions sur la question gay*, il explique que l'hétérosexuel est « en position de domination épistémologique, puisqu'il tient entre ses mains les conditions de production, de circulation et d'interprétation de ce qu'on peut dire de tel gay en particulier, et des gays en général, mais aussi les conditions de réinterprétation et de resignification de tout ce que les gays et les lesbiennes peuvent dire d'eux-mêmes et qui est toujours susceptible d'être... réduit à l'état d'objet par les catégories du discours dominant »<sup>386</sup>. Ce privilège repose sur la construction d'une parole infériorisée. Il s'agit donc de voir comment Radclyffe Hall a construit cette parole abjectée dans ses romans et comment sa parole même de romancière a été rejetée par un discours normatif dominant. Brent Pickett résume ainsi notre perspective : « Since heterosexuality is the natural condition, it is a place that is spoken from but not inquired into. In contrast, homosexuality is the aberration and hence it needs to be studied but it is not an authoritative place from which one can speak »<sup>387</sup>.

#### 1. Un discours injonctif sur l'identité

Aux yeux d'Eribon,

---

<sup>385</sup> « 'No – I hate it! It bleeds – I hate the dead-shop!' That was what you called it: 'The dead-shop.' », *ibid*, p. 42.

<sup>386</sup> Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 87.

<sup>387</sup> Brent Pickett, « Homosexuality », Edward N. Zalta, dir., *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, printemps 2018. URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/homosexuality/>>.

le langage est « déjà là » pour tout le monde, et il impose à tous les individus et à tous les groupes les structures cognitives et les schèmes de perception dont il est le véhicule, et donc l'assujettissement à ces schèmes et à ces structures et aux identités psychologiques qu'ils contribuent à déterminer et à reproduire. Il y a déjà du langage quand j'arrive au monde, comme il y a des rôles sociaux qui sont désignés par des mots, et notamment par des injures<sup>388</sup>.

Le langage préexistant aux individus, il les inscrit dans des configurations et des identités qu'ils peinent à reconnaître et donc à dépasser. À la suite d'Eribon, on a noté que les mots peuvent figer en identités fermées des caractéristiques humaines plurielles et fluctuantes ; que la nomination a le pouvoir de totaliser et de nier l'autre ; enfin, que l'interpellation particulière que forme l'injure assigne une identité infériorisée, en particulier aux homosexuels. Si le langage constitue ce socle commun universel toujours déjà là, certains discours participent plus que d'autres à la construction de l'abjection et fonctionnent comme des espaces d'exercice du privilège épistémologique.

Les hommes et les femmes se sont toujours intéressés au fonctionnement humain, autant sur le plan physique que mental. La religion a d'abord proposé ses interprétations avant de se voir progressivement supplantée par la science. Religion et science se sont souvent constituées en parole d'autorité et ont ainsi pu devenir des discours injonctifs. C'est encore plus vrai dans le cadre des déviances sexuelles parmi lesquelles a longtemps figuré l'homosexualité. Les deux discours ont pu entrer en rivalité comme dans *The Well* où Radclyffe Hall inscrit l'homosexualité de son héroïne dans une analyse scientifique dont elle se sert pour s'opposer au discours religieux : l'appui scientifique du caractère inné de l'« inversion » de Stephen doit démontrer que l'« inversion » ne s'apparente pas à un péché et, par conséquent, que la religion ne devrait pas la rejeter. Le discours scientifique a souvent été utilisé par la littérature pour s'opposer au discours religieux. Eribon montre cependant que la littérature dite homosexuelle a préexisté au discours scientifique. En Angleterre, par la voix de Pater et Symonds, cette littérature entendait mettre en question moins les catégories toutes récentes du discours médical que l'ordre moral et religieux de la période victorienne. Comme Radclyffe Hall après eux, Pater et Symonds rejetaient ainsi la morale chrétienne qui introduisait le péché contrenature. Ils lui opposaient en outre la liberté païenne des Grecs et leur culte de la beauté, y compris artistique. Le discours religieux pouvait ainsi entrer en tension non seulement avec le discours scientifique mais avec le modèle de pensée grec. Sedgwick rejoint l'analyse d'Eribon lorsqu'elle relate qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, deux modèles sous-

---

<sup>388</sup> Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 94.



jacents de pensée s'affrontaient, le grec et le chrétien<sup>389</sup>. En redécouvrant la Grèce Antique, l'Angleterre réouvrait un espace prestigieux dans lequel les relations aux corps humains et entre les corps pouvaient être célébrées. Le corps masculin pouvait ainsi devenir le corps sujet ou objet de plaisir non phobique. À l'inverse, la tradition chrétienne ramenait le corps à la chair et au féminin et l'entourait d'une aura de prohibition. Ces deux visions du corps et de la sexualité apparaissent avec légèreté dans *A Saturday Life* lorsque la nudité de la protagoniste à l'école de danse provoque la réaction outragée d'un parent qui l'associe à une déviance sexuelle issue de l'antiquité grecque : « He pointed out that although England was an island, it was, thank God, a very different island from one that he might mention [...] He stated at some length that the era was not pagan, but eminently Christian in all respects »<sup>390</sup>. Ce passage, révélateur de l'influence de Pater et Symonds, oppose bien les modèles grecs et chrétiens. En revanche, contrairement à Radclyffe Hall dans *The Well*, Symonds fonde sa conception de l'identité homosexuelle sur la Grèce antique et il s'en sert pour contester celle que la psychiatrie commence à forger. Dans les années 1890, il adresse des lettres à Ellis et Edward Carpenter, auxquels Radclyffe Hall fait également référence dans *The Well*, où il affirme que « [l']étude historique de la Grèce ancienne [...] est absolument essentielle pour le traitement psychologique de cette question », car, rapporte Eribon, « elle obligera ceux qui se penchent sur l'« anormalité » sexuelle à tenir compte de « l'évidence incontournable de la saine et large normalité de la camaraderie grecque » »<sup>391</sup>. En 1892, Symonds entame une collaboration avec Ellis qui devait déboucher sur la rédaction d'un ouvrage commun, *Sexual Inversion*. L'ouvrage, publié par Ellis seul suite à la mort de Symonds, sert d'assise à l'écriture de *The Well* comme en témoigne la dédicace d'Ellis. Si la littérature 'homosexuelle' a préexisté aux discours médicaux et que certains critiques comme George Chauncey<sup>392</sup> ou Jenny Bourne<sup>393</sup>

---

<sup>389</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistémologie du placard*, Paris : Éd. Amsterdam, 2008, p. 150-4.

<sup>390</sup> Radclyffe Hall, *A Saturday Life*, p. 23.

<sup>391</sup> Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 276.

<sup>392</sup> « The medical literature on sexual deviance was not the central force in the transformation of popular attitudes and the social relations of sexuality between 1880 and 1930. But it does provide us with a key to understanding the politics of sexuality during that period. It developed in response to challenges to the Victorian sex/gender system and the emergence of sexual subcultures in the cities », George Jr Chauncey, « From Sexual Inversion to Homosexuality: Medicine and the Changing Conceptualization Of Female Deviance, » *Salmagundi*, n° 58/59, automne 1982-hiver 1983, p 114-46, p. 146.

<sup>393</sup> Jenny Bourne Taylor, « Psychology at the fin de siècle », Gail Marshall, dir., *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007, p. 13-30. Jenny Bourne explique que le discours médical a pu être galvaudé par certains écrivains désireux d'utiliser les représentations ouvertes par les nouvelles sciences de l'esprit. Selon Bourne, le langage des sciences aurait été adopté par ceux qui se faisaient appeler les béotiens (« Philistines ») par opposition aux nouveaux mouvements tels celui des « New Woman » afin de dénigrer tous ceux qui leur semblaient remettre en cause leur perspective conservatrice. C'est ainsi que le terme de dégénérescence repris du titre de l'ouvrage de Max Nordau *Degeneration* traduit en 1895 en anglais a

nuencent le rôle de ces discours sur la perception des homosexuels, il n'en reste pas moins qu'ils l'ont profondément influencée, ne serait-ce que par les catégorisations qu'ils ont établies – ce que Sedgwick nomme l'« autorité diagnostique du chirurgien »<sup>394</sup>. Eribon convient également que la psychiatrie a exercé une influence considérable sur les homosexuels des deux sexes en inspirant par exemple des représentations qui allaient être diffusées aussi bien par les mouvements militants que par certaines œuvres littéraires. Pour autant, les œuvres les plus influentes ne virent le jour que bien plus tard : en France, *À la recherche du temps perdu* n'est paru qu'en 1913 alors qu'il existait ce qu'Eribon appelle une culture « gay » bien avant cette date. Et si le roman de Radclyffe Hall, *The Well*, qui décrit son personnage dans les catégories même de la médecine psychiatrique, c'est-à-dire selon le modèle de l'inversion sexuelle, eut effectivement un énorme retentissement sur la représentation de soi des lesbiennes, il ne fut publié qu'en 1928 alors que des modes de vie lesbiens étaient développés depuis fort longtemps de manière discrète. Selon Eribon, les modes de vie et de sociabilité que la littérature a pu retranscrire ont largement contribué à l'élaboration d'une conscience de soi et d'une conscience collective de soi, tant il est vrai, déclare-t-il, que les notions d'« invertie » et d'« homme normal » ont d'abord été des catégories discursives populaires avant d'être des catégories discursives scientifiques<sup>395</sup>. L'une des premières théorisations de l'« inversion sexuelle » et l'invention du mot « homosexualité » ne viennent pas en effet de psychiatres hostiles aux homosexuels ou désireux de les guérir, mais de juristes et d'écrivains tels Ulrichs ou Karl Maria Kertbeny qui voulaient au contraire légitimer les amours entre personnes du même sexe. Afin de montrer que le discours scientifique n'a pas toujours fonctionné comme discours abjectant ni construit les homosexuels comme des identités abjectées, il convient d'utiliser la chronologie de ces désignations retracées par Eribon. La théorie de l'inversion sexuelle puise ses racines dans celle du troisième sexe développée par Magnus Hirschfeld qui s'inscrit elle-même explicitement dans la filiation d'Ulrichs. Lorsqu'Ulrichs inventa le modèle de l'hermaphrodisme de l'âme au tout début des années 1860 et qu'il décrivit les uranistes comme des individus portant une âme de femme dans un corps d'homme, il entendait lutter pour la dépénalisation de l'homosexualité. La médicalisation de l'inversion qui s'opéra à partir de sa théorie se fit à leurs dépens. En 1869, Westphal acceptait en effet l'idée que

---

conduit à qualifier les artistes comme Wilde, Ibsen ou les Impressionnistes de criminels ou de dérangés, très loin donc des avancées en psychanalyse notamment.

<sup>394</sup> Sedgwick, *Epistémologie du placard*, p. 137.

<sup>395</sup> Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 403-4.

l'inversion sexuelle était innée, et il regrettait par conséquent qu'elle fût réprimée par la loi, mais il en déduisait néanmoins qu'il s'agissait d'une maladie ou d'un phénomène pathologique. De manière similaire, Krafft-Ebing a constitué sa théorie en référence mais aussi en opposition à celle d'Ulrichs<sup>396</sup>. La même chose se produisit avec Ellis et Radclyffe Hall : alors que la romancière utilisait la théorie de l'inversion d'Ellis pour confirmer le caractère inné de l'inversion et réclamer comme lui la tolérance envers les inverties, l'inscription de *The Well* dans un discours scientifique reconnu a nui à l'image des invertis et joué en sa défaveur au procès. Adam Parkes fournit une analyse très intéressante du choix d'inscrire la vision sexologique d'Ellis dans le roman. Ce choix a contribué à ce qu'il appelle la sincérité<sup>397</sup> du propos, mais la sincérité de Radclyffe Hall lui a précisément ôté toute autorité sur son œuvre : « Since her novel was “sincere,” the trial needed no more help from the author in identifying its “voice” »<sup>398</sup>. En s'emparant du discours scientifique contenu dans *The Well*, le discours légal en a fait un discours abjectant et est devenu lui-même un discours injustement normatif. Parkes utilise les termes même de l'abjection pour résumer ce phénomène :

By silencing Hall, the judge and lawyers insured the sovereignty of their own critical judgments over and above the issue of professed authorial intention [...] The trial thus became a battle between male readers, whose critical debate would determine the question of lesbiansim. Hall's text functioned as a body of symptoms; the court's task was to diagnose its particular malady and, by extension, its author's disease<sup>399</sup>.

Quant au terme « homosexualité », il a été forgé en 1869 par Kertbeny, un homme de lettres hongrois qui luttait, lui aussi, pour que soient abolies les législations punissant d'emprisonnement les actes homosexuels. Il entretenait une correspondance avec Ulrichs auquel il entendait opposer une vision dite plus virile de l'amour entre hommes en refusant toute idée d'efféminement et d'inversion. L'invention du mot « homosexualité » s'opéra donc dans une optique favorable aux homosexuels jusqu'à ce que Krafft-Ebing ne s'en empare à l'occasion de la deuxième édition de *Psychopathia Sexualis* en 1887.

---

<sup>396</sup> *Ibid*, p. 408-9.

<sup>397</sup> « [Hall's] primary concern was to establish the “truth,” to persuade others to accept lesbiansim as a “fact.” Intriguingly, this insistence on fidelity to fact was predicated on a discourse of “sincerity” », Parkes, « Lesbianism, History, and Censorship », p. 436.

<sup>398</sup> *Ibid*, p. 439.

<sup>399</sup> *Ibid*, p. 440.

## 2. Le discours normatif d'une certaine critique littéraire

Le discours véhiculé par une certaine critique littéraire a abjecté la parole de Radclyffe Hall, essentiellement en niant sa valeur littéraire : le style de l'écrivaine aurait manqué de modernité comme si la qualité littéraire d'une œuvre dépendait de son avant-gardisme. Radclyffe Hall reprend ce discours dans ses œuvres pour le déconstruire. D'une part, la généalogie de ses romans témoigne d'une tension entre un questionnement très moderne et des croyances plus traditionnelles ; d'autre part, Radclyffe Hall intègre à ses écrits une réflexion sur les rapports entre tradition et progrès.

### 2.1. Les mises en abyme de ce discours littéraire

*The Well* se distingue des autres romans de Radclyffe Hall essentiellement à cause de la postérité biaisée qu'il lui a apportée. Si le parti pris qui est le nôtre de considérer ce roman comme le point d'entrée principal dans l'œuvre de Radclyffe Hall peut sembler arbitraire, il n'en reste pas moins que *The Well* introduit une rupture dans la carrière littéraire de la romancière. Les romans antérieurs s'enchaînent presque chaque année de 1924 à 1928 puis il y a un creux de dix ans avant la deuxième série qui ne se compose que de deux romans publiés en 1935 et 1936 (*The Master of The House* et *The Sixth Beatitude*). Au-delà de la chronologie, la généalogie des écrits semble redoubler le discours normatif de la critique littéraire en divisant les romans en deux grandes thématiques, l'une répondant à un questionnement moderne, l'autre plus ancré dans la tradition. Une partie des écrits est dominée par l'exploration du genre au sens large ; il s'agit de *The Unlit Lamp*, *The Forge*, *A Saturday Life*, et *The Well* ; la deuxième partie s'intéresse à la religion ; elle inclut les autres romans de Radclyffe Hall que sont *Adam's Breed* et *The Master of The House*. La dénomination de ces thématiques doit être précisée : le terme de « genre » n'existait pas encore à l'époque de Radclyffe Hall et ne fondait donc pas directement son propos. La présente recherche l'emploie au sens large de caractéristiques et de rôles attribués socio-culturellement au féminin ou au masculin<sup>400</sup>. Parce qu'il rejoint les mouvements d'émancipation des femmes dans la société moderne, le traitement du genre peut se révéler moderniste et transgressif. La deuxième thématique est religieuse ; le terme ne renvoie pas au catholicisme auquel s'était convertie Radclyffe Hall, mais est entendu dans son acception large car l'écrivaine avait de la religion une conception hybride très personnelle. Cette

---

<sup>400</sup> « Gender: culturally specific ways in which human subjects are socially induced to express the properties of their sex », Zimmerman, *Lesbian histories and cultures*, p. 293.

thématique semble davantage relever d'une inscription littéraire plus traditionnelle. À l'intérieur même de ces axes, d'autres oppositions voient le jour. Dans la veine du genre, *The Forge* et *A Saturday Life* se distinguent en effet : ces deux romans ont été écrits à la demande de l'éditeur afin d'établir la réputation littéraire de Radclyffe Hall avant la publication de *The Unlit Lamp*, son véritable premier roman, qui traitait de questions plus graves ; or, *The Forge* et *A Saturday Life* semblent bien inscrits dans *the roaring twenties*, ces années caractérisées par une certaine gaieté qui convient mal à *The Unlit Lamp* ou *The Well*. La légèreté de leur ton, la liberté prise par les personnages féminins ainsi que la plongée dans des lieux aux musiques et aux danses nouvelles où le champagne coule à flots ne sont pas sans rappeler les mœurs changeantes des années vingt, désignées par Sally Cline comme « the age of gin-and-sin »<sup>401</sup>, qui inquiétaient les esprits conservateurs. Comparés aux autres romans, *The Forge* et *A Saturday Life* interrogent en outre davantage la question de l'art comme si, à la demande de son éditeur, Radclyffe Hall cherchait à faire son entrée dans le milieu littéraire en témoignant de sa culture et de sa vision artistiques. Ces romans sont marqués par une forte propension autobiographique qui semble également participer à une réflexion sur l'art sur laquelle on reviendra dans la troisième partie. Ils s'intéressent enfin à la question du genre, mais sur un mode beaucoup plus léger et humoristique que *The Unlit Lamp* et *The Well*. Quant à *Adam's Breed*, il forme bien avec *The Master of The House* un couple qui témoigne de la veine religieuse du corpus. Les deux romans sous-tendent néanmoins toute une réflexion sur la quête de soi et de l'autre à travers la question de l'étranger et de l'acceptation de la différence, mais ils se distinguent en termes littéraires, *Adam's Breed* ayant été primé par la critique contemporaine là où *The Master of The House* se lit plus difficilement tant le rythme du roman est lent.

Si la généalogie des romans de Radclyffe Hall semble refléter l'opposition entre classicisme et modernisme introduite par une partie de la critique littéraire, la romancière l'aborde explicitement à travers la tension entre tradition et progrès qui apparaît régulièrement dans ses écrits.

## 2.2. La tension entre tradition et progrès

*The Forge* interroge cette tension avec la tendre ironie qui caractérise ce roman. Les deux protagonistes utilisent l'art comme une clé qui leur permettrait de retourner dans un passé chéri et fuir les contingences matérielles ou les inquiétudes qui, leur semble-t-il, les assaillent

---

<sup>401</sup> Cline, *Radclyffe Hall : A Woman Called John*, p. 177.

au quotidien. Il faut dire que leur talent artistique s'est développé dans leur jeunesse pendant laquelle il a été reconnu à des degrés divers. En un sens, l'envie de créer à nouveau symbolise leur refus de vieillir et d'accepter les changements du temps qui passe. Ce refus de vieillir marque sans doute aussi l'instabilité qui caractérise le couple et le conduit à voyager dans les lieux que Hilary a visités plus jeune. La temporalité se construit en lien avec l'espace car les effets du temps qui passe se mesurent mieux aux changements visibles qu'ils inscrivent dans l'espace. Le narrateur évoque avec beaucoup de légèreté la déception de Hilary à ne plus retrouver les lieux de sa jeunesse : « Hilary was unreasonably, childishly shaken [...] Take, for example, the man who had sold beach shoes; this man had died. Of course, no one could help dying; still, Hilary felt somehow that he ought to have postponed it a little longer »<sup>402</sup>. Toujours en Italie, Hilary finit par se confier à Donna Vittoria qui incarne la continuité puisque non seulement Hilary la retrouve, mais qu'elle a connu son père. Sans doute pourrait-on lire également dans son nom une référence à la période victorienne. Hilary lui fait part de son trouble :

'Oh!' he burst out, 'it's so utterly changed, it's so utterly vulgar, so utterly uncomfortable! Look at this place, what a change for the worse! [...] Then everything's restless, terribly restless; it's like living on the edge of a volcano' [...]

'Poor Hilary, you cannot adapt yourself, and yet you are too young to stand aside as I do. You are like a good rider on a bolting horse, he exhausts himself by tugging at the bridle, because his pride will not let him admit that his horse is stronger than he is. It is no use, my friend, Europe is bolting – Italy is, at all events'<sup>403</sup>.

Hilary part du sentiment produit par un lieu précis avant de généraliser sa plainte contre le temps qui passe. Certes, le ton est emphatique, à la mesure du personnage, mais il traduit bien l'inquiétude de Hilary, moins face à l'évolution des choses en réalité, que face à la peur de ne pas s'adapter et d'être abandonné sur les rives de son torrent. Donna Vittoria l'a bien compris : le temps fonctionne comme une instance d'abjection, lui qui, tel un cheval, s'agite et éjecte son cavalier. Si les propos de Donna Vittoria semblent durs, ils sont atténués par la tendre ironie avec laquelle le narrateur construit le personnage d'Hilary, un égocentrique touchant qui amplifie les événements mais peut céder à tous ses caprices grâce à ses moyens financiers.

---

<sup>402</sup> Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 139.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 152.

La tension entre tradition et progrès résonne plus gravement dans *The Sixth Beatitude* car elle évoque des personnages qui, contrairement à Hilary, se situent déjà en marge socialement et pour qui la mise à l'écart du progrès constitue une véritable menace. *The Sixth Beatitude* donne en effet à entendre les rumeurs inquiètes qui résonnent dans le quartier de la *Lane* et qui concernent essentiellement la démolition du bidonville où vivent les personnages. Elles manifestent l'attitude ambivalente des habitants face aux progrès de l'urbanisme qu'ils espèrent et redoutent à la fois. Comme toute rumeur, celle du roman est instable dans son mode de propagation, son origine, son contenu et ses effets. Lancée presque exclusivement par des femmes, elle s'appuie sur la plainte contre le traitement subi, et surtout sur une surenchère alarmiste et plus ou moins fantaisiste. En réalité, elle cherche à compenser le sentiment d'humiliation et de dépossession des personnages. Si les habitants de la *Lane* souhaitent que leur quartier soit réhabilité, paradoxalement, la décision de le démolir stigmatise leur condition sociale ainsi que leur habitat en le désignant comme bidonville. Déjà fragilisés par leur pauvreté, ils se sentent alors dépossédés autant sur le plan matériel par la perte de leur logement que sur le plan symbolique puisqu'ils n'ont pas les moyens de faire valoir leurs droits auprès des autorités, c'est-à-dire de faire entendre leur voix. Les rumeurs enflent ainsi en fonction de leur inquiétude face à des choix qu'ils subiront ; elles reflètent surtout en creux leur sentiment de vulnérabilité qui explique paradoxalement leur agressivité envers les responsables du chantier. Au fond, comme le montre la citation suivante, ils n'ont que la bravade, le verbe haut pour exercer un pouvoir qui leur échappe par ailleurs :

'Three more 'spectors today,' remarked Mother one evening, 'and this time, if yer please, they was sent by London. They been all over our 'ouse, if yer please, and passed the most insultin' remarks, same as they done at Mrs Butler's. Went into every 'ouse in the Lane –Mrs Roach she threatened to bang their 'eads. Course, we all of us wants to be decently 'oused, still they's no call to go burstin' into our bedroom and openin' our cupboards the way they done. Father 'e thinks as we're all condemned, from what 'e 'eard one of them fellers say.'<sup>404</sup>.

Ils n'ont même pas à leur disposition le vocabulaire adéquat, ici *condemned*, terme qui les relie de surcroît à des criminels.

En fonctionnant comme discours normatif et donc abjectant, la critique littéraire a pu inférioriser la parole et par conséquent la place d'écrivains tels que Radclyffe Hall dans le canon. Radclyffe Hall a quant à elle intégré ce discours de manière indirecte dans la

---

<sup>404</sup> Radclyffe Hall, *The Sixth Beatitude*, p. 157.

généalogie de ses romans ou en l'abordant plus explicitement à travers la tension entre tradition et progrès. Elle semble participer aussi à l'infériorisation de l'artiste et de l'art en entreprenant de les démystifier.

## II. LA DÉMYSTIFICATION DE L'ARTISTE ET DE L'ART

### 1. La figure de l'artiste

*The Forge*, l'un des romans qui s'intéresse le plus à l'art, fait état de trois catégories de personnages : le commun des mortels, les artistes et ceux qui aimeraient l'être. La différence entre les deux dernières catégories est décrite ainsi : « men and women who did things – great painters, well-known writers, and the men and women who tried to do things – the titled camp-followers of art »<sup>405</sup>. Le roman évoque un certain nombre d'artistes tels que The Duchess, Dupont le sculpteur ou encore un romancier, mais le personnage de Venetia Ford, inspirée de Romaine Brooks, représente l'artiste par excellence à qui la protagoniste voudrait ressembler. Autour d'elle, évolue toute une série de semi-artistes que le narrateur identifie très clairement : « To the Bon Accueil came all post-war Bohemia, a Bohemia that had grown to be very epicurean. There was real Bohemia and would-be Bohemia »<sup>406</sup>. Si le talent ou le succès sépare les 'vrais' des 'faux' artistes, l'argent forme également une frontière, les vrais artistes ou leurs admirateurs payant souvent pour leurs congénères. Comme dans *Adam's Breed*<sup>407</sup>, roman qui explore la tension entre matérialité et spiritualité, le succès des artistes se mesure à leur capacité à régler la note au restaurant : « The clients of Ries [...] were divided into those who paid their bills and those who emphatically did not »<sup>408</sup>. Les semi-artistes dans *The Forge* appartiennent à ce que le narrateur appelle la bohème (« Bohemia »<sup>409</sup>) ; ce sont ceux que Susan croise lors de ses soirées mondaines et de ses dîners à Londres ou à Paris. Parmi ces 'faux' artistes, il y a Lumsden, dilettante ou écrivain raté comme son ami Hilary, qui a publié quelques écrits ; alors qu'il affiche un grand raffinement dans ses goûts, son image est ternie par sa nature de séducteur capable de courtiser la femme d'un ami, en l'occurrence Susan, et qui ne séduit que par narcissisme. En outre, sa froideur cache une personnalité très contenue et manipulatrice. Figure aussi Jerry, un paresseux dont le talent

---

<sup>405</sup> Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 219.

<sup>406</sup> *Ibid.*

<sup>407</sup> Le patron du Capo à propos d'un poète : « 'I am stupid to give that vile little worm credit; but he knows those of Chelsea, some that are famous' », Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 62.

<sup>408</sup> Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 219.

<sup>409</sup> *Ibid.*



consiste surtout à avoir une âme sensible et innocente. S'ajoute enfin à cette liste les personnages principaux à l'égard desquels le narrateur manifeste une bienveillante ironie, tournant en dérision leurs aspirations. Alors qu'il vit de ses rentes, Hilary décide qu'un homme doit travailler pour exister. Il choisit alors la carrière littéraire, moins par vocation que par défaut, l'écriture étant la seule option qui s'offre à lui compte tenu de ses qualités. Sans doute pour compenser la légèreté de ses raisons et parce que Hilary est un personnage excessif, il décide de n'entreprendre pas moins qu'une grande carrière littéraire : « There remained, however, a literary career, and on this he finally decided [...] He determined, however, that there must be no more half measures, his whole time must be given up to serious work. He would write the kind of novel that would make people *think* »<sup>410</sup>. Afin de mener son projet à bien, Susan est sommée de jouer son rôle domestique et d'entourer l'écrivain de toute l'attention nécessaire :

‘Take my meals, for instance, they will probably be irregular; there may be days when I shall either not lunch at all or want to lunch late, say at three or four o’clock. Now this will be your side of the bargain, Susie, you’ll have to be on the spot to look after the cook and see that she gives me fresh food when I need it’<sup>411</sup>.

Hilary ajoute : « ‘you’ll have to explain [...] that I’m an author’ »<sup>412</sup>. Tout comme le narrateur, Susan tourne sa vanité en dérision lorsqu'elle s'exclame : « ‘Two geniuses in one small house, and not real geniuses either, that’s the trouble. Real genius can always surmount difficulties, it’s the would-be genius that’s touchy!’ »<sup>413</sup>.

La démystification de l'artiste passe aussi par l'ironie dans *Adam's Breed*. En effet, les artistes dépeints n'exercent pas les arts d'ordinaire considérées comme nobles. Dans un pays comme l'Angleterre qui ne se targue pas d'une grande tradition gastronomique, le serveur de restaurant se fait artiste et le service est un art : « the art of dealing with clients »<sup>414</sup>. Au même titre, et toujours dans la veine de tendre ironie, le chef cuisinier français qui travaille au Doric devient un artiste en proie aux mêmes affres de la création que le poète : « His eyes held the brooding, inward expression of a poet pregnant with song, and his white linen crown, which was slightly awry, had slipped to the back of his head. For Monsieur Pierre Martin was in the throes of very real inspiration, he was busily inventing a dish of his own that would some day

---

<sup>410</sup> *Ibid*, p. 175.

<sup>411</sup> *Ibid*, p. 178.

<sup>412</sup> *Ibid*.

<sup>413</sup> *Ibid*, p. 180.

<sup>414</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 64.

be called: ‘- à la Martin’ »<sup>415</sup>. La démystification s’étend de l’artiste à la relation qui se noue avec le public. Si l’artiste peut être cuisinier ou serveur, les clients du restaurant deviennent par le même procédé métaphorique des spectateurs ; or certains artistes n’hésitent pas à les tromper sous prétexte qu’il ne s’agit pas de connaisseurs. Mario déclare ainsi à propos des clients du Capo qui mettraient en doute la qualité du restaurant : « Ma che! They do not know the difference »<sup>416</sup>. Plus tard dans le roman, le narrateur utilise le même argument dévoyé afin de se moquer des génies autorisés à faire des caprices<sup>417</sup> ou à avoir un égo démesuré<sup>418</sup> :

‘You write poetry, do you not?’ [Gian-Luca] said politely.  
The young man looked up in feigned surprise. ‘Is it possible that my fame gets abroad?’ he inquired. ‘Yes, I write, and I read *too* beautifully aloud – my own poems, of course; other people’s are so dull [...] Only beautiful people are allowed to read my book; I’ve stated that clearly in the preface’<sup>419</sup>.

À cela s’ajoute l’aspect lucrative qui réduit l’art à un objet de consommation : « ‘I myself do not take it [tinned soup], but I sell it,’ Fabio told [Gian-Luca]. And although this left the ethical question rather vague, it appeared to satisfy Fabio »<sup>420</sup>. Dans cette logique, le spectateur n’est plus qu’un simple acheteur pour lequel il faut développer des techniques commerciales : « ‘You must make them think that they want it ; that is the art of good selling’ »<sup>421</sup>. Si la relation de l’artiste à son public se réduit à une transaction commerciale, l’ironie n’épargne pas davantage l’amateur devenu client-lecteur comme en témoigne l’extrait suivant à travers le jeu sur les modalisateurs ainsi que la chute finale :

*Everyone knows* that the true connoisseur prefers to savour in silence [...] *No doubt* there are dishes which, like *certain* poems, are rendered less effective by music; they *must* stand *quite* alone if their paramount merits *would be fully*<sup>422</sup> appreciated. And so to Gian-Luca came mostly those clients who wished to do justice to their meals; there were also a few who came [to be] promptly served<sup>423</sup>.

---

<sup>415</sup> *Ibid*, p. 328.

<sup>416</sup> *Ibid*, p. 65.

<sup>417</sup> « The Padrone is a genius, and as such he has his moods, that is only to be expected », *ibid*, p. 105.

<sup>418</sup> « They shall come to the Capo and paint pictures on my walls, and eat foolish dry birds like peacocks », *ibid*, p. 119.

<sup>419</sup> *Ibid*, p. 120.

<sup>420</sup> *Ibid*, p. 66.

<sup>421</sup> *Ibid*, p. 96.

<sup>422</sup> Nos italiques.

<sup>423</sup> *Ibid*, p. 167.

L'écart entre ce qui est la réalité de l'artiste et l'image que le public a de lui continue à démystifier la relation entre l'artiste et son public, en l'occurrence, entre Gian-Luca et Ugo Doria. Doria est en effet le poète favori de Gian-Luca, et ce depuis l'enfance. Gian-Luca le mentionne d'ailleurs à maintes reprises avant d'avoir l'occasion de le rencontrer. Doria ayant réservé une table au restaurant où il travaille, Gian-Luca obtient le droit exclusif de le servir. D'emblée, la rencontre se place sous le signe d'une attente très forte : au fil des jours, l'impatience grandissante de Gian-Luca au fil des jours gonfle d'importance la visite du poète. Avec minutie, Gian-Luca organise tous les préparatifs. Le cuisinier français est ainsi mis à contribution et, alors même qu'il dénigre Doria auquel il préfère Rostand, son scepticisme renforce paradoxalement l'importance du poète<sup>424</sup>. Par ailleurs, Gian-Luca imagine que l'artiste a nécessairement des qualités humaines exceptionnelles compte tenu de la beauté de ses poèmes : « for nothing small or despicable or mean could have written the 'Gioia della Luce' »<sup>425</sup>. Pourtant, le portrait du poète est égratigné par le narrateur qui le compare au cuisinier comme s'ils étaient deux artistes chacun dans leur domaine<sup>426</sup> et par la solennité décalée du dîner<sup>427</sup>. La rencontre avec Doria se solde par un échec cuisant. D'une part, l'homme Doria déçoit le serveur. Voulant en effet séduire une jeune femme qu'il a invitée au restaurant, le poète joue la fausse modestie<sup>428</sup>, mais Gian-Luca ne voit dans sa vantardise assez puérile que la conséquence indigne de son désir : « He bragged like a child who covers its bragging with a flimsy pretence of humility; while his eyes, those lustful, miserable eyes, demanded and cringed and worshipped by turns whenever they dwelt on Milady »<sup>429</sup>. Il ne conçoit la tentative de séduction de Doria que comme un dévoiement de l'artiste qui rejaillit sur son art. La dimension humaine de Doria sonne ainsi le glas de l'artiste : les besoins primaires de l'homme, ses tentatives pour les assouvir, ternissent l'image que Gian-Luca s'est faite de l'artiste. L'image se confronte à la réalité pendant le repas, moment emblématique du matérialisme du vivant ; or, le protagoniste est parvenu à une étape de son parcours où il commence à rejeter la matérialité au profit d'une plus grande spiritualité telle que Doria l'incarnait jusqu'alors. Sa terrible déception s'exprime dans des termes où domine l'abjection : « Doria expanded more and more; dragging his exquisite art in the mire

---

<sup>424</sup> « 'Is He God, this poet you speak of? I have never so much as heard his name; now if it could have been Rostand [...] for only the French can write verses' », *ibid*, p. 259.

<sup>425</sup> *Ibid*, p. 258.

<sup>426</sup> Gian-Luca au chef: « it is you who are the poet of the kitchen! » », *ibid*, p. 259.

<sup>427</sup> « 'I will care for your poet's digestion' », *ibid*.

<sup>428</sup> « He talked of his poems, of his literary triumphs, laughing as though amused.

'A ridiculous success it have been, my new epic; what you call it? – a bumper success!' », *ibid*, p. 262.

<sup>429</sup> *Ibid*.

[...] A large, foolish, love-sick viveur of sixty, greasy with food and wine; hot with the passing caprice of the moment – a triumph of a poet, a disaster of a man; this then was Ugo Doria »<sup>430</sup>. De rage, Gian-Luca brûle un à un les poèmes de Doria qu’il chérissait tant : « Gian-Luca burnt Doria’s books. He burnt them deliberately, one by one, and the pound notes that Doria had given him he burnt also; and the flames that consumed these things were less searing than the anger within his heart »<sup>431</sup>. Il s’agit typiquement d’un acte de mise à distance du Sale (les livres devenant *these things*) et de purification symbolique qui n’apaise cependant pas le protagoniste. À nouveau dans les romans de Radclyffe Hall, le sentiment d’abjection produit l’abjection de soi et de l’autre. Gian-Luca rejette en effet le poète à cause de la blessure infligée par l’écart entre l’homme et le poète, mais cette blessure le met aussi littéralement hors de lui : Gian-Luca s’abjecte lui-même. Cette haine de soi explique sans doute le dédoublement qui apparaît dans ses propos lorsqu’il s’emporte, seul, contre Doria : « ‘You say to Gian-Luca : “Come here, my good fellow, and tell me what I must eat.” He is such an obliging head-waiter, the Gian-Luca; he bows, he smiles, he produces his menu, he recommends this, he recommends that [...] Damn you!’ he shouted, shaking his fists, suddenly beside himself with anger; ‘damn you and your children and your children’s children!’ »<sup>432</sup>. La relation entre l’artiste et son public renvoie aussi à une blessure narcissique, l’image dégradée du poète dégradant l’image de soi du personnage qui se sent encore plus écartelé. Gian-Luca se met-il à rejeter le matérialisme et la nature charnelle du poète parce qu’ils reflètent les siens ? Etant donné que cette rencontre manquée avec Doria marque un premier tournant dans l’évolution de Gian-Luca vers une relation à l’autre dégagée de sa dimension économique, cette dernière hypothèse semble éclairante. La perspective de Doria n’est pas mentionnée, mais la blessure de Gian-Luca suggère que l’artiste a une responsabilité envers le public.

La démystification de l’artiste passe enfin par la description de sa décadence. À l’époque moderne, l’image de l’artiste est confusément liée à des pratiques sexuelles illicites et à la criminalité. Si Wilde s’en amuse dans ses œuvres, il n’en va pas de même pour Radclyffe Hall y compris dans *The Well*<sup>433</sup>. La décadence de ses personnages vient plus de l’originalité et du mode de vie qui leur sont attribués que de leur sexualité ou de leur criminalité. C’est *The Forge* qui illustre le mieux ce point. L’artiste posséderait un génie

---

<sup>430</sup> *Ibid.*

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>433</sup> En réalité, c’est moins ses personnages que Radclyffe Hall elle-même que certains ont jugée décadente du fait de son lesbianisme. Le procès a d’ailleurs entraîné maintes caricatures où elle tenait le rôle de dandy décadent.

magique mais inquiétant. À propos de Venetia Ford, Lumsden remarque : « ‘She’s a *queer*, erratic creature [...] She always strikes me as being rather uncanny; I believe she’s possessed when she paints’ »<sup>434</sup>. Cependant, Radclyffe Hall semble davantage inscrire dans une certaine décadence les protagonistes de ce roman qui s’apparenteraient à de ‘faux’ artistes que les artistes confirmés comme Venetia. La romancière dépeint en effet des personnages oisifs et superficiels. Elle note ainsi au sujet de Hilary : « A sense of futility possessed him; he himself was rather futile, he decided »<sup>435</sup>. Selon Hilary, l’opposé de la futilité tient dans le fait d’être occupé<sup>436</sup>, mais quand il énumère ce qui l’occupe, ses activités concernent essentiellement des loisirs, ce qui le ramène une nouvelle fois à la futilité. La seule chose qui aurait pu rendre son existence moins futile à ses yeux, c’est la Première Guerre Mondiale, mais elle a représenté une expérience décevante : « But his experience at the front, which he felt ought to have been epoch-making, had been a distinct disappointment »<sup>437</sup>. Il est rentré du front très rapidement avec un œil en moins, ce qui lui a permis d’intégrer le bureau de la censure jusqu’à l’armistice. La légèreté de sa remarque confirme sa futilité, comme le font également le commentaire de Susan à propos de ses humeurs changeantes<sup>438</sup> et le contraste entre la vacuité de sa matinée et la lourdeur de celle de Susan occupée à gérer la vie domestique. Si Susan est construite comme un personnage lucide et introspectif, elle dévoile aussi son sentiment d’une certaine futilité, notamment quand elle décrit sa vie à Londres après sa rencontre avec Venetia<sup>439</sup>. En outre, Susan juge ses amis superficiels. Sa futilité se manifeste aussi par l’opposition entre Susan, l’oisive<sup>440</sup>, et Venetia, l’artiste peintre. Non seulement le personnage de Venetia ne peut concevoir une vie sans travail ou occupation, mais sa conception remet en cause la protagoniste qui ressent de la honte à mener une vie qui lui semble désormais futile :

‘You look as though you did something interesting. What work do you do?’ [...]  
 ‘I don’t do anything,’ [Susan] said uncertainly.  
 Venetia’s face fell, she looked ludicrously disappointed. ‘Nothing at all?’ she asked incredulously.  
 ‘No, nothing at all’<sup>441</sup>.

---

<sup>434</sup> *Ibid*, p. 196.

<sup>435</sup> *Ibid*, p. 11.

<sup>436</sup> « busy », *ibid*.

<sup>437</sup> *Ibid*.

<sup>438</sup> « utterly futile and without justification », Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 24.

<sup>439</sup> « She [...] was conscious of a new sense of futility », Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 167.

<sup>440</sup> « some of us idle », Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 100.

<sup>441</sup> *Ibid*, p. 99-100.

La volonté de Susan de retrouver une activité artistique qui redonnerait un sens à sa vie la renvoie finalement à nouveau à une certaine décadence puisqu'elle se soucie plus du confort de son studio de peinture que de ce qu'elle va peindre. Cet échange avec l'agent immobilier chargé de trouver son studio est édifiant : « 'But you see,' explained Susan, 'I must have a bathroom with a decent porcelain bath. Suppose I should want to dress at the studio, I must have at least a clean bath. And then I want a cheerful-looking place; I can't bear damp stains, they depress me »<sup>442</sup>. De la même manière, la perspective de partir à l'aventure avec Hilary génère plus d'appréhension que d'enthousiasme : « A few years ago, when she had been a student, for instance, she would have adored this trip that Hilary had suggested [...] Hilary babbled on about oranges and lemons, but she thought of flies and clouds of mosquitoes swarming under the trees on hot afternoons »<sup>443</sup>. Susan conclut amèrement : « 'This is one of two things [...] either I'm growing old and the spirit of adventure knows me no more, or I have allowed myself to become that despicable thing, the slave of habit' »<sup>444</sup>. On retrouve ainsi l'une des acceptions premières du terme décadence, celle de dégradation due au vieillissement. Or, les protagonistes ont peur de vieillir et manifestent une nostalgie du passé que l'art, selon eux, leur permettrait de retrouver. De surcroît, la futilité du couple vient de ses activités mondaines effrénées<sup>445</sup> à Londres. Les personnages apparaissent épuisés, allongés sur le lit à six heures du soir, avec pour seule inquiétude les signes de leur vieillissement<sup>446</sup> ou de leur déclin de popularité<sup>447</sup>. Le passage se termine sur la juxtaposition de la gravité de Hilary essayant d'exprimer son malaise face à cette vie avec la métaphore dérisoire qu'il utilise : « Only I feel - I feel sometimes – well, I don't quite know how to explain it [...] It's a kind of stifled, sat-up on feeling; you know, all the world on your back like what's his name – Atlas [...] If you imagine being crushed to death under millions of feathers, Susan, well it's rather like that might be' »<sup>448</sup>. La réaction de Susan n'en est pas moins caractéristique : « 'oh, no, darling, you need a tonic!' »<sup>449</sup>. Cet épisode révèle que la décadence se construit à travers la superficialité des personnages qui s'épanchent librement sur ce qu'ils considèrent comme leur malheur, et leur égocentrisme. Les fêtes participent à cette atmosphère. L'une d'entre elles est racontée en détail : il s'agit d'un bal costumé donné à Paris où se retrouve quantité

---

<sup>442</sup> *Ibid*, p. 171.

<sup>443</sup> *Ibid*, p. 63-4.

<sup>444</sup> *Ibid*, p. 64.

<sup>445</sup> « the frivolous, racketing time in London », *ibid*, p. 106.

<sup>446</sup> Susan : « 'I'm not showing signs of wear and tear. Give me my hand-glass, quick!' », *ibid*, p. 52.

<sup>447</sup> Susan : « 'This is popularity, my dear, this is being sought after' », *ibid*.

<sup>448</sup> *Ibid*, p. 55.

<sup>449</sup> *Ibid*.

d'artistes et de personnalités plus ou moins connues, associant ainsi les artistes à la décadence. On y découvre Dupont le sculpteur, Pierre Bonné, le romancier, Venetia Ford, Lumsden, un vague écrivain ou encore la Duchesse, écrivaine renommée. La décadence des mœurs s'exprime à travers la musique, étrange et forte, qui conduit les danseurs à une sorte de transe durant laquelle ils perdent tout contrôle d'eux-mêmes :

Beneath [Susan] was a swirling, heaving, undulating sea of colour, that drifted now this way and now that to the loud, thudding rhythm of the band. From time to time this band gave place to a kind of auxiliary orchestra, composed of what sounded like pots and pans clashed together, castanets, drums and tin trumpets; every now and then a strange instrument emitted dismal wails like a soul in hell. The effect of this mad discord on the dancers was instantaneous: their steps became wilder, their dancing more abandoned, as the hideous sounds tickled their jaded ears<sup>450</sup>.

Le passage illustre bien la nature bigarrée du bal qui offre des couleurs et des sons variés et où la musique provoque d'étranges mouvements. On retrouve le vocabulaire du *Sale* à travers *strange*, *dismal*, *hell*, *mad* ou *hideous*. À cette variété correspond un brouillage des frontières de genre puisque, d'une part, il s'agit d'un bal costumé où l'identité est cachée : c'est ainsi qu'un sculpteur renommé peut passer pour un oriental<sup>451</sup> ou des gens délurés se révéler deux respectables anglais en vacances<sup>452</sup> ; d'autre part, parce que certains participants ont choisi un déguisement du sexe opposé : « The two young Englishmen were women, it seemed [...] Dupont was saying that their disguise was perfect, everyone thought they were men, he said »<sup>453</sup>. Enfin, le bal donne lieu à un amusement joyeux et désordonné décrit en ces termes : « revel », « shout », « wave arms », « behave outrageously », « wilder », « frenzy » ou encore « as though nothing mattered »<sup>454</sup>.

Radclyffe Hall utilise des discours dominants donc abjectants afin de montrer comment peut se construire une parole infériorisée. Dans le domaine artistique, elle s'emploie à démystifier la figure de l'artiste, mais également l'art en évoquant, surtout dans *The Forge*, les obstacles qui peuvent empêcher un artiste de développer son art.

---

<sup>450</sup> *Ibid*, p. 93.

<sup>451</sup> « A tall Oriental, naked to the waist, walked slowly across the floor, followed by a harem of six veiled women [...] 'That's Dupont [...] you know, the sculptor' », *ibid*, p. 93-4.

<sup>452</sup> « The people two boxes away were making a hideous noise, swinging a species of policeman's rattle and yelling songs at the top of their lungs. On closer inspection they proved to be English, very respectable, seeing Paris », *ibid*, p. 97.

<sup>453</sup> *Ibid*.

<sup>454</sup> *Ibid*, p. 91-4.

## 2. Les freins à l'art

L'*incipit* de *The Forge* pose d'emblée la question de savoir pourquoi l'on abandonne sa pratique artistique, en particulier la peinture et la littérature. Une fois encore, le thème est introduit par le négatif : d'une part, les personnages de *The Forge* ne se demandent pas quelles raisons les ont poussés à s'adonner à un art, mais pourquoi ils y ont renoncé ; d'autre part, ils ne constituent pas de véritables artistes, ils aspirent seulement à ce statut. Il s'agit d'une perspective de biais des artistes, d'une entrée par la marge qui convoque bien la notion de Sale.

Dès l'*incipit*, Hilary explique que la richesse l'empêche de s'adonner à l'écriture puisqu'elle permet l'oisiveté. Susan n'invoque pas la même raison, mais quand elle souhaite se remettre à la peinture, elle est freinée par son matérialisme. Le matérialisme opèrerait donc comme un premier frein à l'art. À travers Susan, est également soulevée la question de la proximité des objets qui diminuerait leur valeur et la possibilité de les transformer en objet d'art. Cette thématique, que Susan formule ainsi : « She had begun to wonder whether familiarity did indeed breed contempt »<sup>455</sup>, creuse une ligne de fond du roman. La vision de l'art qui s'en dégage sous-tend une vision de l'altérité : de la même façon que la proximité d'un objet peut rendre sa représentation caduque puisqu'il ne formerait plus un sujet artistique valable, la proximité d'un autre individu, sa présence quotidienne notamment, pourrait amener à le négliger et, en dernier recours, à rompre les liens avec lui. C'est ce qu'évoque le titre initial du roman, *Chains* : les individus se sentiraient prisonniers des chaînes qui les retiendraient à l'autre, lequel entraverait l'expression de leur liberté et de leur épanouissement. La question de la proximité est ainsi examinée dans le cadre de la domesticité liée au mariage qui représenterait un frein à l'art. Lorsque la peintre reconnue qu'est Venetia traverse une période de crise, Susan remarque :

Even she, it seemed, experienced moments when her work was not enough to detach her completely from the pettiness of life. 'It's always the same,' thought Susan gloomily, 'there's always something that acts as a brake, as a stupid, tiresome deterrent.' Most of her friends were hampered by poverty [...] But Venetia complained of being hampered by her wealth. What a stumbling, clumsy world it was!<sup>456</sup>.

Il faut signaler d'emblée que Susan et Hilary ont mis du temps avant de s'installer ensemble comme si le narrateur indiquait ainsi que la domesticité censée aller de pair avec le mariage

---

<sup>455</sup> *Ibid*, p. 14.

<sup>456</sup> *Ibid*, p. 232.



inquiétait les personnages. La répétition de l'adjectif *complete* ainsi que le choix du verbe *buried* dans l'extrait qui suit le montre bien : « It was the coming of the Armistice that had made them yearn for complete domesticity, and they had enjoyed this complete domesticity now for three years, buried in an Elizabethan house »<sup>457</sup>. Ensuite, une tension est établie entre le penchant artistique des protagonistes et la gestion domestique. Quand Hilary réclame que sa femme veille à satisfaire ses besoins afin qu'il ne se préoccupe que de son art, elle lui rétorque qu'elle ne peut pas à la fois gérer l'intendance et accompagner sa démarche intellectuelle : « 'Well, you can't have it both ways. If I'm your housekeeper then I can't be your collaborator; and if I'm to be your collaborator then I can't be your housekeeper and that's all there is to it!' »<sup>458</sup>. Lorsque son projet d'écriture échoue, Hilary constate amèrement que le quotidien l'entrave :

Why had he tried to become a novelist, bound hand and foot as he was? And then his servitude was so puerile, a servitude to little things. A man might go in fetters for some great ideal, but he, Hilary, was being fettered by nothing more noble than a mismanaged household [...] He told himself sorrowfully that life's crosses lay not in its great disasters so much as in its petty annoyances<sup>459</sup>.

Une tension est alors introduite entre les obligations maritales et la pratique artistique. L'idée s'insinue qu'il a échoué à cause de Susan qui ne remplit pas ses fonctions domestiques. Susan partage également le sentiment de Hilary que le mariage freine ses élans artistiques. Si à la question de Venetia qui lui demande ce qu'elle fait de la vie, elle répond en pensée qu'elle est la femme d'Hilary<sup>460</sup>, cette réponse ne la satisfait pas. En effet, quand, par l'entremise de l'artiste, Susan se remémore sa jeunesse pendant laquelle elle avait entamé une carrière de peintre prometteuse, elle conçoit soudain le mariage comme une frontière entre les artistes et ceux que les artistes désignent par « les autres » dont elle fait désormais partie : « If I painted now I shouldn't have felt so out of things this evening. Those people must think « We others, » as the Duchess calls us, awfully dull. Well, we are »<sup>461</sup>. S'étant rendu compte qu'elle est abjectée du cercle des artistes, elle s'interroge ensuite sur les raisons pour lesquelles elle a arrêté de peindre. Même si Susan ne peut se leurrer beaucoup, à nouveau, le mariage et la domesticité forment l'une des explications :

---

<sup>457</sup> *Ibid*, p. 14.

<sup>458</sup> *Ibid*, p. 35.

<sup>459</sup> *Ibid*, p. 188.

<sup>460</sup> « I'm Hilary's wife », *ibid*, p. 102.

<sup>461</sup> *Ibid*.

‘I’ve given it all up because I married Hilary [...] It was I who didn’t feel like it. The war must have got me out of the way of it; I couldn’t get going again, quite natural! No, it wasn’t only the war, it was a lot of things that combined together. My whole life changed completely when I married. There was the big house, Hilary and the servants – oh, lots of things; it does make a difference, say what you please »<sup>462</sup>.

En soulignant le rôle de la domesticité et du mariage comme freins à la pratique artistique, le narrateur amène à s’interroger sur le rapport de l’art et du genre que nous avons déjà abordé en évoquant les rôles de genre dans le couple. Le mari considère que sa femme a d’autant plus le devoir de prendre en charge la partie domestique qu’il entreprend d’écrire<sup>463</sup>. Dans la mesure où elle y parvient très mal, il lui attribue l’échec de son projet d’écriture<sup>464</sup>. De son côté, lorsque Susan s’interroge sur sa pratique artistique, elle a l’impression que Hilary n’a jamais eu d’égards pour la peinture, considérant qu’il s’agissait d’un art mineur car à la portée des femmes : « perhaps he thought that small occupations were good for women, she remembered having heard him say something of the kind »<sup>465</sup>. Même quand elle évite les procès caricaturaux en reconnaissant que Hilary l’avait encouragée à poursuivre sa carrière<sup>466</sup>, elle ne parvient pas vraiment à le croire car, au-delà de la personnalité de Hilary, les normes de genre jouaient contre un tel projet : non seulement la carrière attendue d’une femme se limitait au mariage<sup>467</sup>, mais son genre ne l’autorisait même pas à imaginer faire carrière autrement, pas plus qu’il ne le permettait à Hilary. Susan pense ainsi : « But had he ever seriously contemplated her continuing her art as a career? She paused to consider. They had never discussed the possibility of such a thing, and in that she had been as much to blame as he; but she felt that it had always been tacitly understood that the idea would be distasteful to him »<sup>468</sup>. Quand Susan s’insurge contre cette situation et veut affirmer son droit à peindre<sup>469</sup>, l’accusation porte plus contre les conventions de genre que contre Hilary lui-même qu’elle sait être un homme juste et ouvert<sup>470</sup>. La question du genre dans le domaine artistique paraît

---

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>463</sup> « Now this will be your side of the bargain, Susie », *ibid.*, p. 178.

<sup>464</sup> « He felt justified in thinking rather bitterly of Susan, as he paced up and down. It was obviously all her fault, for instance, that his book was going wrong; the excellent plot was clear in his mind, all he needed was peace in which to work it out », *ibid.*, p. 184.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>466</sup> « She pulled her thoughts up, she was being unjust; Hilary had not even suggested that she should give up painting when they married », *ibid.*

<sup>467</sup> « And then, in those early days, it had been enough for her to be Hilary’s wife », *ibid.*

<sup>468</sup> *Ibid.*

<sup>469</sup> « She had quite as much right to a career as he had, more, in a way, for she had been the first to start one seriously », *ibid.*, p. 180.

<sup>470</sup> « but, then, she had married without making stipulations, had been very glad to marry, most women were », *ibid.*

en effet dépassée par l'amour : le genre apparaît moins comme un frein artistique que l'amour de l'autre. Susan est une héroïne très positive car elle est drôle, pleine d'ironie, de subtilité et de justesse là où Hilary se montre assez égoïste, émotif et excessif. Si le stéréotype masculin est ainsi contesté au profit du féminin, il semblerait néanmoins que les rôles de genre ne soient pas produits uniquement par la société mais par la personnalité même des femmes : elles seraient plus indulgentes parce que plus maternelles, raisonnables ou altruistes. L'éducation de Susan qui pourrait expliquer une forme de soumission, ou du moins, d'acceptation de son rôle de genre, n'est pas remise en cause. Certains y verront un effet des normes de genre, mais le personnage choisit d'accompagner par amour son mari dans un projet artistique au détriment du sien. Le passage suivant corrobore ce point :

[Hilary's charming mood] made her feel a wife when she should have felt an artist. She knew how preposterous was Hilary's new programme, how completely it ignored her as a salient human creature; but she was not yet quite prepared to take her husband seriously, he was still to be regarded in the light of a spoilt child. Of course, it was all nonsense; she told herself that she had not the least intention of standing outside his study door like the angel with a flaming sword. Still, to leave him for long hours while she worked at her studio, to leave him at the mercy of inspiration and the servants – no, she knew that she couldn't do it<sup>471</sup>.

Comme le montre également cet extrait, Susan ne formule pas ce que l'on pourrait qualifier de sacrifice ou d'altruisme en termes d'amour. Elle ne parvient pas à entendre que l'amour l'empêche de peindre. Il faut l'intervention de Venetia pour le lui suggérer : « But the door, in my case, is always open [...] something will come in by my open door and then I shall paint again. With you it's different; you're not empty at all; you're full to the brim with something, Susan, and that thing isn't your art' »<sup>472</sup>. La conception de l'amour comme entrave à la pratique artistique suggérée par le personnage de Venetia et l'imbrication biographique est néanmoins plus complexe. Si Venetia est très entourée, elle apparaît également seule car, au fond, son unique objet d'amour est l'art. Susan ne peut concevoir ce manque dans la relation humaine. Quant à la forte propension autobiographique contenue dans *The Forge*, elle dément totalement l'idée que l'être aimé nuise au travail artistique : ce roman fournit au contraire l'occasion à Radclyffe Hall d'offrir une magnifique preuve d'amour à Una à qui il est d'ailleurs dédié.

---

<sup>471</sup> *Ibid*, p. 182.

<sup>472</sup> *Ibid*, p. 217.

Une dernière façon de démystifier l'art consiste pour Radclyffe Hall à dévoiler l'insuffisance de l'art face à la vie.

### 3. L'insuffisance de l'art face à la vie

Dans *Adam's Breed*, de nombreux personnages n'ont aucune considération pour l'art car ce n'est pas une activité lucrative : si le goût excessif du bibliothécaire pour l'objet livre a pu être critiqué par Gian-Luca sous l'influence de sa grand-mère, son aspect négligé et sa pauvreté déplaisent fortement au pragmatique Gian-Luca<sup>473</sup>. Lire ne suffit visiblement pas à vivre si bien que Gian-Luca propose au bibliothécaire de vendre ses livres : « 'Could you not sell your fine books?' After all, one must live and one cannot eat books, and at times one feels very hungry' »<sup>474</sup>. En réalité, Gian-Luca subit l'influence de sa grand-mère qui ne s'intéresse qu'à l'argent et qui ne voit dans la lecture ou l'écriture qu'un loisir sans grand intérêt qui pourrait même dangereusement détourner Gian-Luca des contingences de la vie. Les paroles de Teresa sont édifiantes :

we see no reason why you should not read if you find it amusing, but never read so as that you neglect other matters. Poets are very foolish as a rule – they must also be very conceited [...] you cannot afford to start scribbling nonsense, for you stand very much alone<sup>475</sup>.

Gian-Luca a bien compris la leçon, lui qui résume magistralement la tension entre la production artistique et les besoins concrets : « It is better to grow rich before writing lovely things, otherwise one might starve »<sup>476</sup>. Cela rappelle d'une certaine manière la formule proposée par Virginia Woolf dans *A Room of One's Own* selon laquelle seule l'indépendance financière rend la création artistique possible. En outre, s'il est vrai que les nourritures matérielles ne peuvent suffire longtemps à certains personnages, elles restent toutefois nécessaires au corps autant qu'à la possibilité de penser. La remarque de Mario, quoiqu'un peu brutale, l'exprime très clairement : « 'They may say what they please, but when a man is starving will he think of his soul? I say no, he will think of his stomach; therefore, empty or full it is all the same thing – stomachs and nothing but stomachs' »<sup>477</sup>.

L'insuffisance de l'art se manifeste également par le biais d'une confrontation à des catastrophes qui posent la question de ce que l'art peut dire. Dans une certaine mesure,

---

<sup>473</sup> « 'you look terribly poor to me.' », Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 101.

<sup>474</sup> *Ibid.*

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 92.

Radclyffe Hall participe à la réflexion entamée lors de la Première Guerre Mondiale sur la capacité de l'art à représenter certaines réalités et qui sera approfondie suite à la Seconde Guerre Mondiale, notamment grâce à Theodor Adorno. Face à de terribles réalités telles que la guerre ou, à un autre degré, la mort d'un proche, Radclyffe Hall semble exprimer la futilité de l'art comme si elle remettait en cause sa nécessité. Les besoins à assouvir perdurent dans le temps alors que les drames, réels ou écrits, finissent par s'estomper : « Yet all wars must end and with them brave deeds, while the Dorics go on for ever »<sup>478</sup>. De la même façon que l'art ne peut remplacer les nourritures terrestres, la littérature ne peut apaiser la douleur d'un amour non partagé, comme c'est le cas de Gian-Luca avec la patronne du premier restaurant où il travaille ; au fond, l'art ne transforme pas la réalité : « [Doria the poet] might make one forget the Padrona for a while, but he could not soften her heart »<sup>479</sup>. La littérature ne fournit pas non plus de remède au mal-être bien qu'elle explore les différentes expériences humaines. L'échange entre le bibliothécaire et Gian-Luca à une période critique de sa vie le montre bien : « 'You ask me for books that will help you to face your life; well, the world is literally snowed under with books, and nearly all books are written about life – but not one of them can help you with *your* life, Gian-Luca »<sup>480</sup>. Le bibliothécaire suggère en creux que la littérature renvoie à une forme d'universalité alors que la souffrance, pour être dépassée, suppose un acte individuel ; il poursuit d'ailleurs en invitant Gian-Luca à prendre la plume et à revenir sur la décision qu'il avait prise enfant de renoncer à écrire : « 'that book you'll have to write for yourself' »<sup>481</sup>. En outre, l'insuffisance de l'art face à la vie s'exprime dans la représentation du rapport entre littérature et vérité. Le sémantisme glisse en effet de « réalité » vers celui de « vérité » auquel s'ajoute une dimension de sincérité de l'écrivain envers son lecteur. Après la visite du poète Ugo Doria au restaurant où travaille Gian-Luca, le protagoniste se sent trahi par le poète, plus exactement par l'image qu'il s'en est faite que la réalité de la rencontre a contredite. Aux yeux de Gian-Luca, la réalité décevante de l'homme salit son statut de poète et par conséquent ses poèmes, ce qui dévoile finalement leur manque de sincérité : « 'You hypocrites! You impostors! You liars! Here is Gian-Luca who believed in you all these years [...] and all the while you were nothing but lies »<sup>482</sup>. Gian-Luca conçoit un tel écart entre l'homme et le poète qu'il ne parvient plus à croire aux poèmes comme s'il niait toute dualité : entre l'homme Doria et le poète Doria, entre l'image du poète et le poète

---

<sup>478</sup> *Ibid*, p. 266.

<sup>479</sup> *Ibid*, p. 138-9.

<sup>480</sup> *Ibid*, p. 334.

<sup>481</sup> *Ibid*.

<sup>482</sup> *Ibid*, p. 263.

lui-même, le poète et son œuvre, le poète et son lecteur. Suivant cette logique, la sincérité, ou à l'inverse le mensonge, articuleraient les deux pôles. Un fossé désormais sépare Gian-Luca et Doria : « Damn you!’ he shouted, shaking his fists, suddenly beside himself with anger; ‘damn you and your children and your children’s children!’ »<sup>483</sup>. Cette dernière invective renvoie à un autre manque de sincérité, celui du narrateur qui a caché jusque-là au lecteur que Doria était le père de Gian-Luca : « And that was how Gian-Luca served his father; and that was how Doria was served by his son – neither of them the wiser »<sup>484</sup>. La relation entre Gian-Luca et Doria semble fondée sur l'absence de sincérité : celle du narrateur envers les personnages et le lecteur, celle aussi, peut-être, de Doria avec son fils. En effet, l'évocation du père renvoie immédiatement au mystère de la paternité de Gian-Luca, suggérant un rapprochement entre Olga, la mère de Gian-Luca, et la jeune Milady que Doria a tenté de séduire au restaurant. Peut-être Olga a-t-elle été séduite par Doria et de leur idylle est né Gian-Luca. Si telle est la vérité, elle ne fait pas honneur à Doria et semble confirmer l'opinion de Gian-Luca. L'hypocrisie, dont témoignerait la relation de l'art à la vie, dominerait ainsi les rapports entre les êtres humains. Toutefois, en glissant une information capitale sur ces deux personnages en quelques mots comme si elle était anecdotique (« neither of them the wiser »<sup>485</sup>), sans doute le narrateur signale-t-il combien la vérité nous échappe et combien dès lors la sincérité devient une notion toute relative. Cet épisode constitue d'ailleurs un tournant pour Gian-Luca puisqu'il se met en quête d'une sincérité vis-à-vis de lui-même au cœur de sa personnalité divisée.

Le Sale comme abjection dans le domaine artistique s'exprime enfin à travers la mise en échec du langage dans la communication.

### III. LA MISE EN ÉCHEC DE LA COMMUNICATION

#### 1. Ironie et distanciation

Dans les romans de Radclyffe Hall, cette mise en échec du langage passe par l'utilisation de l'ironie qui permet d'introduire une distance, autrement dit de séparer des espaces. Dans *The Forge*, il n'y a pas d'enfants, mais des chiens qui sont considérés comme tels par leur maître. L'ironie s'installe d'emblée dans le parallèle qui est fait entre des enfants et des chiens, mais aussi à travers des personnages qui adoptent une attitude de parents envers leurs animaux.

---

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>485</sup> *Ibid.*

Une distance s'établit ainsi entre ces personnages d'une part, et le narrateur et le lecteur d'autre part, mais aussi entre Susan et Hilary et la chienne Sieglinde dans son rapport à ses chiots à travers la mise en abyme de la parentalité. Très vite, la chienne s'agace de devoir s'occuper de sa portée : « She seemed disconcerted and somewhat embarrassed, evincing but little of the traditional maternal instinct »<sup>486</sup>. Sa seule activité consiste à nettoyer ses petits vigoureusement puis à tenter de s'asseoir sur eux pour les tuer ! « After a week of this exaggerated cleanliness she was discovered one day trying hard to sit on both puppies at once, apparently with murderous intent, and it became obvious that Sieglinde was getting bored, and would soon refuse altogether to provide sustenance »<sup>487</sup>. Dès lors en effet, la chienne se tient à distance du tohu bohu créé par ses petits<sup>488</sup> tandis que Susan doit alors les nourrir à la main, ce dont Sieglinde<sup>489</sup> se moque joyeusement. L'ironie se déploie ensuite lorsque les chiens se voient attribués des réactions d'enfants. La chienne de Susan rivalise avec le chien de Hilary pour obtenir l'attention de ses maîtres, la chienne affirmant particulièrement son territoire autour de sa maîtresse : « [Sieglinde's] paws took a firmer grip of Susan's knee. The sable collie, sitting aloof, watched the little comedy with disapproving eyes »<sup>490</sup>. Le chien lui-même adopte une attitude de distance qui renforce l'ironie du narrateur envers les héros. Sieglinde et Reuben savent en outre parfaitement jouer sur les failles de leur maître pour n'en faire qu'à leur tête : Reuben ignore ainsi les menaces de Hilary dont il sait parfaitement qu'il ne les mettra pas à exécution<sup>491</sup> ; quant à Sieglinde, elle se montre très habile et manipulatrice, n'hésitant pas à tenter de culpabiliser Susan :

she sat up on her haunches and planted her fat paws on her mistress's knee. Her expressive eyes were full of soul as they looked upwards; she suggested an attitude of prayer. Susan glanced down and smiled. 'Go away, Sieglinde,' she said [...] 'It's food, not me, you fraud!'<sup>492</sup>.

Les enfants-chiens souhaitent enfin s'accaparer l'amour des adultes en les séparant : ils forment alors une instance d'abjection<sup>493</sup>. Le narrateur introduit alors des décalages savoureux

---

<sup>486</sup> Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 161.

<sup>487</sup> *Ibid*, p. 162.

<sup>488</sup> « Sieglinde, rather meanly Susan thought, held aloof from the general confusion consequent on puppies in a small London house », *ibid*, p. 162-3.

<sup>489</sup> « Susan began the process of hand feeding, at which Sieglinde looked on ironically », *ibid*.

<sup>490</sup> *Ibid*, p. 13.

<sup>491</sup> « 'Stop that!' commanded Hilary in a tone of authority.

Reuben grinned and chewed more vigorously than ever; he had the measure of his master's foot to a nicety », *ibid*, p. 10.

<sup>492</sup> *Ibid*, p. 13.

<sup>493</sup> « Sieglinde came up and thrust in between them, she disliked their selfish demonstrations », *ibid*, p. 242.

où le lecteur croit que Susan s'adresse à son époux alors qu'en fait, elle parle à sa chienne. Susan confie par exemple Sieglinde à Hilary car elle doit rendre visite à une relation. Après lui avoir recommandé de bien s'enoccuper, telle une mère de ses enfants<sup>494</sup>, elle dit au revoir ainsi : « 'Good bye, angel' she said »<sup>495</sup>. Étant donné le contexte amoureux planté dès le début de la scène entre Susan et Hilary, le lecteur s'attend à ce que ces adieux s'adressent à Hilary ; la suite de la phrase le détrompe aussitôt de manière comique : « stooping to kiss the long muzzle, just above the nose »<sup>496</sup>.

## 2. Silence et rupture

En-dehors de l'ironie qui caractérise essentiellement *The Forge* et *A Saturday Life*, l'ensemble des romans explore le silence comme mise en échec du langage et de la communication. Dans le cas de *The Well*, l'abjection artistique s'exprime à travers l'opposition entre langage et silence. La vie de Stephen, sa jeunesse en particulier, est marquée par une tension entre la nomination, l'innommable et l'innomé. Cette tension s'exerce toujours en lien avec l'inversion qui parvient difficilement à être nommée. Ni Anna ni le père de Stephen, qui sait pourtant avec certitude ce dont 'souffre' sa fille, n'utilisent le terme d'« inversion ». Sir Philip meurt en emportant ce secret qui hante cependant Stephen et crée un suspense chez le lecteur longuement préparé à son dévoilement. Le silence que père et mère s'imposent à l'égard de leur fille grandit aussi au sein du couple et ronge progressivement leur amour. Il devient ainsi un nouveau silence qui résonne bruyamment aux oreilles de Stephen :

They said nothing, but she sensed that some deep, secret trouble was afflicting them both [...] In the words that they left unspoken, she could hear it - it would be there, filling the small gaps of silence<sup>497</sup>.

Le silence n'est pas non plus brisé par Puddle, la préceptrice devenue amie, alors que son expérience d'invertie ne lui laisse pas de doute quant à la véritable condition de Stephen. Lorsqu'elle voit Stephen malheureuse, elle s'insurge, mais ne dit rien, prisonnière, pense-t-elle, de la tyrannie du silence, cette tyrannie qui est évoquée à maintes reprises mais sans jamais être expliquée : « What could she do, bound as she was by the tyranny of silence? »<sup>498</sup>,

---

<sup>494</sup> « 'I can't leave my poor lamb all alone in the car. You'd better take her in the library [...] I'm always so afraid of her getting out and trying to find me' », *ibid*, p. 14-5.

<sup>495</sup> *Ibid*, p. 15.

<sup>496</sup> *Ibid*.

<sup>497</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 82.

<sup>498</sup> *Ibid*, p. 121.



ou encore plus tard : « Puddle loathed the conspiracy of silence that forbade her to speak frankly »<sup>499</sup>. Même quand elle veut rassurer Stephen, Puddle dit comprendre ce qui la ronge, mais sans nommer ce mal ni expliquer clairement qu'elle partage cette condition : « I do understand, my dear, I do really »<sup>500</sup>. Ce qui est frappant dans tous ces exemples, c'est que des mots sont prononcés qui refusent de nommer vraiment : ils sont creux, vides ou vidés de référent clair. Les gens que les Gordon fréquentent ne rompent pas non plus le silence car il s'impose à l'ensemble de la société et est imposé par elle : « The world hid its head in the sands of convention, so that seeing nothing it might avoid the Truth. It said to itself: 'If seeing's believing, then I don't want to see – if silence is golden, it is also, in this case, very expedient »<sup>501</sup>. À la suite de Sedgwick, Eribon reprend l'idée que les hétérosexuels, détenteurs du privilège épistémologique face aux homosexuels, s'arrogent également le droit de refuser d'entendre la parole homosexuelle<sup>502</sup>. L'hétérosexuel jouirait donc d'une double « position de domination épistémologique, puisqu'il tient entre ses mains les conditions de production, de circulation et d'interprétation de ce qu'on peut dire de tel gay en particulier, et des gays en général, mais aussi les conditions de réinterprétation et de resignification de tout ce que les gays et les lesbiennes peuvent dire d'eux-mêmes et qui est toujours susceptible d'être [...] réduit à l'état d'objet par les catégories du discours dominant »<sup>503</sup>. En réalité, les voisins rejettent Stephen par instinct bien plus que par une conscience claire de son inversion. Mrs Antrim évoque le mieux leur sentiment : « what she called Stephen's « *queerness* » aroused her suspicion - she was never quite clear as to what she suspected »<sup>504</sup>.

Si l'inversion n'est jamais nommée par les proches, comment se nomme-t-elle, car plus qu'un secret, elle est l'innommable ? Qu'il y ait un secret à révéler, le lecteur ou les personnages le comprennent très tôt puisque la différence est inscrite en Stephen. Le fait de nommer l'inversion quant à lui arrive très progressivement et intervient à des moments-clés, de crise, qui jalonnent le parcours de Stephen. Il vient alors systématiquement des autres car Stephen ignore sa propre condition. Un questionnement douloureux apparaît suite à la rupture avec Martin Hallam. Stephen qui croyait être son amie et son égale, découvre qu'il l'aime comme un homme aime une femme et elle le rejette alors violemment. Le sentiment très fort

---

<sup>499</sup> *Ibid*, p. 153.

<sup>500</sup> *Ibid*, p. 112.

<sup>501</sup> *Ibid*, p. 121.

<sup>502</sup> « lorsque l'homosexuel tient à affirmer ce qu'il est, l'hétérosexuel [...] jouit encore d'un privilège car il peut feindre de ne pas vouloir savoir, de ne pas s'intéresser, de ne pas comprendre pourquoi il est besoin de dire, etc. C'est ce que Eve Kosofsky Sedgwick appelle « *the privilege of unknowing* » », Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 85.

<sup>503</sup> *Ibid*, p. 87.

<sup>504</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 89.

de répulsion qu'elle éprouve la pousse à s'interroger sur ce qu'elle est : « what was she, what manner of curious creature? »<sup>505</sup>. Elle cherche la vérité de sa nature : « the whole truth », « that truth »<sup>506</sup> sans l'obtenir. Le questionnement reprend de façon insistante plus tard lorsqu'elle tombe amoureuse d'Angela Crosby. Cette fois, le questionnement vient d'Angela : « what in the Lord's name are you? »<sup>507</sup>, ou encore « Can I help it if you're - what you obviously are » repris trois fois<sup>508</sup>. Le silence, exprimé par le tiret, est très significatif : la nature de Stephen est à la fois évidente (« obviously ») mais innommable et donc secrète. Les tourments qui agitent Stephen à cette période entraînent la première mention du mot *invert*. Il a fallu attendre cent cinquante quatre pages pour que le secret commence à s'éclairer, et le terme n'est encore associé qu'à Puddle. La simple comptabilité du vocabulaire utilisé témoigne de la pesanteur du silence : sur un roman d'environ quatre cent cinquante pages, le mot *invert* est seulement employé treize fois, dont de nombreuses occurrences dans le seul chapitre 51, et il est régulièrement associé à l'adjectif *terrible*. Sa traduction française apparaît une fois ; le mot *inversion* est repris six fois et l'expression *the nerves of the invert* apparaît trois fois. De manière significative, les termes les plus employés sont *queer* (soixante deux fois avec ses variantes *curious*, *queerness*) et *strange* (quatre vingt sept fois avec ses variantes *stranger*, *strangely*, *strangeness*) qui nomment sans nommer. La relation avec Angela rend la nécessité de nommer l'inversion de plus en plus pressante, à la fois pour Stephen, qui a besoin de nommer l'évidente différence qui la sépare des autres et d'elle-même, et pour le lecteur, dont la patience est délibérément malmenée par les jeux de dévoilement suivis de silence. Une telle période de silence s'installe au début de la relation avec Angela avant d'être brisée à nouveau lorsqu'Angela s'éloigne de Stephen avant de rompre. C'est Angela qui nomme finalement l'inversion de Stephen dans un moment d'une extrême violence. Elle montre à son mari la lettre d'amour enflammée de Stephen et tente de s'expliquer en rejetant cruellement Stephen : « I thought it would show her that I'm not - that I'm not - [...] that I'm not a pervert, that I'm not that sort of degenerate creature »<sup>509</sup>. Au-delà de la violence des mots dans cet extrait, l'hésitation à nommer est très révélatrice de la nature abjecte de l'inversion : l'inversion est sale et dangereusement salissante pour qui la côtoie. D'ailleurs, l'invertie est une créature (« creature ») et une chose (« that sort of thing »<sup>510</sup>), dit encore Angela pour parler de

---

<sup>505</sup> *Ibid*, p. 98.

<sup>506</sup> *Ibid*, p. 111.

<sup>507</sup> *Ibid*, p. 143.

<sup>508</sup> *Ibid*, p. 148,151 et 152.

<sup>509</sup> *Ibid*, p. 200.

<sup>510</sup> *Ibid*.

Stephen, faisant ainsi écho aux paroles de son mari qui traitait Stephen de *freak* ou de *thing*. Parvenir à nommer l'inversion se produit ensuite avec Anna, une autre figure d'amour, lorsqu'elle apprend l'inversion de Stephen. Il est sans doute significatif que la mère de l'héroïne l'apprenne par lettre et non de vive voix, comme si l'inversion ne pouvait se dire à voix haute. C'est aussi une lettre, celle de Stephen, qui déclenche le dire chez Angela. Plus tard dans la vie de Stephen, le silence existe aussi sous la forme d'une occultation, celle des autres homosexuels qu'elle finit par côtoyer non sans réticence chez Valérie Seymour puis dans les bars parisiens. La chronologie est de fait significative : avant de reconnaître une certaine parenté avec les homosexuels misérables des bars parisiens, elle s'approprie lentement leur monde via leur appartenance au milieu artistique.

Paradoxalement, le silence se marque avec tant de force que le lecteur est amené à se demander pourquoi il se dévoile sans véritablement se nommer. Pour Stephen, nommer l'« inversion » devient une nécessité car l'espace du doute n'est absolument pas confortable : il renvoie à l'ignorance de sa nature et donc à l'étrangeté à soi, constituant ainsi une instance d'abjection. Le narrateur mentionne implicitement le passage obligé de la révélation, comme dans cet exemple proleptique au moyen de l'adverbe *yet* : « she had not yet learnt that the loneliest place in this world is the no-man's-land of sex »<sup>511</sup>. Le lecteur aussi a besoin d'être éclairé car, d'une certaine manière, tant que les choses ne sont pas nommées, elles n'existent pas. Cela nous amène au cas de l'entourage de Stephen. On l'a vu, à l'exception de Sir Philip et de Puddle, les proches éprouvent un sentiment instinctif plutôt que raisonné envers l'inversion de Stephen, ce qui explique qu'ils ne se sentent pas vraiment menacés. Leur silence, en particulier celui de la mère d'Anna, révèle une certaine lâcheté, mais protège aussi Stephen d'une certaine manière. Ce rapport entre silence et protection s'applique plus clairement encore à Puddle et Sir Philip : ils taisent l'inversion afin d'épargner Stephen de l'opprobre sociale, mais ce choix difficile ronge Puddle tenue par la tyrannie du silence tandis qu'il pousse Sir Philip à faire les cent pas dans son bureau au milieu de la nuit. D'ailleurs, la décision du père est critiquée : « In his infinite pity for Stephen's mother, he sinned very deeply and gravely against Stephen, by withholding from that mother his own conviction that her child was not as other children »<sup>512</sup>. Cependant, les deux fidèles alliés de Stephen opèrent ce choix car ils savent que le fait de nommer l'inversion entraîne l'exclusion. Il suffit pour s'en convaincre de considérer la réaction de Ralph, le mari d'Angela, ou plus encore d'Anna. En somme, le silence tend à protéger, mais il doit nécessairement être brisé afin que Stephen

---

<sup>511</sup> *Ibid*, p. 77.

<sup>512</sup> *Ibid*, p. 51.

parvienne à la connaissance de soi ; cependant, l'accès à la nomination produit l'exclusion. Qu'il soit brisé ou non, le silence semble bien marquer l'échec. Le silence contraint qui s'installe progressivement entre Stephen et sa mère figure leur impossible rapprochement : « for these two were strangely shy with each other »<sup>513</sup>. Pire, parce que leur amour ne peut s'exprimer, il finit par s'éteindre : « she would long to blurt this all out to her mother, yet would stand there tongue-tied, saying nothing at all »<sup>514</sup>. Plus tard avec Angela, dans une autre relation d'amour, c'est le silence sous sa forme de parole écrite, non prononcée à voix haute, qui vient mettre un terme à leur relation. À partir du moment où Stephen découvre la liaison d'Angela avec Roger, elle ne lui parle plus. C'est également le silence qui s'installe entre Stephen et Mary à leur retour à Paris quand, une fois encore, nommer l'inversion menace d'exclusion. Stephen craint en effet de perdre Mary en lui révélant combien le choix de l'aimer peut s'avérer douloureux à porter : « Stephen could have wept aloud as she stood there, because of the words that must not be spoken »<sup>515</sup>. Le terme *must* manifeste à nouveau la tension entre dire et silence. Stephen tait même son amour pour Mary à Puddle, sa fidèle alliée, comme si le révéler était trop dangereux. Plus tard, lorsque la relation entre Stephen et Mary est établie et que Lady Massey refuse finalement de les recevoir pour passer les fêtes de Noël, Stephen se montre incapable de reconforter Mary qui le vit très mal car elle est incapable de trouver les mots justes : « but she could not find words of consolation »<sup>516</sup>. De la part de l'écrivain de *The Furrow*, cela semble difficile à concevoir, mais *The Well* dans son ensemble fait résonner cette incertitude quant au pouvoir du langage de nommer. L'impossibilité de trouver les mots justes se produit à plusieurs reprises, surtout dans l'enfance de Stephen lorsqu'elle cherche à découvrir sa personnalité. C'est l'ignorance qui explique alors la difficulté ou l'incapacité à nommer. Quand Stephen ressent les premiers vertiges de l'amour pour Collins, elle s'étonne de ce sentiment qu'elle ne parvient pas à exprimer : « that the mind of seven years found no name for »<sup>517</sup>. Il se dégage d'ailleurs du roman l'idée que la communication non verbale forme la meilleure des communications possibles. L'exemple de Raftery, le cheval de Stephen, en témoigne : lui et Stephen communiquent sans mots, en silence, dans un langage fait de chuchotements, de grognements et de sensations qu'ils ont inventé. Ils se comprennent parfaitement ; ils s'éprouvent même directement. Il y a ensuite le mode de communication très particulier de Julie, la sœur de Melle Duphot et première

---

<sup>513</sup> *Ibid*, p. 11.

<sup>514</sup> *Ibid*.

<sup>515</sup> *Ibid*, p. 311.

<sup>516</sup> *Ibid*, p. 375.

<sup>517</sup> *Ibid*, p. 15.

préceptrice de Stephen. Certes, elle parle français, ce qui lui permet de communiquer avec Stephen et, à un moindre degré, avec Mary ; mais elle a appris à voir avec ses doigts après qu'elle a perdu la vue : grâce à eux, elle a développé une compréhension beaucoup plus juste et fine qu'avec le langage. Une fois encore, la communication se passe de mots, mais s'éprouve directement à travers les sensations silencieuses. L'amour qui unit Stephen et Mary forme une troisième forme de communication non verbale concluante qui amène le narrateur à cet aveu déconcertant : « For love is no slave of mere language »<sup>518</sup>. La musique fournit également un moyen de communication direct entre les gens : de très nombreuses chansons sont retranscrites dans le roman et chacune reflète les émotions particulières des personnages. Sur ce point, l'épisode le plus marquant est celui des chanteurs noirs qui viennent interpréter leur gospel dans l'appartement de Jamie : leur chant, puisé dans les sources ancestrales de l'humanité, retentit d'une telle force qu'il unit l'auditoire dans une communion silencieuse. Tous ces exemples de communication non verbale témoignent de l'incertitude de Radclyffe Hall quant à la possibilité de nommer et oblige ainsi à adopter d'autres formes de langages. S'ajoutent alors aux exemples précédents celui des langues étrangères et des nombreux écrits qui sont mentionnés dans le roman. Bien entendu, les deux catégories constituent des communications verbales, mais elles marquent la tentative de Radclyffe Hall de s'approprier un sens qui lui échapperait. Une tension très prégnante existe en effet entre nomination et silence : narrateur et personnages ne sont pas toujours capables de s'exprimer, soit que les conditions ne s'y prêtent pas, soit qu'ils n'osent pas, ne trouvent pas les mots justes ou se révèlent ignorants, telle Stephen qui ne sait pas qu'elle est invertie ; soit encore qu'ils choisissent de se taire. Le silence chez Radclyffe Hall est contradictoire : silence merveilleux de la fusion charnelle, de la complicité ou de la sincérité, mais silence gêné, lourd de secrets à cacher, silence comme injonction ou comme échec du langage. Le silence a pour corrélat le secret, lui aussi contradictoire puisqu'il relève de ce que l'on choisit de ne pas dire ou bien de ce que l'on diffère, mais aussi de ce qui échappe à la compréhension.

---

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 314.

**DEUXIÈME PARTIE : LES ESPACES DE LA  
« TRANSMIGRATION »**

L'introduction générale à ce travail s'appuie sur les définitions du Sale de Douglas et de Kristeva selon lesquelles le Sale renvoie à l'abjection. En effet, même quand l'élément sale est désigné ainsi parce qu'il relève d'un entre-deux ou d'un état d'indifférenciation (le visqueux, ni dur ni mou, par exemple), la discrimination dont il fait l'objet entraîne la création de deux espaces qui se rejettent. Il convenait dans un premier temps de décliner les différents domaines où s'exerce le Sale dans son acception de dérangement d'un ordre, ordre essentiellement généré au départ, afin d'en exposer les binarismes. Il s'agit à présent de reprendre les oppositions mises au jour et d'examiner comment Radclyffe Hall se sert des failles qui surgissent entre les éléments contradictoires pour appréhender d'autres espaces d'existence : à la lumière de la définition de Cohen qui l'inscrit dans une altérité<sup>1</sup>, le Sale témoigne non de deux espaces aux frontières hermétiques, mais d'espaces qui se créent réciproquement et dont les frontières fluctuantes ouvrent sur des lieux transitoires et intermédiaires. Ces nouveaux espaces surgissent en réaction à l'abjection ; c'est la raison pour laquelle ils sont ouverts en creux dans chacun des espaces d'exclusion examinés précédemment. Le passage de l'exposition (première partie) à la déstabilisation (deuxième partie) peut sembler arbitraire tant l'une et l'autre sont imbriquées et interdépendantes, mais la déstabilisation jaillit précisément entre les interstices d'oppositions vaines. Les points de passage qui s'ouvrent dans les espaces abjectés de l'œuvre de Radclyffe Hall forment ce que nous avons choisi d'appeler les espaces de la « transmigration » en référence à *The Well*. Le terme de « transmigration » apparaît très tôt dans ce roman pour qualifier un phénomène récurrent de transformation des individus, des sentiments ou des objets en une chose autre<sup>2</sup>, ce que le narrateur évoque également avec le verbe « transfigurer » : « a well-known face that is suddenly transfigured »<sup>3</sup> ; « a light seemed to shine over both their poor faces, transfiguring them with something triumphant, with love »<sup>4</sup>. En outre, ce phénomène s'explique dans son rapport au temps ; or la réflexion de Radclyffe Hall sur la temporalité forme la toile de fond sur laquelle elle inscrit toute sa vision de l'altérité. Enfin, ce terme suggère un rapprochement possible avec notre théorie selon laquelle Stephen s'apparente bien plus à une transgenre<sup>5</sup> qu'à

---

<sup>1</sup> « In a general sense, *filth* is a term of condemnation, which instantly repudiates a threatening thing, person, or idea by ascribing alterity to it [...] filth challenges the very dichotomy between subject and object », Cohen et Johnson, dir., *Filth: Dirt, Disgust and Modern Life*, p.ix.

<sup>2</sup> « so Collins was comfortably transmigrated », Radclyffe Hall, *The Well*, p. 37.

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 100.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 116.

<sup>5</sup> « Transgender is a concept referring to someone who lives as a woman or as a man but who neither desires nor has sex-reassignment surgery », Zimmerman, dir., *Lesbian histories and cultures*, p. 774.

une invertie, ce qui réconcilie du même coup Radclyffe Hall et la critique *queer* qui a longtemps vilipendé sa vision de la lesbienne en femme masculine.

## CHAPITRE 4 : LA TRANSMIGRATION DES GENRES

La deuxième partie s'ouvre sur la transmigration des genres qui permet de se détacher de plus en plus de la domination de *The Well* sur le reste de l'œuvre. Cette transmigration ne peut exister sans celle que propose Radclyffe Hall à son lecteur.

### I. LA TRANSMIGRATION DES GENRES

#### 1. Du genre à l'identité

##### 1.1. Une vision de l'inversion très critiquée

La très grande majorité des critiques dans la mouvance gay et lesbienne qui a étudié *The Well* a cherché à comprendre comment Radclyffe Hall définissait la lesbienne et l'homosexualité en général afin de construire ensuite une histoire de l'identité homosexuelle ; or la vision de l'inversion proposée dans *The Well* a suscité de très nombreuses réserves à la fois dans les milieux homosexuels de l'époque, mais aussi chez toute la critique gay et lesbienne qui s'en est emparée depuis. Non seulement ses écrits dits homosexuels auraient dû être cryptés par le biais soit du fantastique comme le faisait Woolf dans *Orlando* soit de la satire à l'image de Mackenzie et ses *Extraordinary Women*, mais les détracteurs de Radclyffe Hall estiment également que la vision réductrice et tragique qu'elle propose ne correspond pas à la réalité. Pour eux, il s'agit d'une vision trop universalisante de l'homosexualité. Le commentaire de Cyril Connolly en 1928 en fournit un exemple significatif :

*The Well* [...] may be a brave book to have written, but let us hope it will pave the way for someone to write a better. Homosexuality is, after all, as rich in comedy as in tragedy, and it is time it was emancipated from the aura of distinguished damnation and religious martyrdom which surrounds its so fiercely aggressive apologists<sup>6</sup>.

*The Well* donnerait une vision stéréotypée où la lesbienne souhaiterait seulement être un homme et en avoir les prérogatives : « the Comtesse de Mirac saw in Stephen the type that she most mistrusted, saw only an unsexed creature of pose [...] a creature who aping the

---

<sup>6</sup> Souhami, *The Trials of Radclyffe Hall*, p. 174.



prerogatives of men, had lost all the charm and grace of a woman [...] she suspected [...] her obvious desire to ape what she was not »<sup>7</sup>. L'histoire de l'homosexualité que tous ces critiques ont cherchée à reconstruire n'est pas le propos de la présente étude ; elle est néanmoins convoquée lorsqu'elle permet d'expliquer en quoi la nature de l'invertie passe de l'opprobre qui lui est associé à un nouveau statut qui reste encore à définir. Eribon explique très bien comment l'inversion de genre chez les deux sexes est perçue comme une déviance sexuelle au moins depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La liste des désignations par lesquelles les médecins ont posé le diagnostic de cette prétendue maladie (« sens génital inversé » ou « pervers », « inversion » ou « perversion de l'instinct sexuel », « attraction contraire », etc.) montre l'ambivalence de l'inversion. D'un côté, il s'agit de l'inversion intérieure du genre (une âme de femme dans un corps d'homme ou inversement) ; d'un autre, de l'inversion extérieure de l'objet du désir. Le psychiatre italien Arrigo Tamassia avait noté cette double signification de la notion d'inversion à l'époque même où elle était thématisée par le discours médical. Eribon rapporte une note ajoutée par Freud en 1920 dans les *Trois Essais* où il signale les « intéressantes remarques de Ferenczi qui propose qu'on rejette le mot « homosexualité » et qu'on le remplace par « homoérotisme », afin de « distinguer rigoureusement l'homoérotique du sujet, qui se sent femme et se comporte comme telle, et l'homoérotique de l'objet, qui est pleinement viril et ne fait qu'échanger l'objet féminin contre un objet du même sexe que lui »<sup>8</sup>. Freud accepte cette distinction entre les deux sens possibles du mot « inversion », mais ajoute aussitôt que l'on trouve chez de nombreuses personnes un mélange de ces deux types d'homoérotisme. Cette dualité de l'inversion a formé le cœur de la définition de l'homosexualité telle que les discours psychiatrique, médical ou policier l'ont véhiculée au cours de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

## 1.2. La femme-homme : le modèle lesbien ?

Dans *The Well*, Radclyffe Hall choisit de représenter l'invertie en femme masculine, c'est-à-dire en femme qui se sent homme. C'est en cela qu'elle enfonce l'espace de la norme. Plus spécifiquement, elle transgresse l'espace des genres, elle est en effet « a cross-gender figure ». Dans « The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman »<sup>9</sup>, Esther Newton défend la thèse selon laquelle la femme masculine, modèle qui confirme alors la vision que

---

<sup>7</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 422.

<sup>8</sup> Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 118.

<sup>9</sup> Esther Newton, « The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman », Doan et Prosser, dirs., *Palatable Poison*, p. 89-108, p. 91.

les sexologues ont de l'homosexualité féminine, a permis de se débarrasser du modèle romantique de relations platoniques entre femmes et de créer la deuxième génération de ce qu'elle appelle les *New Woman*. Les *New Women* de la première génération, aux alentours de 1840, voulaient être libres et indépendantes et devaient pour cela s'émanciper du mariage et de la famille. Pour ce faire, elles s'installaient sous le même toit que d'autres femmes, mais en aucun cas leurs relations n'étaient perçues comme homosexuelles ou honteuses. On croyait alors en effet que les femmes n'avaient ni sexualité ni désir. Les *New Women* de la deuxième génération, aux alentours de 1890, ont ressenti quant à elles le besoin d'affirmer leur sexualité et de la rendre visible. Si, aux yeux de Newton, Joan Ogden dans *The Unlit Lamp* représente la première génération de ces femmes, Stephen incarne la suivante. Newton conclut en affirmant que, chez Radclyffe Hall, il n'y a pas de réelle inversion sans masculinité. Cette théorie suscite cependant des réserves. Bien que Radclyffe Hall ait été ravie d'obtenir un commentaire d'Ellis, son roman ne se présente pas comme la mise en œuvre de ses théories, mais bien plutôt comme leur adaptation. Certes, elle retient d'Ellis la vision congénitale de l'inversion ; toutefois, Laura Doan<sup>10</sup> le montre, Radclyffe Hall emprunte beaucoup à la typologie proposée par Carpenter du sexe intermédiaire (*intermediate sex*). Carpenter, que Radclyffe Hall connaissait, était un essayiste très influent à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, mais qui a été peu relayé par la critique. Carpenter s'inspire de la théorie du troisième sexe développée en Allemagne par Ulrichs au début des années 1860. Ulrichs s'intéresse à l'homosexualité masculine, mais Carpenter élargit sa théorie. Ulrichs se heurte à l'ambivalence de l'inversion soulignée par Eribon et la contourne en élaborant une théorie qui distingue deux pôles extrêmes : d'une part, ceux qu'il nomme les uranistes masculins qui aiment les jeunes hommes plutôt efféminés ; d'autre part, les uranistes efféminés qui aiment les jeunes hommes virils. Dès lors qu'ils appartiennent aux deux pôles opposés de l'uranisme, l'inversion de l'objet sexuel trouve une explication et un couple d'uranistes devient possible. Carpenter tire de cette théorie l'idée que l'homosexualité présente un avantage, et même dans certains cas, la marque d'une supériorité. L'avantage du sexe intermédiaire vient de ce qu'il permet de mieux comprendre les deux sexes. Dans *The Well*, Stephen est encouragée à écrire par Puddle qui lui explique que sa connaissance des deux sexes est un atout ; en outre, elle fait preuve d'un caractère exceptionnel lorsqu'elle se sacrifie pour Mary. Si la théorie d'Ulrichs-Carpenter semble s'appliquer à *The Well*, l'interprétation de Doan semble pourtant à nuancer. Stephen incarne avant tout un personnage tragique ; comme son nom l'indique, elle est à

---

<sup>10</sup> Laura Doan, « Radclyffe Hall, Edward Carpenter and the Intermediate Sex », Doan et Prosser, dirs., *Palatable Poison*, p. 162-78.

l'image du premier martyr chrétien de la Bible une martyre submergée par le pathos et Radclyffe Hall se sert de ce pathos pour attirer la sympathie et la compassion du lecteur. Par ailleurs, l'héroïsme dont Stephen fait preuve aux yeux de Doan la rapproche moins d'un être supérieur et donc admirable, que d'une figure marquée à tout jamais par le stigmate de sa différence sexuelle. Les échecs successifs de ses rencontres amoureuses corroborent son impossibilité à trouver le bonheur. Enfin, l'interprétation de Doan autant que celle de Newton déplacent la question du lien entre inversion et homosexualité.

### 1.3. La question de l'autre du même sexe et le cas des doubles

*The Well* s'inscrit dans le sillage d'Ulrichs-Carpenter et d'Ellis qui tentaient de réhabiliter l'homosexualité, notamment de la dépénaliser, mais, comme eux, le roman semble conserver les grilles hétérosexuelles afin d'en rendre compte. L'amour et la sexualité paraissent soutendus par un assemblage ou une complémentarité de contraires qui passent par la distinction obligatoire entre les sexes et les genres. Les premiers sexologues et l'écrivaine ne pouvaient sans doute pas échapper à ce qu'Eribon nomme, non sans rappeler Butler, « [c]ette domination de l'inconscient hétérocentriste »<sup>11</sup> qui a asservi l'identité homosexuelle aux grilles normatives de représentations hétérosexuelles. Dans ce cadre, Eribon montre que « l'inversion renvoie, d'une part, à l'idée que le masculin est supérieur au féminin [...] et, d'autre part, à l'idée que la relation qui unit des 'différences' est supérieure à celle qui réunit du 'semblable' »<sup>12</sup>. De Freud à Lacan et aux disciples de ce dernier, l'homosexualité n'a été perçue que comme une sexualité ou une affectivité qui manquait de quelque chose, une « perversion » ou une « incapacité » à reconnaître l'autre. C'est en ce sens que Sedgwick peut remettre en cause la critique *queer*. Elle lui reproche de continuer à rendre compte de la sexualité par le binarisme homo/hétérosexualité. À ses yeux, les champs définitionnels sur lesquels s'appuie l'analyse *queer* et féministe, à savoir le sexe, le genre et la sexualité, ne forment pas des domaines coextensifs ni des outils critiques adaptés à l'analyse de la différence<sup>13</sup>. C'est pourtant cette critique qui, tout en voulant faire émerger l'identité lesbienne en-dehors du cadre de l'« inversion », a largement réduit *The Well* à être la « bible du lesbianisme » jusqu'à la fin des années 1990. Radclyffe Hall propose au contraire un

---

<sup>11</sup> Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 130.

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 128.

<sup>13</sup> « Le rétrécissement définitionnel, opéré durant ce siècle, de la sexualité en son entier à une équation binaire homo- ou hétérosexualité est un fait majeur mais entièrement historique », Sedgwick, *Epistémologie du placard*, p.51.

questionnement sur le rapport au même qui anticipe la réflexion de Sedgwick et d'Eribon. L'examen de *The Unlit Lamp* illustre ce point à travers le glissement du même au double.

Contrairement à *The Well*, *The Unlit Lamp* n'a pas été censuré alors que sa critique de l'amour maternel, sa thématique lesbienne ainsi que le sentiment d'oppression qui s'en dégage le rendent très transgressif. Ce roman met en lumière les mécanismes de deux relations d'amour, l'une entre Joan et sa mère Mary qui, dans un jeu de miroir, est reflétée et transformée par celle qui se développe entre Joan et sa préceptrice Elizabeth. Mary Ogden apparaît dès l'*incipit* comme une femme soumise à un mari hypochondriaque dont toutes les volontés doivent être accomplies. Elle tire sa force de sa fille aînée Joan avec qui elle semble partager une relation privilégiée. L'arrivée d'Elizabeth révèle progressivement la nature vampirique de l'amour que voue Mary à sa fille : la mère joue délibérément de stratégies pour exalter et contraindre l'amour filial. Plus qu'aimer sa fille, elle veut être aimée passionnément d'elle au point de vouloir la garder toujours à ses côtés dans une relation qui devient parfois incestueuse. Les sentiments amoureux qui se nouent entre Elizabeth et son élève s'inscrivent alors dans un contrepoint révélateur : les sentiments que porte Elizabeth à Joan figurent un amour généreux et soucieux de l'autre qui n'exige pas de réciprocité. Si la mère et Elizabeth entrent en concurrence pour l'amour de Joan, concurrence qui tend à mettre sur le même pied amour filial et relation amoureuse, il s'agit de doubles inversés dont l'opposition témoigne paradoxalement de ressemblances troublantes. Pour autant, le caractère excessif et même pathologique de l'amour maternel qui se construit au fil des pages dans ce jeu de contrepoints n'épargne aucun des trois personnages : si Elizabeth et Mary sont opposées mais proches, Joan participe au vampirisme de sa mère qu'elle ne parvient jamais à rejeter, et elle devient vampire à son tour en forçant Elizabeth à rester à ses côtés. Ces modalités relationnelles extrêmement complexes sont sous-tendues par la mise en place d'un étau narratif oppressant que révèlent notamment des dialogues échangés exclusivement entre deux personnages. Les rivalités entre couples de personnages permettent paradoxalement de les comparer et de leur donner plus de profondeur. Les duels deviennent ainsi des réseaux de correspondances et de différences qui donnent au lecteur une vision kaléidoscopique des personnages. Les jeux de miroir contribuent à ce phénomène paradoxal : s'ils participent à un sentiment d'étouffement et à la création d'espaces clos et confinés, ils autorisent aussi, grâce aux effets de réfraction, des rapprochements, des comparaisons et des oppositions qui permettent de mieux percevoir les déterminismes à l'œuvre dans leur destin. Radclyffe Hall offre au lecteur la possibilité qu'elle refuse à ses personnages de faire d'autres choix : « from this vantage-point, facing the

swing doors...»<sup>14</sup>. Plus donc qu'un rapport au même ou au différent, autrement dit plus qu'un simple rapport d'abjection, Radclyffe Hall ouvre un espace entre lesbianisme et inversion qui esquisse l'une des premières expressions du transgenrisme.

#### 1.4. De l'inversion au transgenrisme

Le sexe biologique de Stephen ne correspond pas au genre qu'elle éprouve. Il ne fait aucun doute dès son enfance, alors qu'elle ignore encore son 'inversion', qu'elle est un homme prisonnier d'un corps de femme : elle se déguise en garçon, pratique l'escrime ou la chasse, sports alors réservés aux hommes ; elle développe des qualités athlétiques et accède parallèlement à une éducation de haut niveau ; elle abandonne progressivement le port de vêtements féminins qui ne lui sied absolument pas pour celui de costumes masculins. Puis, à l'âge adulte, elle fonde son propre foyer où elle règne en maître, Puddle ou Mary s'occupant des tâches domestiques pendant qu'elle gagne la reconnaissance de ses pairs grâce à l'écriture. En somme, elle découvre et assume progressivement l'écart radical entre son sexe et son genre. Mais si l'on part du principe que Stephen est un homme, alors ses amours n'ont rien d'homosexuelles. Comme un homme, elle est attirée par le sexe opposé. On retrouve alors l'aporie de la théorie d'Ulrichs relayée par Carpenter : ils n'imaginaient pas qu'un uraniste pût aimer un autre uraniste ; autrement dit, ils ne concevaient la relation homosexuelle que comme l'union hétérosexuelle d'un homme hétérosexuel et d'un homme-femme, l'uraniste. Ellis a adapté cette théorie aux lesbiennes. *The Well* semble reproduire cette aporie à moins de considérer Stephen comme une transgenre. Le transgenrisme est le terme générique qui désigne une personne vivant comme un homme ou une femme, mais, à l'inverse du transsexuel, ne souhaite pas recourir à la chirurgie pour changer de sexe. La nouvelle « Miss Ogilvy Finds Herself », que Radclyffe Hall considère comme le travail préparatoire au roman, confirme l'hypothèse du transgenrisme. La nouvelle se clôture en effet sur un retour aux temps des cavernes qui semble autoriser Miss Ogilvy à se transformer en homme et à aimer une femme, ce qui n'est pas sans rappeler *Orlando* de Woolf. Selon Richard Dellamora, l'un des seuls spécialistes de Radclyffe Hall qui lui consacre une étude biographique et littéraire intitulée *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*<sup>15</sup>,

Miss Ogilvy experiences her sexual and gendered self in a continual process of transition between the condition of being female and the

---

<sup>14</sup> Radclyffe Hall, *The Unlit Lamp*, p. 286.

<sup>15</sup> Dellamora, *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, Pennsylvania: UPP, 2011.

condition of being male. In other words, Hall emphasizes what a twenty-first century theorist such as Jay Prosser refers to as the “trope of crossing”. In this context, one might say that the old-fashioned (at least to Freud) concept of sexual inversion draws Hall forward to postmodern concepts of transsexual and transgendered identity<sup>16</sup>.

Judith Halberstam<sup>17</sup> et Jay Prosser<sup>18</sup> défendent précisément la thèse du transsexualisme. Si *The Well* a été lu à tort comme un roman lesbien, c’est parce que la différence entre homosexualité et transsexualisme n’a pas été établie avant les années 1940. D’après Prosser, *The Well* offre l’une des premières expressions du transsexualisme : le roman s’apparente en effet aux études de sexologie qui paraissaient alors sous forme d’études de cas. Ces études ressemblaient davantage à des récits qu’à des analyses cliniques et adoptaient la forme autobiographique accompagnée de commentaires. En outre, les premiers transsexuels étudiés par les sexologues partagent avec Stephen l’impression d’une mauvaise corporéité et le sentiment de devoir se rapprocher le plus possible du sexe opposé afin de vivre la ‘transition’ vers le genre ressenti. Enfin, même si le concept de transsexualisme n’existait pas au début du XX<sup>e</sup> siècle, les premières opérations pour changer de sexe se pratiquèrent dès 1882. Selon Halberstam et Prosser, cet acte chirurgical est transposé dans *The Well* à travers la construction rétrospective du récit comme si Radclyffe Hall cherchait à reconstruire le corps de Stephen et à le rendre tel qu’il aurait dû être en reconstruisant un passé qui aurait échoué. D’ailleurs, l’expression *should have been* forme un leitmotiv du récit. Prosser décrit cette reconstruction éminemment nostalgique en ces termes : « a pain for home, a longing for the home of gender in the sexed body »<sup>19</sup>. Or, en désirant retrouver le foyer que Morton lui a refusée, Stephen cherche en permanence à (re)fonder son chez soi. Elle s’efforce aussi d’habiter cette identité problématique qui s’apparente aux yeux de sa mère à une caricature, celle d’un homme et de son père en particulier : « [Stephen is] a caricature of Sir Philip, a blemished, unworthy, maimed reproduction »<sup>20</sup>. Son corps se révèle abîmé et incomplet car il lui manque le phallus : « some great sense of loss, some great sense of incompleteness »<sup>21</sup>, « her defrauded body »<sup>22</sup>. Le corps devient de plus en plus inhospitalier à mesure que la

---

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 216.

<sup>17</sup> Judith Halberstam, « ‘A Writer of Misfits’ » : ‘John’ Radclyffe Hall and the Discourse of Inversion », Doan et Prosser, dirs., *Palatable Poison*, p. 145-61.

<sup>18</sup> Jay Prosser, « Some Primitive Thing Conceived in an Age of Transition : The Transsexual Emerging from *The Well* », Doan et Prosser, dirs., *Palatable Poison*, p. 129-44.

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 134.

<sup>20</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 11.

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 101.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 163.

sexualité s'affirme puisque l'identification de genre de Stephen ne correspond pas à la sexualité associée à son sexe de femme. Son corps marque moins une opposition entre féminin et masculin qu'un passage de l'un à l'autre, une transition rendue cependant très douloureuse par les grilles de pensée dominantes qui s'appuient sur la différence des sexes. Trois scènes marquantes en témoignent. D'abord, la scène d'enfance où Stephen se déguise en Nelson et finit par se rendre compte que *se sentir comme* un garçon n'équivaut pas à *être* un garçon. Dans la scène suivante, Stephen essaie une série de robes à la demande de sa mère, mais aucune ne lui convient : Stephen prend alors conscience que ce n'est pas sa masculinité qui ne lui sied pas, mais sa féminité. La troisième scène est celle du miroir qui fait suite à sa rupture avec Angela<sup>23</sup>. Le miroir est symbolique pour les transsexuels parce qu'il dramatise la différence entre l'image du corps reflétée et l'image du corps vécue. Dans cet épisode maintes fois analysé, c'est l'ambivalence de son genre que Stephen hait, le fait que sa masculinité ne fasse pas d'elle/lui un homme. Stephen veut mutiler son corps de la même façon que les transsexuels aimeraient se faire greffer ou ajouter l'appendice qui les mettrait en conformité avec eux-mêmes. Cette scène se produit après la rupture avec Angela comme si elle témoignait de l'échec du corps de l'être aimé et désiré à compenser le manque ontologique. Nul ne parvient à aider la protagoniste à surmonter cette douleur ; les êtres chers l'abandonnent pour de supposés vrais hommes : Collins se tourne vers le valet de pied, Angela vers l'ennemi juré de Stephen, et Mary vers Martin Hallam. La seule scène où le corps est guéri est celle du rêve où Stephen s'incarne en Jésus et guérit Collins de sa douleur au genou. La guérison figure sans doute autant celle de Collins que celle de Stephen à qui l'on greffe le phallus qu'il lui manque pour être complète<sup>24</sup>. La narration du transsexuel cherche à reconstruire ce qui a été déplacé et même perdu par erreur.

### 1.5. Vêtements ou déguisements, les changements de nature

Le vêtement signale la transmigration d'un genre à un autre et, au-delà, marque des changements de nature. Dans « Passing Fashions: Reading Female Masculinities »<sup>25</sup>, Doan met en garde contre une lecture qui ne prendrait pas en compte la culture et l'histoire et qui associerait les vêtements masculins et le lesbianisme en Angleterre dans les années 1920. Elle explique en effet que le port de vêtements masculins avant 1928 n'était qu'une mode dont

---

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 187.

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 140.

<sup>25</sup> Laura Doan, « Passing Fashions : Reading Female Masculinities in the 1920's, » *Feminist Studies*, vol. 24, n°3, automne 1998, p 663-700.

certaines femmes, et pas seulement les lesbiennes, se sont servies pour se jouer des codes de genre. Elle insiste aussi sur la double interprétation de cette tendance, d'une part, chez la femme qui la choisit en fonction de son âge ou de ses goûts, d'autre part chez les personnes extérieures qui la regardent. Selon elle, Radclyffe Hall et le personnage de Stephen ne sont devenues l'incarnation de la femme masculine et lesbienne qu'après 1928. Cette hypothèse se vérifie dans *The Unlit Lamp* publié en 1924 où Joan a les cheveux courts et porte des cravates sans jamais exprimer son désir d'être un garçon ni son désir pour une autre femme. Cette façon très masculine de se vêtir a néanmoins attiré l'attention sur le fait que la mode n'était qu'une apparence avec laquelle les femmes pouvaient jouer et déstabiliser ainsi le genre. Pendant l'enfance de Stephen, les vêtements et les déguisements ne font que confirmer l'écart entre son identification de genre et son sexe biologique. Rapidement pourtant, Stephen n'est plus dupe de son propre subterfuge et se refuse dès lors à tout mensonge : « What was the good of trying to be Nelson? What was the good of dressing up anymore – what was the good of pretending? »<sup>26</sup>. Il ne s'agit pas en effet pour Stephen de prétendre, mais d'être ce qu'elle ressent. Les vêtements servent alors à exprimer sa nature profonde : « clothes after all are a form of self-expression »<sup>27</sup>. C'est grâce aux vêtements, selon Halberstam, que Stephen rend sa masculinité réelle et naturelle.

De la même façon que le vêtement aide à passer d'un sexe à un autre, de nombreux changements de nature s'opèrent dans *The Well*. Les êtres humains peuvent ainsi se muer en animaux et réciproquement, tels la domestique et le cheval de Stephen qui portent le même nom, ou M<sup>elle</sup> Duphot, la préceptrice, que Stephen compare à un cheval. Raftery, le deuxième cheval de Stephen, tire son nom du poète Raftery et a les mêmes origines irlandaises qu'Anna. S'ajoute également le cas des chiens : celui d'Angela Crosby remplace Stephen (« [Tony] had lately been made to stand proxy for Stephen »<sup>28</sup>) tandis que le chien recueilli par Mary devient l'enfant de la maisonnée et partage les mêmes origines qu'Anna et Mary. Les changements de nature se produisent aussi entre humains : à la mort de son père, Stephen hante son bureau et, assise dans son fauteuil (« in her father's old chair »<sup>29</sup>), lit pour Angela comme son père lisait pour elle. Amante, Stephen joue quelquefois le rôle de mère pour Mary. Le couple formé par ces deux personnages reflète en outre celui de Pat et Jamie dans un jeu de doubles. Enfin, Mary participe aux changements de nature puisqu'elle passe de l'homosexualité à

---

<sup>26</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 24.

<sup>27</sup> *Ibid*, p. 71.

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 151.

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 140.



l'hétérosexualité<sup>30</sup>. La dernière catégorie de transmigrations identitaires concerne les êtres humains et la nature. L'amitié qui lie Stephen et Puddle est assimilée à un arbre : « and their friendship took root, growing strong and verdant, and it flourished like a green bay-tree in the school-room »<sup>31</sup>. Plus tard, c'est également un arbre qui témoigne du bonheur de Mary lorsqu'elle rencontre Martin Hallam, l'amoureux des arbres : « Mary's cherry-tree started to blossom »<sup>32</sup>. Inversement, un arbre peut s'humaniser comme le vieux cèdre qui s'effondre sur Sir Philip et le tue : « its branches were brittle like an old man's bones ; that was why the cedar felt anxious »<sup>33</sup>. Les humains peuvent aussi s'animaliser : les homosexuels sont ainsi transformés en vermines, en particulier par Ralph qui utilise le même vocabulaire pour nommer Stephen et parler des mouches qui détruisent ses rosiers : « Nature's a fool! Fancy procreation being extended to *that sort*<sup>34</sup> of vermin »<sup>35</sup>. La saleté inhérente à la vermine est à rapprocher de celle qui envahit tout chez Pat et Jamie et ravage symboliquement leur foyer : « strange that so mean a thing as this dust should, in the end, have been able to conquer »<sup>36</sup>. *The Sixth Beatitude* donne aussi à voir le caractère supposé abject des homosexuels à travers les personnages de Watercrease-Bill et Jumping-Jimmie dont la crasse littérale et symbolique a déjà été évoquée. Enfin dans *The Well*, les changements de nature opèrent souvent par rapport à Sir Philip. Le père représente le domaine de Morton où son bureau constitue un foyer pour Stephen : « I'm going home to my father »<sup>37</sup>. Sir Philip se transforme d'autre part en sentiments tels que l'amour et l'honneur : « You are honour »<sup>38</sup>, lui déclare Stephen. Il représente en outre l'amour de la nature puisque c'est lui qui l'a transmis à sa fille. Il signale également la transmigration du corps et de l'esprit en choisissant de développer les compétences physiques autant qu'intellectuelles de sa fille, ce qui explique d'ailleurs pourquoi le bureau l'incarne si bien.

Les changements de nature accompagnent la réflexion menée sur l'inversion de la protagoniste de *The Well* et sous-tendent la transformation de son homosexualité en transgenrisme. Ils permettent également de passer du genre pris dans son acception stricte (*gender*) à un genre pluriel, changeant, non limité à la différence des sexes, et qui se trouve au

---

<sup>30</sup> Pour une étude approfondie du personnage de Mary Llewellyn, voir Clare Hemmings, « « All My Life I've Been Waiting for Something... » : Theorizing Femme Narrative in *The Well* », Doan et Prosser, dirs., *Palatable Poison*, p. 179-98.

<sup>31</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 67.

<sup>32</sup> *Ibid*, p. 416.

<sup>33</sup> *Ibid*, p. 113.

<sup>34</sup> Nos italiques.

<sup>35</sup> *Ibid*, p. 150.

<sup>36</sup> *Ibid*, p. 405.

<sup>37</sup> *Ibid*, p. 50.

<sup>38</sup> *Ibid*, p. 159.

fondement de l'être. Afin d'opérer cette transition, Radclyffe Hall a dû accompagner le lecteur dans sa compréhension des mécanismes du Sale et l'aider à redéfinir ses grilles interprétatives.

## 2. Sale et transmigration du lecteur

Différentes stratégies littéraires sont mises en place pour faciliter la transformation transmigratoire, terme que nous adoptons désormais, d'un lecteur aux prises avec le Sale, d'abord dans son registre sexuel puis économique.

### 2.1. *The Well* et le renversement de l'« inversion »

Pour comprendre comment s'ouvrent les espaces de transmigratoire possibles au cœur de l'« inversion », il faut partir du projet de Radclyffe Hall lorsqu'elle écrit *The Well*. Elle sait en effet que les relations de même sexe renvoient majoritairement à des actes contrenature abjects qu'elle se donne pour mission de rendre acceptables. En choisissant d'aborder ce thème, elle se heurte nécessairement à des résistances, y compris à la censure : elle doit donc contourner ces barrières tout en restant fidèle à la mission qu'elle s'est confiée. Il s'agit dès lors de faire passer le lecteur de la méconnaissance à la (re)connaissance de l'inversion, autrement dit parvenir à la transmigratoire du lecteur. Dans ce but, elle brouille les genres littéraires et adopte des stratégies stylistiques et thématiques qui tentent de favoriser l'identification du lecteur au personnage de Stephen. Radclyffe Hall inscrit *The Well* dans différents genres littéraires afin d'ouvrir son roman à un lectorat assez vaste. *The Well* se rapproche ainsi du *bildungsroman* d'initiation en retraçant le parcours de Stephen de la naissance à un acte majeur de sa vie adulte. En outre, comme le lecteur suit Stephen dans la découverte et l'identification de son inversion, le roman s'apparente à une *coming out story* et une confession, non religieuse certes, mais où l'existence des inverties interroge la Création divine. Le roman relève aussi d'un récit identitaire. La mention explicite de Krafft-Ebing dans le récit et d'Ellis en commentaire suggère un rapprochement avec le traité de sexologie. L'appui du discours scientifique coïncide avec la stratégie de Radclyffe Hall de faire connaître au grand public la nature de l'inversion afin d'encourager une plus grande tolérance. Dans la mesure où Stephen est écrivain, le roman figure de surcroît un portrait d'artiste. S'ajoute enfin l'importance du motif de la guerre et son influence sur le genre et l'inversion.

Pour Susan Kent<sup>39</sup> et Joddie Medd<sup>40</sup>, *The Well* offre l'une des premières manifestations du roman de guerre, d'une part parce qu'il est écrit dans la période de l'après-guerre ; d'autre part, parce qu'il est marqué, tant dans le vocabulaire, les métaphores militaires que dans l'utilisation du traumatisme, par les conséquences de la guerre. Dès le début du roman alors que la guerre n'a pas encore éclaté, le champ lexical renvoie aux batailles, aux blessures, à la mutilation et à la mort par le biais de la blessure de Collins par exemple, ou encore le déguisement de Nelson. De plus, l'« inversion » est décrite comme un « no-man's-land » du sexe. Les traumatismes de la guerre servent d'ailleurs à bousculer les notions de genre en brouillant les frontières hommes-femmes, civils-soldats, hétérosexuels-homosexuels, afin de faire valoir la cause des homosexuels. D'après Kent, Stephen constitue le modèle par excellence de ce brouillage des frontières dans l'après-guerre. Sur le plan stylistique, *The Well* relève d'une écriture réaliste, explicite, quasi univoque, qui a été critiquée par le cercle de Bloomsbury pour son manque d'inventivité et de détours. Elle ne correspond pas à l'expérimentation censée signifier adéquatement les genres nouveaux qui voient le jour à la période moderniste et que les féministes continuent d'invoquer. Aux yeux d'Hélène Cixous, de Luce Irigaray ou de Judith Butler, le langage tel qu'il fonde l'univers masculiniste dans lequel nous vivons se révèle incapable de représenter les femmes. Monique Wittig ajoute qu'il a pour fonction essentielle de servir les buts reproductifs de l'hétérosexualité obligatoire. Toutefois, le langage fonde notre socle commun et des œuvres telles que *The Well* participent à interroger la question de la femme et du genre. En outre, son classicisme formel s'intègre à une stratégie : Radclyffe Hall ne souhaitait certainement pas malmener davantage par une écriture nouvelle un lecteur déjà aux prises avec la question de l'inversion. Cline en convient également : « Her realistic style was more suitable for such involvement than the Modernist experimentation of [a] Djuna Barnes »<sup>41</sup>. Radclyffe Hall utilise un style noble, très châtié, qui écarte le lectorat avide de sensationnel. C'est également la raison pour laquelle, en accord avec son éditeur, elle vend le roman assez cher pour éviter un lectorat trop populaire. Au niveau thématique, Radclyffe Hall cherche à susciter l'adhésion de ses lecteurs. Elle s'appuie ainsi sur l'attachement aux traditions qui pourrait favoriser l'identification entre le lecteur et la protagoniste. Stephen appartient à l'aristocratie et se montre très attachée à la terre et aux valeurs traditionnelles qu'elle bouscule presque malgré elle. C'est également une ardente

---

<sup>39</sup> Susan Kingsley Kent, « *The Well of Loneliness as War Novel* », Doan et Prosser, dirs., *Palatable Poison*, p. 216-231.

<sup>40</sup> Medd, « War Wounds : The Nation, Shell Shock, and Psychoanalysis in *The Well of Loneliness* », Doan et Prosser, dirs., *Palatable Poison*, p. 232-55.

<sup>41</sup> Cline, *Radclyffe Hall : A Woman Called John*, p. 230.

patriote dont le courage au front lui vaut la Croix de Guerre. L'adhésion se cherche ensuite dans le milieu artistique et culturel étant donné que Stephen devient un écrivain reconnu par ses pairs. Le personnage de Puddle semble le garant de ce milieu : à deux reprises après des moments de tension, des pauses sont aménagées dans le récit pendant lesquelles cette femme loyale, cultivée et digne de confiance, partage les peines de son élève, permettant au lecteur d'interroger son jugement sur l'inversion. Au même titre, le simple fait d'adopter le point de vue de la protagoniste suscite la compassion. Enfin, le recours à la religion peut inviter à la compassion : Radclyffe Hall s'attache en effet à démontrer que, contrairement à l'idée reçue selon laquelle les homosexuels sont des créatures indignes du royaume de Dieu, l'homosexualité est un fait de nature et que les homosexuels participent même sans doute d'un projet spécial de la volonté divine. Stephen n'est-elle pas rapprochée de Jésus sur son chemin de croix ?

Radclyffe Hall utilise ces différentes stratégies pour débarrasser l'inversion de préjugés hostiles. Elles jouent sur la possibilité que le lecteur s'identifie, diversement, à l'invertie. L'identification sexuelle étant quasiment impossible pour le lectorat hétérosexuel qu'elle vise, l'écrivaine doit trouver d'autres biais d'identifications. Jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, le seul genre d'ouvrage à aborder l'homosexualité était le traité de sexologie. Dans son *Histoire de la sexualité*, Foucault explique qu'à l'époque victorienne le discours scientifique donnait une valeur de vérité au discours sur le sexe ; il appelle ce phénomène « la scientia sexualis »<sup>42</sup> et le voyait à l'œuvre en médecine, en psychiatrie ou en pédagogie. Radclyffe Hall se sert de l'assise scientifique afin de montrer au lecteur que l'homosexualité n'est pas une maladie et occulte ainsi la dimension pathologique grâce à la forme fictionnelle qui répond en outre à son projet de vulgarisation. La fiction autorise en effet une distanciation avec le réel qui peut rassurer le lecteur aux prises avec la question de l'inversion, mais offre néanmoins la possibilité d'attirer sa sympathie. L'amour homosexuel se présente ainsi comme comparable à celui des hétérosexuels tant sur le plan du discours, du désir que des tourments qu'il engendre. Radclyffe Hall le rappelle à maintes reprises : « There in that shadowy, firelit room, she spoke such words as lovers have spoken ever since the divine, sweet madness of God flung the thought of love into Creation »<sup>43</sup>. Très habilement, elle insiste par ailleurs sur l'écœurement des homosexuels face à tous les mensonges qu'ils sont forcés de dire. Un renversement s'opère alors, et le champ lexical de la maladie, de la contamination ou de la souillure religieuse, qui renvoyait jusque-là à la répulsion engendrée par l'homosexualité, est

---

<sup>42</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I*, p. 69.

<sup>43</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 177.

employé par les personnages homosexuels eux-mêmes afin de qualifier l'aversion qu'ils éprouvent à l'égard de la société les contraignant aux mensonges. De surcroît, le terme d'« invertie » qui pouvait heurter arrive tardivement dans le roman car Stephen peine à l'identifier alors même que son « inversion » est évidente pour les personnages qui l'entourent. Le mot *invert* apparaît en effet pour la première fois au *Book 2*, chapitre 20, c'est-à-dire relativement tard dans un roman censé porter sur l'inversion, et la première occurrence du mot est faite par Puddle et non par Stephen. Pendant longtemps, le narrateur semble fonctionner par tâtonnements pour qualifier la nature du trouble qu'éprouve Stephen. Il emploie plutôt les termes *queer* ou *strange* qui reviennent respectivement cinquante neuf et quatre vingt six fois dans le roman, en proportion inverse : le terme *queer* disparaît en effet progressivement au profit de *strange* puis réapparaît quand Martin Hallam resurgit dans la vie de Stephen, comme pour témoigner de l'aspect cyclique du temps. Il n'est pas aisé d'expliquer cette évolution des termes : peut-être tient-elle au fait que le regard porté sur Stephen vient essentiellement de l'extérieur tandis qu'elle s'éprouve ensuite elle-même dans sa propre étrangeté. Les marques d'hésitation invitent aussi le lecteur à parcourir le même chemin que Stephen depuis l'ignorance jusqu'à la découverte puis à la désignation de son trouble. Très stratégiquement enfin, une fois que le lecteur est éduqué, le narrateur lui confie la place de juge ou de Dieu miséricordieux capable d'absolution.

Si l'écrivaine amène le lecteur à réfléchir à ses représentations de l'inversion dans *The Well*, elle accompagne aussi sa transition vers une autre déclinaison du Sale. *The Sixth Beatitude* représente en effet la pauvreté à travers le motif du Sale dans sa dimension biologique d'absence d'hygiène, d'une part, avec toutes ses variantes de pourrissement, de dégradation ou de maladies, et anthropologique, au sens de dérangement d'un ordre<sup>44</sup>, d'autre part.

## 2.2. *The Sixth Beatitude* et la pauvreté

Dernier roman de Radclyffe Hall, et le seul après *The Well* à présenter un couple de même sexe, *The Sixth Beatitude* évoque la vie de Hannah Bullen dans le milieu ouvrier très pauvre du sud-est de l'Angleterre. La pauvreté renvoie à l'une des acceptions du Sale liée à l'absence d'hygiène, aux classes sociales et à l'idée de 'race' qui en découlait. La pauvreté constitue un espace abjecté autant qu'une instance d'abjection pour le lecteur si bien qu'il convient d'en négocier la représentation. En effet, comme l'explique Derek Attridge :

---

<sup>44</sup> « Dirt is essentially disorder [...] Dirt offends against order », Douglas, *Purity and danger*, p. 2.

If we could apprehend otherness directly, the shock would indeed be traumatic; but direct apprehension is exactly what is ruled out. What we experience is not the other but the shifts of mental and emotional gear that make it possible for what was other to be apprehended, now ceasing to be, at least momentarily, other<sup>45</sup>.

C'est ce que fait Radclyffe Hall, notamment dans l'*incipit* de *The Sixth Beatitude* qui illustre bien sa technique.

Avant même l'*incipit* et dès le titre du roman, l'écrivaine joue sur l'horizon d'attente du lecteur. Les béatitudes suggèrent en effet une vie de souffrances ou de péchés qui se verra paradoxalement couronnée dans l'au-delà par un bonheur relevant du mystère divin. La sixième béatitude indique précisément : « heureux les cœurs purs car ils verront Dieu ». D'emblée donc, le roman paraît sous-tendu par une logique qui semble en annoncer la fin. Radclyffe Hall utilise cette technique pour désamorcer les scènes difficiles : si le lecteur est confronté à la crasse déjà évoquée de Watercrease-Bill et de Jumping-Jimmie<sup>46</sup> ou aux disputes dans un piètre langage avec la grand-mère à moitié folle<sup>47</sup>, il peut ainsi s'en accommoder et même y voir une étape nécessaire ménagée par le créateur, Dieu ou écrivain, sur le chemin qui mène à la béatitude. L'*incipit* marque ensuite le passage de la réalité du lecteur au milieu ouvrier très pauvre que Radclyffe Hall entend explorer. Le narrateur fonctionne pour cela par resserrements successifs. Il opère d'abord un ancrage temporel en inscrivant Hannah dans une hérédité ; mais aussi un ancrage physique, puisque la protagoniste figure un point d'appui pour le narrateur, le lecteur et le réseau de personnages qui se tisse déjà autour d'elle. Sur le plan typographique, le nom de Hannah est également placé en exergue. Ensuite, comme le roman s'ouvre sur la description du port de Rother vu par Hannah, il associe implicitement la force et la stature du corps de la protagoniste à l'ancre d'un bateau. Très vite toutefois, le champ de vision du personnage se rétrécit : la description passe de l'immensité de la mer à l'étang, puis à la rue et à l'impasse, enfin à la maison, et se double d'un glissement symbolique vers la pauvreté. En effet, de la même manière que le champ de vision de Hannah se rétrécit, le personnage se déplace de l'extérieur, espace vaste et ouvert, vers l'intérieur exigü de la maison. Le passage du dehors au dedans est marqué successivement par le déplacement physique de la protagoniste, l'entrée dans ses pensées suivie des paroles que lui adresse sa mère ; enfin, sur le plan typographique, par le

---

<sup>45</sup> Derek Attridge, *The Singularity of Literature*, New York : Routledge, 2004, p. 76.

<sup>46</sup> « the constant onslaughts of vermin », Radclyffe Hall, *The Sixth Beatitude*, p. 28.

<sup>47</sup> « 'You keep quiet, yer old devil!' [...] You stay quiet where yer is or yer'll be in yer grave, and that's Gawd's truth I'm tellin' yer.' Granny slobbered », *ibid*, p. 10.

changement de paragraphe signalé par trois étoiles. Ainsi, avant même de faire franchir à son personnage le seuil de la maison, et au lecteur celui du roman, Radclyffe Hall a ménagé une série de paliers. Il n'est d'ailleurs pas anodin que l'entrée dans la maison s'effectue par la cuisine, au moment particulier du repas, car la nourriture et la digestion évoquent d'emblée le Sale à travers la dégradation et les excréments. Si le lecteur semble préparé à ce qui vient ensuite, la position du narrateur paraît paradoxalement incertaine : d'un côté, il est omniscient, d'un autre, il se contente du regard distant de l'observateur ou utilise progressivement Hannah comme focalisateur. Cependant, même quand il adopte le point de vue de la protagoniste, l'instabilité est renforcée car Hannah joue un rôle double : la protagoniste permet au narrateur de plonger le lecteur dans la réalité de la famille et du milieu qu'elle représente, mais étant donné qu'elle se place très souvent en retrait, elle déstabilise la position d'observateur dévolue au lecteur. En réalité, ce retrait, qui est marqué par des descriptions factuelles dominées par des verbes d'action laissant peu de place au commentaire ou à l'émotion, témoigne d'une volonté de retenue qui laisse au lecteur toute liberté d'interprétation. Après cette focalisation progressive et calculée sur la pauvreté, Radclyffe Hall négocie un va-et-vient entre immersion et distanciation par rapport à la réalité fictionnelle. Sur le plan formel, s'établit alors un jeu de déflation dont l'exemple suivant donne une illustration. Radclyffe Hall utilise à nouveau le motif du Sale, cette fois-ci dans la représentation de la pauvreté et de la précarité de Watercrease-Bill et Jumping-Jimmie. Le Sale confine alors à l'ignominie : « Watercrease-Bill and Jumping-Jimmie were shivering over their cracked coke stove in the tumble-down shed near the entrance to the Lane ; the shed that as Mrs. Roach liked to point out—was not fit for pigs, let alone for humans »<sup>48</sup>. Dès la première mention du couple, les caractéristiques du Sale sont réunies : la dégradation de l'habitat se double de celle des corps tandis que les références à la maladie, la vieillesse, et donc la mort, figurent le Sale par excellence. Le narrateur commence ainsi par installer ces personnages dans une crasse littérale (en insistant notamment sur la vermine qui les assaille<sup>49</sup>), et symbolique. Il théâtralise ensuite les effets de la saleté : « Jumping-Jimmie made an effort to scratch his shoulder ; he pushed his hand under his threadbare coat and his fingers closed over something that moved: 'Got you!' he said on a note of triumph. 'Got you this time, you product of hell!' »<sup>50</sup>. La situation est d'autant plus écœurante qu'aucune émotion n'est exprimée et que le ton triomphant du personnage, le côté ludique et joyeux,

---

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 28.

<sup>49</sup> « the constant onslaughts of vermin », *ibid*.

<sup>50</sup> *Ibid*, p. 30-1.

entrent en décalage avec l'horreur de la scène. Le narrateur poursuit : « But his hand twitched away at the critical moment. It was often like that when he tried to kill lice, very often— St Vitus appeared to protect them »<sup>51</sup>. La vermine échappe à Jumping-Jimmie, ce qui provoque ses larmes exaspérées, alors que le narrateur ironise sur le rôle protecteur de la danse de Saint Guy, une maladie qui provoque des tremblements, mais dont il détourne le sens. Distance et jubilation se côtoient dans l'horreur. Cette technique d'inflation-déflation se manifeste aussi dans la caractérisation de Watercrease-Bill et Jumping-Jimmie : si ces personnages provoquent un sentiment de répulsion et de rejet chez le lecteur et les voisins, la fidélité et la tendresse des amants ouvrent une brèche dans la laideur. Ils parviennent même à la béatitude puisque leur amour est sanctifié par le mariage, mais une béatitude païenne puisqu'il s'agit d'un mariage homosexuel symbolique qui se produit après leur mort dans l'au-delà. Enfin, l'allusion aux Béatitudes à travers le détournement de la formule « blessed are they who live in the tropics! »<sup>52</sup> les rapproche de Hannah et suggère qu'ils ont le cœur pur.

Radclyffe Hall met en place un mouvement de balancier où le lecteur est distancié puis rapproché de la réalité particulière à laquelle il est confronté. Afin de contourner le rejet du Sale et ainsi permettre à son lectorat de réviser ses représentations, Radclyffe Hall cherche à établir la bonne distance entre proximité et distance avec la réalité, c'est-à-dire aussi entre identification et désidentification.

## II. LA TRANSMIGRATION DES IDENTITÉS ABJECTÉES

La pluralité des registres d'identification rejaillit sur le sens de l'identité de la même façon que l'inversion de Stephen interroge l'unicité du genre et donc de l'être. L'ouverture de la notion de genre ressort moins chez l'écrivaine d'une assignation à un sexe, son rôle ou son orientation, que du fondement même d'un être non réductible à un genre mais déstabilisé par lui. De là, Radclyffe Hall procède à la transmigration d'identités qui avait d'abord été placées dans la perspective socialement abjectante du Sale.

### 1. Identification, identité, être

*The Well* a le mérite d'avoir ouvert la voie à une littérature lesbienne et, plus largement, homosexuelle. Certains lecteurs ont pu s'identifier pour la première fois à une figure semblable, dont les apories même ont nourri une littérature lesbienne qui s'est inscrite à

---

<sup>51</sup> *Ibid*, p. 31.

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



rebours. Beaucoup de critiques tels Lee Lynch<sup>53</sup> ou Catharine Stimpson<sup>54</sup> reconnaissent combien l'identification à des pairs joue un rôle important dans l'ouverture de la réflexion qu'elle autorise. Stimpson résume ainsi le rôle de *The Well* :

The lesbian novel has offered up Hall's vision, but it has also sheltered and released the rejection of that vision, offering an alternative process of affirmation of the lesbian body and transcendence of a culturally traced, scarring stigma. It has been a deviant voice that has both submitted to deviancy and yearned to nullify that judgment. Feminist critics, zeroing on that voice, can serve as its acoustical engineers<sup>55</sup>.

Si Woolf n'appréciait pas particulièrement le roman de Radclyffe Hall, elle expliquait cependant dans *A Room of One's Own* que l'absence de littérature produite par les femmes empêchait une identification qu'elle jugeait essentielle :

But whatever effect discouragement and criticism had upon their writing – and I believe that they had a very great effect – that was unimportant compared with the other difficulty which faced them (I was still considering those early nineteenth-century novelists) when they came to set their thoughts on paper – that is they had no tradition behind them, or one so short and so partial that it was of little help<sup>56</sup>.

De surcroît, Woolf donnait un rôle aux lesbiennes dans l'émergence d'une littérature dite féminine<sup>57</sup>. Bien des années plus tard, en parlant des homosexuels, Eribon reprend l'idée que « les formes de subjectivation passent souvent par l'identification à des modèles littéraires [...] parce que des livres [...] ont montré que de tels sentiments et manières d'être étaient non seulement possibles mais avaient été réels »<sup>58</sup>. Le Sale en tant que processus d'abjection construit des identités infériorisées que Radclyffe Hall contribue à modifier. Selon Eribon, cette reconstruction de l'image collective est seule capable d'empêcher l'infériorisation en ouvrant la voie à des modèles différents. En plus de favoriser une identification entre pairs, Radclyffe Hall encourage des formes d'identification entre des milieux hétérogènes. Elle

---

<sup>53</sup> Lee Lynch, « Cruising the Libraries », *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions*, New York : New York UP, 1990, p. 39-48.

<sup>54</sup> Catharine R. Stimpson, « Zero Degree Deviancy : The Lesbian Novel in English, » *Critical Inquiry* 8.2, 1981, p. 363-79.

<sup>55</sup> *Ibid*, p. 379.

<sup>56</sup> Woolf, *A Room of One's Own*, p. 76-7.

<sup>57</sup> « For if Chloe likes Olivia and Mary Charmichael knows how to express it she will light a torch in that vast chamber where nobody has yet been. It is all half lights and profound shadows like those serpentine caves where one goes with a candle peering up and down, not knowing where one is stepping... For I wanted to see how Mary Charmichael set to work to catch those unrecorded gestures, those unsaid or half-said words, which form themselves, no more palpably than the shadows of moths on the ceiling, when women are alone, unlit by the capricious and coloured light of the other sex », *ibid*, p. 84.

<sup>58</sup> Eribon, *Une morale du minoritaire*, p. 37.

représente l'individu au sein d'une multiplicité dont témoigne la grande variété de ses personnages : elle mentionne des aristocrates, des bourgeois ruinés ou des prolétaires ; des artistes autant que des artisans, des commerçants, des employés, des domestiques ou des rentiers ; des couples mariés avec ou sans enfant, des femmes seules avec enfant, des vieilles filles, des couples hétérosexuels, lesbiens et homosexuels ; des croyants et des non croyants. De la même manière que le collectif s'appuie sur la pluralité, l'individu est nourri par sa multiplicité intérieure. La brèche ainsi ouverte par les romans entre des espaces abjectants mène à une conception plurielle de l'être. Le terme « identité » signifie la perception que l'on a de soi-même et n'empêcherait ce pluralisme si sa racine n'évoquait une forme de coïncidence à soi même ; or Radclyffe Hall déjoue cette vision de l'identité. L'examen de l'autre du même sexe et des doubles anticipait déjà ce thème. La question du genre associée à la rhétorique catholique révèle la pluralité qui existe en soi. Au lieu du terme « identité », il semblerait désormais plus juste de parler d'« être » lorsqu'on renvoie à un individu singulier plutôt qu'au représentant d'un groupe donné. Malgré ses limites, ce terme rend aussi mieux compte de *self* que Radclyffe Hall emploie de manière récurrente dans ses dédicaces et que le mot français « soi » enferme à nouveau dans une univocité et une signification psychanalytique dont Radclyffe Hall se distance.

## 2. La transmigration des homosexuels

Dans *The Well*, si l'homosexualité ressort de l'abjection et construit des espaces séparés autant sur le plan social, géographique qu'identitaire et religieux, elle permet aussi d'ouvrir des espaces de cohabitation. L'intégration de Stephen au milieu homosexuel se fait lentement et par degrés. Elle passe par la (re)connaissance de sa propre inversion et par l'acceptation de l'anormalité supposée des siens qui la stigmatise aussi. Avant de se reconnaître en eux, ni Stephen ni Puddle ne veulent fréquenter ce milieu car elles le pensent réducteur et oppressif : « Like to like. No, no, an intolerable thought! Such a thought was an outrage on Stephen [...]; intolerable to think that her only companions must be men and women like Jonathan Brockett »<sup>59</sup>, déclare Puddle. Quant à la protagoniste, elle se montre très réticente à l'idée de fréquenter le salon de Valérie Seymour parce qu'elle a l'impression que seule son « inversion » lui vaut d'être invitée, non sa personnalité. Plus tard, dans les bars homosexuels, elle est choquée par ces hommes qui ont perdu toute dignité. Lors d'un échange marquant avec l'un d'entre eux qui lui demande instamment de le reconnaître, elle finit par surmonter

---

<sup>59</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 244.

son sentiment premier d'abjection et par accepter le lien qui les unit dans un élan de compassion. La transition s'opère grâce à un souvenir de chasse de son adolescence :

« Ma sœur », he whispered.

For a moment she wanted to strike that face with her naked fist, to obliterate it. Then all of a sudden she perceived the eyes and the memory came of a hapless creature, distracted, bleeding from bursting lungs, hopelessly pursued, glancing this way then that, as though looking for something, some refuge, some hope [...]. « Mon frère », she muttered<sup>60</sup>.

Le destin de Stephen consiste à rendre audible la plainte de l'ensemble des homosexuels, comme si elle portait leur parole au milieu hétérosexuel : elle trans-met le message des siens. D'ailleurs, des espaces d'intégration s'ouvrent aux homosexuels auprès des citoyens ordinaires, hétérosexuels. En premier lieu, les domestiques tolèrent la différence de Stephen. À Orotava, cette tolérance ne va pas sans un certain cynisme en réalité puisque Stephen est une riche touriste qui les paye généreusement. À Paris, son humilité, sa générosité et la Croix de Guerre lui assurent leur respect. L'espace le plus propice à l'intégration se trouve sur le front. Pour Kent, Stephen a le sentiment d'appartenir à une communauté parce qu'elle peut s'identifier à la fois avec les femmes de son unité et les hommes qu'elle transporte dans son ambulance. En ce qui concerne le lien aux autres femmes, il est très fort, moins du fait de leur « inversion » commune comme c'est le cas dans les salons parisiens que des conditions terribles qu'elles partagent. Quant au rapprochement avec les hommes, il s'explique par le traumatisme de la guerre qui a modifié les définitions de genre : il a en effet favorisé une meilleure compréhension des troubles psychologiques et donc de la différence. Kent explique que les soldats croyaient avoir perdu leur virilité devant les horreurs de la guerre et que, par conséquent, dans les années qui ont suivi, leurs traumatismes ont été associés à l'hystérie, maladie jusqu'alors attribuée aux femmes. C'est l'homme blessé, victime traumatisée par la guerre, qui sert de modèle masculin à Radclyffe Hall. Les soldats ne sont d'ailleurs représentés que par leurs blessures, c'est-à-dire abîmés dans leur corps au même titre que les inverties. Enfin, la cicatrice de Stephen reçue au front opère une autre transmigration : là où elle suggère d'abord la marque de Caïn en signe de son impureté d'invertie (« And the Lord set a *mark*<sup>61</sup> upon Cain »<sup>62</sup>), elle devient la preuve visible d'un courage associé à la masculinité que la Croix de Guerre ne fait que renforcer (« Mademoiselle will carry an

---

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 394.

<sup>61</sup> Nos italiques.

<sup>62</sup> *Ibid*, p. 207.

honourable scar as a *mark* of her courage »<sup>63</sup>). Le sens de la cicatrice prend une valeur positive grâce à la décoration militaire. L'étrange apparence de Stephen est compensée par sa bravoure qui fait d'elle un citoyen masculin légitime : « they all gathered round to admire that half-inch of honour and glory »<sup>64</sup>. Aux arguments de Kent sur le traumatisme, Jodie Medd ajoute l'idée d'une remise en cause des théories psychiatriques de la médecine traditionnelle qui reposaient sur l'hérédité, ce qui permet de voir en Stephen une victime de sa condition biologique et nier toute idée de dégénérescence car le personnage est aussi un citoyen respectable et patriote. Medd associe également la guerre à un langage héroïque. Le langage militaire est en effet repris, mais positivement, lorsqu'il est associé à la nouvelle génération de lesbiennes : « a generation that was marching to battle with much swagger, much sounding of drums and trumpets, a generation that had come after war to wage a new war on a hostile creation »<sup>65</sup>. La guerre offre ainsi un espace d'intégration aux inverties parce qu'elle leur ouvre une parenthèse d'espoir en leur permettant de s'émanciper, même temporairement : « A battalion was formed in those terrible years that would never again be completely disbanded »<sup>66</sup>. Enfin, la guerre permet de proposer en creux la reconnaissance juridique des homosexuels à travers le mariage ou l'héritage. Jamie, invertie, déplore d'être écartée de sa fidèle compagne à sa mort : « 'I can't mourn her without bringing shame on her name – I can't go back home now and mourn her,' wailed Jamie »<sup>67</sup>. Elle finit par se suicider, provoquant l'indignation de ses proches et du lecteur. Radclyffe Hall utilise un procédé similaire huit ans après dans *The Sixth Beatitude* lorsqu'à la mort de son compagnon Watercrease-Bill formule la même demande de reconnaissance que Jamie. La comparaison est édifiante : (Watercrease-Bill) « 'Do please go away, I want to be alone - I want to be alone with my friend' he told them. 'You see, I was very attached to my friend and this place was our home for a great many years. I feel sure that you will not want to intrude...' »<sup>68</sup> ; (Jamie) « 'I want to be left alone with her, please – you do understand that, Stephen, don't you?' [...] 'It's my right,' she was saying, 'I've a right to be alone with the woman I love before they - take her' »<sup>69</sup>. Au niveau syntaxique, l'autorité qui nie cette demande est exercée par des

---

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 295.

<sup>64</sup> *Ibid*, p. 299.

<sup>65</sup> *Ibid*, p. 387.

<sup>66</sup> *Ibid*, p. 275.

<sup>67</sup> *Ibid*, p.407.

<sup>68</sup> Radclyffe Hall, *The Sixth Beatitude*, p. 51.

<sup>69</sup> *Ibid*, p. 408.

formulations passives et un *they* indéfini récurrent chez l'écrivaine<sup>70</sup>. Néanmoins, ils vont retrouver le contrôle de la situation en choisissant de mourir et leur sort va galvaniser un entourage souvent hostile qui s'oppose dès lors à leur dépossession. Certes, la revendication ne porte pas sur la reconnaissance de la relation homosexuelle, mais elle est transposée à la question du respect humain.

Après s'être attachée à remettre en cause l'abjection qui touche les homosexuels, en particulier les lesbiennes, Radclyffe Hall défend ensuite les femmes.

### 3. La transmigration des femmes et la question du féminisme

Pour beaucoup de ses critiques, il va de soi que Radclyffe Hall est féministe simplement parce que son roman le plus connu parle d'homosexualité. En effet, le féminisme défend le droit des femmes du fait de la discrimination sexuelle dont elles sont victimes ; par un phénomène d'extension du sexe à la sexualité et au questionnement de genre, le féminisme inclurait la défense des homosexuels. En ce sens donc, Radclyffe Hall serait féministe. Doan ou Newton, dont les théories sur l'« inversion » ont déjà été mentionnées, en font leur principe de base. Même lorsqu'elles s'interrogent sur la vision de l'invertie donnée par Radclyffe Hall et la contestent d'un point de vue féministe, elles ne conçoivent pas de questionnement sur son féminisme. Pourtant, la critique de Newton, en particulier sur le statut réducteur de l'invertie associée uniquement à la femme masculine, contredit le principe du féminisme lesbien qui veut que la lesbienne soit la femme-femme, un phénomène désigné aujourd'hui par le terme spécifique « fem ». Pour Teresa de Lauretis<sup>71</sup>, *The Well* va jusqu'à figurer une répudiation du lesbianisme : dans une adaptation de la théorie psychanalytique de Freud sur la perversion, elle montre que la haine du corps chez Stephen dans la scène du miroir<sup>72</sup> marque un rejet du désir et, au-delà, du lesbianisme considéré comme une erreur de la nature quand il s'incarne dans une femme masculine : « the novel cannot conceive of an autonomous female sexual homosexuality and thus can only confirm Stephen's view of herself as a 'freak', a 'mistake of nature', a masculine woman »<sup>73</sup>. Si les autres romans ne répudient pas le lesbianisme, ils désexualisent néanmoins la relation de même sexe : c'est le cas de la relation entre Lady Shore et Frances réduite à une simple amitié dans *A Saturday Life* par exemple ; ou de *The*

---

<sup>70</sup> « They came and took Watercrease-Bill to the Union, and when he was inside they promptly deloused him. Then they carefully clipped and brushed his grey hair, and gave him some clean grey flannel pyjamas. After which he was given a cup of weak tea and three or four slices of thick bread and butter », *ibid*, p. 52.

<sup>71</sup> Teresa de Lauretis, « Perverse Desire : The Lure of the Mannish Lesbian », Doan et Prosser, dirs., *Palatable Poison*, p.109-28.

<sup>72</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 187.

<sup>73</sup> de Lauretis, « Perverse Desire : The Lure of the Mannish Lesbian », p. 114.

*Unlit Lamp* qui figure l'impossibilité du désir lesbien : Joan ne peut se décider à vivre avec Elizabeth tandis que cette dernière ne reconnaît pas la nature lesbienne de sa relation avec Joan et n'y voit qu'une homosocialité. Elizabeth trouve même le lesbianisme choquant :

I'm trying to take a scientific interest in the disgusting organs of our disgusting bodies, to learn how and why they act, or rather how and why they don't act, to read patiently and sympathetically about a lot of abnormal freaks, who as far as I can see ought all to be shut up in a lunatic asylum »<sup>74</sup>.

De surcroît, en partant de l'hypothèse qui est la nôtre du transgenrisme de Stephen, la question de l'homosexualité et, au-delà, du féminisme de l'écrivaine, semble désamorcée : si Stephen est un homme, elle agit conformément en aimant une femme. D'ailleurs, elle ne menace pas l'ordre établi volontairement, mais souhaite seulement réparer les injustices commises envers les homosexuels. Elle valorise le mariage et la procréation et ne conteste pas les rôles dévolus aux femmes. Le personnage de Valérie Seymour résume très bien la dualité de sa nature :

you're rather a terrible combination; you've the nerves of the abnormal with all that they stand for – you're appallingly over-sensitive, Stephen – well, and then we get *le revers de la médaille*; you've all the respectable county instincts of the man who cultivates children and acres<sup>75</sup>.

Sur le plan personnel, Radclyffe Hall partage cette position ambivalente : d'un côté, elle n'a pas soutenu le mouvement des Suffragettes et avait une vision conservatrice de la société largement commentée tant elle a pu surprendre ; d'un autre, elle fait figure de pionnière dans l'établissement d'une culture lesbienne publique. Un écart paraît se creuser entre ses conceptions politiques et ses choix de vie, ce que Dellamora analyse en intégrant la réception de ses œuvres : « Activists lend themselves as hostages to posterity. Powerful mutual identifications exist between them and those on whose behalf they venture to speak. As a result, the lives of activists are expected to conform to the goals and ideology of movement politics »<sup>76</sup>.

Si le féminisme résulte d'un engagement conscient, politique, dans la mesure où celui des personnages de Radclyffe Hall ne ressort pas toujours d'une volonté, peut-on les considérer comme féministes ? En un sens, oui, car l'œuvre de l'écrivaine se caractérise par la

---

<sup>74</sup> Radclyffe Hall, *The Unlit Lamp*, p. 130.

<sup>75</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 414.

<sup>76</sup> Dellamora, *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, p. 2.

transgression propre au féminisme politique même lorsque les personnages transgressent les catégories de genre existantes en partie inconsciemment ou involontairement. Le refus de Stephen d'agir en fille soulève très tôt dans le roman le questionnement du genre. Stephen ne cesse d'interroger sa société, à la fois inconsciemment en étant différente, et consciemment en portant des vêtements d'homme qui inscrivent visiblement le questionnement du genre sur son corps. La performance du genre développée par Judith Butler quelques soixante ans plus tard est endossée par les invités d'un bal masqué qui utilisent leur déguisement pour se travestir dans *The Forge* ; l'atmosphère joyeuse et bruyante du bal évoque d'ailleurs l'ostentation *queer*<sup>77</sup>. Si Milly de *The Unlit Lamp* joue de sa féminité à des fins précises, cela signifie bien qu'elle n'est pas un attribut naturel ou inné. Paradoxalement, cette féminité devient une arme pour dépasser la soumission que Milly subit en tant que femme : « Milly's femininity is anything but natural », écrit Dellamora, « [r]ather, it is calculated, in behavior that she learns from her father, to enable her to get what she wants in a world in which daughters seem otherwise to be caught in subjection »<sup>78</sup>. Dellamora<sup>79</sup> montre en outre comment, en détournant les discours psychanalytiques qui fondaient le développement de la personnalité et de la sexualité sur le complexe d'Œdipe dans les années 1920 et au début des années 1930, *The Unlit Lamp* rééquilibre les genres.

La remise en cause des genres s'effectue dans d'autres contextes que celui du lesbianisme ou du transgenrisme. Les trois personnages d'*A Saturday Life* se conforment à des degrés divers aux prescriptions sociales de leur temps. Si la présence de Frances aux côtés de Lady Shore peut s'expliquer par leur amitié, le décès de Sir Godfrey et son inaptitude à élever Sidonia, les deux femmes n'en forment pas moins un couple avec enfant. Certes, les rôles de genre semblent maintenus puisque Frances joue le rôle du père ; néanmoins il s'agit bien d'une configuration nouvelle. En outre, Frances, qui a voyagé seule en Europe, ne s'est jamais mariée et mène une vie parfaitement indépendante et heureuse, contraire en cela à certaines représentations littéraires des femmes des années 1920. Quant à Lady Shore, la domesticité lui est étrangère et elle n'a rien de la mère prototypique. Elle confie d'ailleurs l'éducation de sa fille à Frances afin de se consacrer à l'écriture de la biographie de son mari. Elle a mené une vie aventureuse jusqu'à la naissance de Sidonia en faisant des fouilles en Egypte, mais une vie si immergée dans la recherche qu'elle se demande elle-même comment

---

<sup>77</sup> Il ne s'agit pas de dire que la performance de genre se réduit à l'expression qu'en donnent les personnes *queer* ; ils la rendent seulement plus visible.

<sup>78</sup> Dellamora, *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, p. 110.

<sup>79</sup> Se reporter aux pages 96-114 de *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*.

elle et Sir Godfrey ont pu concevoir leur fille. Cela ne signifie pas qu'elle ignore sa fille, mais elle semble inapte à l'élever : « Not that she did not feel maternal, she did, that was the trouble. She wanted desperately to look the right thing, to say the right thing, to behave like a mother. But the more she worried the vaguer she grew; it had always been like that »<sup>80</sup>. Son sentiment d'échec s'appuie sur le désordre qui la caractérise et provient de son incapacité à s'intéresser au présent. Son nom, Lady Shore, renvoie d'ailleurs à un paradoxe tant elle figure un personnage qu'il faut sans arrêt ramener à l'ancrage du présent. Le désordre de ses vêtements, en particulier de ses coiffures qui ne tiennent jamais, contribue à son non-conformisme. Quant au dernier personnage du trio familial, elle n'a rien d'une petite fille modèle. Sidonia se montre au contraire autant tempétueuse qu'instable. Dès l'enfance, elle développe d'immenses talents issus d'un génie inexplicable et donc hors norme. Quand elle ne suit plus son instinct aux cours de danse, elle perd ainsi toute grâce ; au piano, l'apprentissage des gammes la prive de toute la créativité qu'elle avait montrée en s'entraînant seule, comme si dès qu'elle devait contraindre son don par l'apprentissage ou le respect des conventions, il disparaissait. Elle ne manifeste enfin aucun intérêt pour les bonnes mœurs car elle ne se sent redevable de personne. Ses choix révèlent un individualisme que la secrétaire de Jensen, le professeur de sculpture, ne peut pardonner. Dans une lettre, elle lui reproche de ne pas s'être montrée reconnaissante de la généreuse expertise du sculpteur et d'avoir précipité sa mort<sup>81</sup>. Si cette lettre semble justifiée, ne s'appuie-t-elle pas pour autant sur des normes de genre à peine interrogées qui voudraient que la femme soit plus altruiste et compatissante qu'un homme, autrement dit qu'elle privilégie la relation à l'autre plutôt que ses propres aspirations ? Cette hypothèse paraît confirmée par la réaction première de Sidonia lorsqu'elle apprend la mort de Jensen. Au lieu de s'attrister, elle imagine avec écœurement la sollicitude de la secrétaire aux côtés du malade :

'Can I turn your pillow, Professor? Are you easier?- Come now, you must take this Bengers – let me help you, don't try to move yourself. – Can't I do something to make you more comfortable? – Shall I give them any message at the school?'

---

<sup>80</sup> *Ibid*, p. 73.

<sup>81</sup> « 'It is only fair to tell you that he never complained, never criticized your conduct. But everyone at South Kensington knew how badly he must have felt [...] He had always had such faith in you, and had worked so hard in your interest. But it was not the humiliation that killed him, he cared very little for public opinion; no, it was his faith in you, Miss Shore; when you broke that you broke Jensen. The others all think as I do in this, we feel that you treated him very badly' », *ibid*, p 145.



Eternal questions, eternal solicitude, eternal brave, toothy smile. Eyes always welling with large, weak tears, voice always just a little too cheerful<sup>82</sup>.

Avant que Sidonia ne sombre dans une période de culpabilité, les bons sentiments de Miss Lotter lui paraissent témoigner d'une soumission inconsciente et abjecte aux normes de genre. La soumission à l'autorité passe par un apprentissage qui se fait dès le plus jeune âge, à travers l'éducation parentale notamment. *A Saturday Life* utilise très astucieusement la relation parents-enfants pour étudier les mécanismes de perpétuation de la norme. Si la deuxième partie examinait comment la transmission servait de mécanisme d'abjection, la relation parents-enfants, plus transgressivement la relation mère-fille, peut également ouvrir un espace de liberté au cœur des rôles de genre. La candeur et le non-conformisme exagéré de Sidonia en font un moyen pratique mais sans danger d'exprimer des points de vue dissidents. L'exemple de la nudité de Sidonia a d'abord été évoqué comme marqueur d'abjection, mais il est détourné ensuite :

'They were awfully shocked when I told them I liked dancing naked,'  
Sidonia confided in the brougham going home.  
'Oh, darling, you didn't tell them that! Oh, no, darling! And after mother explained that it was never done.'  
Sidonia was silent; she sat back in her corner feeling foolish and shy.  
Had she done a dreadful thing in telling the children? She couldn't for the life of her see why<sup>83</sup>.

D'abord, l'enfant rapporte un événement sans mesurer sa signification ; en découvrant la réaction du parent, elle regrette d'avoir commis ce qui vient de devenir une faute, intègre donc la norme parce que le parent, qui l'a déjà assimilée, l'explique, sans que l'enfant cesse toutefois immédiatement de se demander ce qui la fonde en-dehors de la performativité parentale. Il s'agit précisément d'interroger le passage entre l'innocence de l'enfant et l'assimilation de l'interdit. À partir d'un cas spécifique est ainsi mis en lumière ce qui se produit à l'échelle de l'histoire, permettant au lecteur de mettre à distance des conventions si bien internalisées qu'elles lui semblent naturelles. D'ailleurs, la culture grecque antique dont le professeur de danse tire son enseignement valorisait la nudité et c'est, selon elle, la religion chrétienne qui l'a rendue hors norme et l'a interdite :

---

<sup>82</sup> *Ibid*, p. 146.

<sup>83</sup> *Ibid*, p. 20.

‘In those days we should not have minded at all,’ [Miss Valery] thought, returning to Sidonia, ‘and yet, now -’  
She paused. How she hated that ‘Yet, now,’ it was always popping up to fret her. For side by side with the Greek courtesan marched the Pauline Christian – the creature of hymn books and family prayers who had played the organ on Sundays<sup>84</sup>.

La fracture qui s’ouvre ainsi entre le passé et le présent déstabilise les normes et suggère que ce qui semblait immuable et de toute éternité ne l’est pas nécessairement. La déstabilisation des normes de genre se poursuit avec l’évocation du mariage.

La critique du mariage remonte aux années 1840 et 1880 avec les mouvements *New Woman*<sup>85</sup> de la première et deuxième génération. En littérature, elle s’exprime à la fin du siècle dans le refus du « double standard »<sup>86</sup> chez Sarah Grand par exemple, ou dans le rejet plus radical du mariage, tel que le promet Mona Caird en 1888 dans son article intitulé « Marriage » tout en concédant que les femmes n’avaient guère d’autres choix étant donné qu’elles peinaient à gagner leur vie. Caird avance donc l’idée, reprise par Woolf quelques quarante ans plus tard, de la nécessité pour les femmes d’être indépendantes financièrement. De la même manière, Radclyffe Hall dénonce la contrainte économique qui pèse sur l’émancipation des filles dans *The Unlit Lamp* et *The Sixth Beatitude*. Sa fiction se rapproche aussi de celle de George Egerton, autre écrivaine à choisir un nom de plume masculin avec George Eliot. Egerton revendiquait une sexualité spécifiquement féminine dans ses œuvres, en particulier ses deux nouvelles publiées en 1893 et 1894 « A Cross Line » et « The Regeneration of Two ». Ces titres semblent faire écho à toute la première série des romans de Radclyffe Hall s’intégrant à la thématique du genre : exploration des rôles de genre au sein de couples conventionnels dans *The Forge*, ou atypiques dans *The Unlit Lamp* avec les duels formés par Joan et sa mère, d’une part, Joan et Elisabeth, sa préceptrice, d’autre part ; représentation d’une sexualité moins féminine que lesbienne dans *The Unlit Lamp* et *The Well* ; transgression des genres à travers le corps et les vêtements, transgression sexuelle avec l’« inversion » de Stephen et le personnage bisexuel d’Angela Crosby<sup>87</sup> ; plaisir sexuel régénérateur et attachement à la descendance. Cependant, quand Radclyffe Hall publie ses romans dans les années 1920, son traitement du mariage ne semble pas toujours très offensif. Le mariage triomphe en effet dans *The Forge* malgré une séparation ; contre toute attente, il

---

<sup>84</sup> *Ibid*, p. 25.

<sup>85</sup> Sally Ledger, « The New Woman and feminist fictions », Gail Marshall, dir., *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007, p. 153-168.

<sup>86</sup> Il s’agit d’un accord tacite permettant aux hommes mariés de recourir à des prostituées.

<sup>87</sup> Nos italiques.

paraît mettre un terme à l'inconstance de Sidonia dans *A Saturday Life* ; *Adam's Breed* et *The Master of the House* témoignent de couples traditionnels où le mariage va de soi ; dans *The Sixth Beatitude*, on reproche à Hannah sa vie de mère célibataire ; quant à *The Unlit Lamp* et *The Well*, ils se terminent sur une forme d'échec au sens où les protagonistes principales renoncent à leur épanouissement personnel afin de ne pas ébranler les normes patriarcales. Plutôt que de remettre radicalement en cause le mariage, Radclyffe Hall joue le rôle d'agitatrice en tentant de déstabiliser la domination masculine et le patriarcat. *A Saturday Life* s'intéresse ainsi aux prémices du mariage et propose une critique acerbe des prétendants de Sidonia rendus interchangeables par leur respect scrupuleux des rôles et du rang social :

They invited Joe Poulsen to dinner forthwith. He came; a well-groomed, good-looking young man, a facsimile of every other well-groomed young man that Sidonia had ever seen. He spoke; his voice was pleasantly modulated. His voice and his words were the voice and words of every other youth who had been in his set at Oxford<sup>88</sup>.

Les propos de David sur le mariage sont également dénoncés : « I think [Sidonia] may have been a bit cranky before we married; but marriage has normalized her of course, it always normalizes women. After all, it is their natural vocation, you can't deny that, can you? »<sup>89</sup>. En effet, tout le parcours de Sidonia dément sa normalisation, en particulier la suggestion constante de sa réincarnation désignée sous le nom de « vie de samedi » (« a Saturday life »). Dans un ouvrage éponyme déniché en Italie, Frances en trouve une définition<sup>90</sup> qui est reprise de manière significative à la fin du roman après que Sidonia a mis un enfant au monde. Comme elle a accouché un samedi, la jeune femme décide de l'appeler Saturday. Alors qu'elle explique que cet enfant représente le dernier acte de sa vie de samedi, elle est discréditée par les propos de Frances qui lui suggère non sans humour de l'appeler au contraire Monday<sup>91</sup>.

*The Forge* s'intéresse quant à lui au mariage au long cours. Bien que ce roman ne semble pas bousculer l'horizon d'attente du lecteur en proposant de résoudre l'intrigue grâce au (re)mariage, il insiste néanmoins sur l'enjeu redoutable que constitue le mariage pour les femmes. Même si Susan a les moyens financiers de son indépendance, autrement dit, même si

---

<sup>88</sup> Radclyffe Hall, *A Saturday Life*, p. 61-2.

<sup>89</sup> *Ibid*, p. 206.

<sup>90</sup> « People who are living a "Saturday Life" are said to have no new experiences, but to spend it entirely in a last rehearsal of experiences previously gained [...] Their lives are influenced from time to time by the people they have met in past reincarnations; but those who are leading a "Saturday Life" cannot tarry long with old friends; even though their affections be stirred, they can only shake hands and pass on », *ibid*, p. 148.

<sup>91</sup> « 'All the same, I'd call him Monday, I think, if I were you .' », *ibid*, p. 224.

elle n'est pas dans l'obligation de se marier, elle choisit de se remettre en couple à la fin du roman, laissant ainsi penser que le mariage forme l'aboutissement de la vie d'une femme. Pourtant, il s'agit d'une décision très difficile à prendre. Susan alterne d'heure en heure entre l'envie de retrouver Hilary et la peur de voir sa liberté restreinte par les rôles attendus de chacun. Lorsqu'elle accepte finalement de le recevoir et qu'il lui demande si elle l'aime toujours, elle tarde à répondre, apeurée : « She was not Susan Brent, she was just plain and primitive woman. The stark femininity of all the ages looked out of her eyes into his at that moment. »<sup>92</sup>. La bataille intérieure va plus loin qu'une seule opposition entre amour et contrainte, ou cœur et raison : elle met en jeu la mémoire ancestrale des femmes qui s'exprime à travers la femme singulière qu'est Susan. Cette mémoire renvoie à tous les siècles de domination de la femme que Susan, à un instant T de son existence, devrait rejeter mais qui la retiennent prisonnière. Quand la parole jaillit pour dire son amour à Hilary, le conflit intérieur ne s'avère pas totalement résolu car le narrateur tente de faire entendre au personnage masculin la gravité des paroles de Susan alors même qu'elle se résigne déjà : « 'I'm not sure that it is all right!' Now she was fighting the age-long fight, the antagonism of her sex surged in her. 'I'm not just a primitive creature,' she wailed, 'I'm not just that kind of woman!' »<sup>93</sup>. L'enjeu du mariage, suggère le roman, est bien plus redoutable pour les femmes que pour leur époux ; il en va de leur vie, comme si, d'une certaine manière, il leur fallait se protéger des hommes : « She rallied to one more supreme effort, her sense of self-preservation was strong »<sup>94</sup>. En réalité, *The Forge* entrouvre de nouvelles pistes d'organisation et de relation dans le mariage. Le sentiment d'insatisfaction qu'éprouvent les deux protagonistes les conduit très vite à tenter de résoudre la tension entre épanouissement personnel et vie à deux. Si cette quête mène à une séparation, la décision de se séparer est le fruit d'une réflexion à laquelle chaque personnage est parvenu. Par ailleurs, ils conviennent que chacun retrouve toute sa liberté. Certes, en tant qu'époux, c'est Hilary qui garantit la liberté de sa femme sur le plan juridique, mais, en introduisant une conception nouvelle de la séparation, le roman déstabilise les normes. De surcroît, les rôles de genre sont déjoués par la mise en place d'un jeu de miroir qui rapproche le sexe faible du sexe fort tout au long du roman. Malgré le découpage genré de leurs activités, Susan et Hilary se ressemblent quant à leurs aspirations et leur questionnement. Chaque personnage mène sa réflexion de son côté, mais ils parviennent à des conclusions communes et agissent parfois de manière similaire bien que différée. Enfin,

---

<sup>92</sup> Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 239.

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> *Ibid.*

l'imbrication autobiographique détourne avec espièglerie le découpage genré entre les personnages. *The Forge* renvoie en effet très clairement au couple que formaient Una et Radclyffe Hall dans la vie : les ouvrages biographiques permettent de mettre en parallèle leur milieu social et artistique, leurs cercles d'amis, et même certains traits de caractère avec ceux des personnages principaux. Si Hilary ne figure plus un homme mais une femme, Radclyffe Hall, deux lectures au moins se font jour : soit Radclyffe Hall-Hilary est une femme-homme qui reproduit les caractéristiques de genre masculines et donc les normes hétérosexuelles, ce qui disqualifie l'écrivaine en tant que féministe lesbienne ; soit Radclyffe Hall déjoue l'assignation à être d'un seul genre et emprunte au masculin, au féminin et à un entre-deux des genres pour construire ses personnages. Le dévoilement jubilatoire des travers de Hilary-Radclyffe Hall, l'hommage en forme de déclaration d'amour rendu à Una-Susan ainsi que l'ensemble d'une œuvre où le *je* déploie sa multiplicité pointent vers la seconde hypothèse.

Le roman *The Unlit Lamp* s'intéresse quant à lui aux racines profondes d'une tradition où l'émancipation des filles devait passer par le mariage. Encore au début du XX<sup>e</sup> siècle, le père déterminait en effet leur avenir. Plus que le mariage, ce roman dénonce le patriarcat qui pèse non seulement sur le devenir des filles mais également sur leur capacité à faire des choix. Dans *The Unlit Lamp*, l'enfermement dans la société patriarcale est redoublé par une relation vampirique entre mère et fille. La protagoniste subit un déterminisme moins biologique que culturel et financier. Le père contrecarre en effet les projets de ses filles en leur refusant d'accéder aux études qu'elles souhaitent faire et en dilapidant le peu d'argent qu'il possède. Si Milly parvient quand même à ses fins, Joan est empêtrée dans un réseau de dépendance que le mariage ne parvient pas à défaire. Elle refuse la demande de Richard qui lui propose un mariage certes hétérosexuel mais qui aurait pour seule vocation d'émanciper Joan. Elle ne peut en revanche partir vivre avec Elizabeth puisque l'absence de mariage l'en empêche. Néanmoins, au fil du roman, les circonstances extérieures qui favorisent ou retardent l'émancipation paraissent de plus en plus dérisoires face à la prison que s'est construite Joan. Il apparaît en effet que les contraintes patriarcales et la relation maternelle remettent en cause son libre arbitre, mais pas celui de sa sœur qui sert à montrer en contrepoint une forme de déterminisme psychologique : alors que Joan ne parvient pas à s'émanciper du poids des obligations familiales, Milly part sans états d'âme. Puisqu'elle y parvient, comment se fait-il que Joan en soit incapable ? Tout à coup, la logique du personnage est interrogée. Jusqu'à la fin de sa vie, Joan a plusieurs occasions de quitter Seabourne et de vivre son amour avec Elizabeth, mais, systématiquement, le choix moral que cela implique à ses yeux la retient. La nature du choix joue un rôle majeur bien entendu : la décision de quitter le foyer semble

mettre en péril le bien-être psychologique et financier de sa mère. Milly, au contraire, n'y voit que la possibilité d'accomplir sa passion, choix entièrement personnel qui ignore les conséquences sur son entourage. Quant à Richard, il estime que Joan doit quitter sa famille afin de s'épanouir. Enfin, Elizabeth appelle de ses vœux le départ de Joan, mais elle comprend aussi les réticences de la jeune fille. Au fond, le récit se construit de telle manière que, si d'autres personnages n'intervenaient sur son parcours, la question du choix qui se pose à Joan ne serait même pas soulevée. En plus du vampirisme de sa mère, la protagoniste reste prisonnière des normes sociales qui pèsent sur les femmes, à la fois en tant que fille tenue de veiller sur ses parents si elle ne se marie pas, et en tant que femme forcée de se marier et de vivre avec un homme pour s'émanciper du foyer familial. En ce sens, on pourrait conclure, à l'instar de la terrible impasse sur laquelle le roman se termine, que Joan ne parvient pas à incarner la deuxième génération des *New Woman* à laquelle elle est pourtant associée. Cependant, la réflexion sur la question du choix peut signaler un interstice possible, un espace d'existence qui s'ouvrirait mais que Joan, personnage singulier, ne peut explorer.

Pour conclure sur le féminisme de Radclyffe Hall, considérons la définition contemporaine qu'en donne Bonnie Zimmerman :

Feminism opposes hierarchy based on sex and, therefore, challenges the categorical assumption of one sex's superiority and authority over the other. Feminism seeks to expose and eradicate the debasement, mistreatment, and oppression of women. It calls into question distortions of women's human capacities and limitations of their opportunities. Central to feminist thought is the belief that the sexes are not wholly predestined by God, biology, or a transcendent natural order but are socially constructed by cultural beliefs and practices that become naturalized so as to seem beyond question<sup>95</sup>.

Radclyffe Hall s'inscrit bien dans ces fondements qui se sont élargis depuis. Contrairement au consensus critique, ses romans préfigurent une ère nouvelle plutôt qu'ils ne sont anachroniques d'un point de vue lesbien. Dellamora le confirme; dès les années 1920, selon lui, « Hall brings both to feminist and to psychoanalytic discourse of her day a willingness to see sexual desire between women not as a problem but as a necessary promise of modern life. Desire offered a motive both for building committed relations and for grounding middle-class women's efforts to enter the professions »<sup>96</sup>. Radclyffe Hall marque une ouverture au

---

<sup>95</sup> Zimmerman, dir., *Lesbian histories and cultures: an encyclopedia*, p. 293.

<sup>96</sup> Dellamora, *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, p. 113-4.

transgenrisme dans une ère de transition<sup>97</sup> où il figure un symptôme du dépassement des genres et ouvre ainsi la voie au féminisme d'une Butler. L'œuvre de Radclyffe Hall porte en germe la croyance de Butler selon laquelle la disjonction radicale entre sexualité homosexuelle et hétérosexuelle est erronée puisque chacune emprunte des schémas à l'autre. Surtout, elle partage déjà la conviction que c'est en excluant l'homosexualité qu'on la maintient dans l'abjection et qu'il faut donc ouvrir des espaces d'intégration. De plus, si son transgenrisme fonde son questionnement de genre, il le dépasse aussi car Radclyffe Hall ne réduit pas l'individu à un genre strict : ses romans mettent en avant les femmes dans leur variété et leur complexité. Il s'agit de femmes qui appartiennent à différents milieux sociaux, de femmes éduquées ou incultes, de femmes fortes et décisionnaires ou bien soumises et résignées, de femmes mariées, non mariées, avec ou sans enfants, qui travaillent ou non, croient en dieu ou non, s'intéressent à la nature ou à l'art, font preuve de légèreté, de sérieux, d'ironie, d'introspection, pratiquent ou non du sport, conduisent, fument, etc.. Si l'on en croit Gian-Luca dans *Adam's Breed*, ce n'est plus la côte d'Adam qui aurait servi à fabriquer la femme, mais celle d'Eve dont l'homme serait issu : « Gian-Luca, looking at her, felt that Nonno might be God, but that Nonna was the source from which he sprang »<sup>98</sup>. Bien sûr, il faudrait largement nuancer cette réflexion du personnage, mais elle signale l'ouverture de nouvelles conceptions possibles de la femme, notamment dans l'espace de la foi. D'après Dellamora, le discours catholique offrait une source importante de réflexion sur l'homosexualité dont Radclyffe Hall s'est emparée :

[Hall], like many other late Victorian and early twentieth-century writers, including many women, sought ways to express her awareness that personal existence is not limited to individual consciousness or even to human consciousness. For Hall, spirituality and sexuality both needed to find a place within a wider, more diffused sense of conscious and unconscious experience<sup>99</sup>.

En somme, parce qu'elle est particulièrement sensible au sort de ceux qui sont jugés différents et parfois mis à l'écart, Radclyffe Hall témoigne d'un intérêt constant pour les identités abjectées, quelle que soit l'origine de cette abjection. Par conséquent, son projet ne peut être réduit à la question de l'homosexualité ou de la femme ; c'est en cela qu'il anticipe la dénonciation du rapprochement entre féminisme et genre faite plus récemment par Gayle

---

<sup>97</sup> « 'I don't think we belong to our times at all; I think we must belong to the century after next' », Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 209 ; « turbulent age of transition », Radclyffe Hall, *The Well*, p. 149.

<sup>98</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 29.

<sup>99</sup> Richard Dellamora, *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, p. 4.

Rubin<sup>100</sup> ou Eve Sedgwick<sup>101</sup>. La vision de Radclyffe Hall est éminemment humaniste et, en ce sens, pas exclusivement féministe. Le genre, on l'a vu, ressort davantage de l'être que d'attributs masculins et/ou féminins ; c'est la raison pour laquelle il se voit débordé. Radclyffe Hall refuse les réductions opérées en son nom. L'éthique de l'altérité qu'elle esquisse se lit dans ses propos à Souline :

I have been called the writer of 'misfits.' And it may be that being myself a 'misfit,' for as you know, beloved, I am a born invert, it may be that I *am* a writer of 'misfits' in one form or another – I think I understand them – their joys & their sorrows, indeed I know I do, and all the misfits of this world are lonely, being conscious that they differ from the rank and file<sup>102</sup>.

Le genre s'élargit ainsi à toutes les identités abjectées, y compris les pauvres.

#### 4. La transmigration des pauvres

Les biographes de Radclyffe Hall décrivent une femme riche et capricieuse qui, lorsqu'elle n'écrit pas, mène une vie très mondaine et voyage régulièrement pour s'épargner les rigueurs du froid ou de la guerre. En outre, sa vision plutôt conservatrice de la société ne semble pas la qualifier pour décrire les conditions de vie des pauvres. Dans *The Sixth Beatitude*, son racisme et ses préjugés de classe apparaissent notamment à travers l'ascendance gitane qu'elle donne à la famille Bullen. Cependant, comment prétendre à une connaissance juste de ceux qu'on appelle les pauvres ? D'autant que les positions conservatrices de Radclyffe Hall n'empêchent ni une vision progressiste selon les domaines ni une grande compassion :

Current commentators on Hall tend to deplore her conservative politics, and, at times, her views were deplorable, though for the most part they were typical of the social circles in which she moved. [Still] the frequently reactionary ideology of political conservatism [...] has tended to block awareness of progressive tendencies within conservatism. Hall's critique of the market economy, her repeated explorations of

---

<sup>100</sup> Gayle Rubin, « Thinking sex », *Pleasure and Danger : exploring female sexuality*, Londres : Pandora, 1989.

<sup>101</sup> Propos de Rubin rapportés par Sedgwick : « je voudrais m'opposer à l'idée que le féminisme est ou doit être le lieu privilégié d'élaboration d'une théorie de la sexualité. Le féminisme est la théorie de l'oppression des genres [...] Le genre affecte la façon dont fonctionne le système sexuel, et le système sexuel a des manifestations spécifiques en fonction du genre. Mais bien que le sexe et le genre soient reliés, ils ne sont pas la même chose », Sedgwick, *Epistémologie du placard*, p. 51.

<sup>102</sup> Dellamora, *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, p. 250.



isolated communities of working-class or lower-class inhabitants [...] all register a critical response to modernity<sup>103</sup>.

D'autre part, Radclyffe Hall préparait méticuleusement ses romans comme en témoignent ses notes conservées aux archives du Harry Ransom Center. Pour *The Sixth Beatitude*, elles se présentent sous la forme d'entrées mensuelles faites entre janvier et décembre 1930 qui détaillent l'évolution des plantes en fonction des saisons ainsi que le travail agricole, en particulier autour des récoltes, dans la ville de Rye. On trouve également aux archives le manuscrit d'une conférence que Radclyffe Hall avait donnée sur l'écriture romanesque où elle faisait l'éloge de l'écrivain Knut Hamsun parce qu'il connaissait si bien le milieu de ses personnages qu'il permettait au lecteur d'accéder à leurs pensées et leurs émotions dans *Growth of the Soil* :

We are told how he cleared the ground [...] everything we are told, until we begin to share that man's labour. And we share other things: his joys and his sorrows, his disheartening failures [...] And I ask you, why can we share all these things? [...] because [Knut Hamsun] knows what he writes. He knows his subject from A to Z and he does not despise attention to details<sup>104</sup>.

Dans l'espace abject de la pauvreté, des interstices s'ouvrent afin de déstabiliser certains préjugés et de réévaluer l'infériorisation des pauvres. La pauvreté est d'abord associée au Sale à travers le manque d'hygiène, la maladie et plus symboliquement un défaut d'éducation, mais ces stéréotypes sont déconstruits ensuite. D'abord, la pauvreté ne s'écrit pas au singulier, mais recouvre une variété de situations : les personnages pauvres de *The Well* sont domestiques ou artistes manqués en exil tandis que *The Sixth Beatitude* met en avant des ouvriers, agricoles en particulier, ou des femmes qui font du ménage et gardent des enfants dans des familles plus aisées. En outre, de la même manière que l'« inversion » devient un trait singulier qui oriente la personnalité des protagonistes sans les définir intégralement, la pauvreté s'inscrit comme une condition de vie particulière et non comme une caractéristique inhérente aux personnages. Enfin, le consensus est renversé dans la mesure où les valeurs revendiquées par les classes sociales privilégiées de *The Well* peuvent être partagées par les ouvriers de *The Sixth Beatitude* : dignité, droiture, courage, générosité, ouverture d'esprit. Stephen voue une grande admiration au couple de domestiques de Morton. Non seulement leur pauvreté ne retire rien à leur dignité, mais Stephen envie leur sort :

---

<sup>103</sup> *Ibid*, p. xiv-xv.

<sup>104</sup> Radclyffe Hall, *The Writing of Novels*, p.18-9.

From the chimneys of Williams' comfortable cottage smoke would rise [...] Home, that meant home and two people together, respected because of their honourable living [...] Two poor and yet infinitely enviable people, without stain, without shame in the eyes of their fellows. Proud people who could face the world unafraid, having no need to fear the world's execration<sup>105</sup>.

Les deux préceptrices de Stephen apparaissent sous un jour également très positif malgré leur classe sociale inférieure. Aussi différentes soient-elles, Mademoiselle Duphot et Puddle font preuve d'une grande droiture et d'une grande humanité qui en font des alliées précieuses :

Then [Puddle] and Mademoiselle would get talking about Stephen's childhood, about her future, but guardedly, for Puddle must be careful to give nothing away to the kind, simple woman [...] Yet in spite of the inevitable gaps and restraints, a real sympathy sprang up between them, for each sensed in the other a valuable ally who would fight a good fight on behalf of Stephen<sup>106</sup>.

De plus, les domestiques font preuve d'un esprit de tolérance qui fait défaut à la Comtesse de Mirac : parce qu'ils parviennent à dépasser leurs préjugés sur l'« inversion » de Stephen, ils ne la limitent pas à cette condition et la défendent face à ses détracteurs. Quant à Pat et Jamie, le couple d'écoissaises exilées à cause de leur amour, ou les homosexuels amenées à fréquenter les bars parisiens, leur pauvreté témoigne des conséquences terribles de l'abjection sur des personnages déjà fragilisés par leur condition sociale. C'est une manière aussi de suggérer des modifications profondes des lois sur l'hérité et la famille puisque ces personnages soulèvent la question de la reconnaissance légale du partenaire et, par extension, de la famille. De surcroît, le travail permet de dépasser sa condition sociale à la fois dans *The Well* et *The Sixth Beatitude*. Si Stephen apprécie la qualité du travail de ses domestiques, *The Sixth Beatitude* insiste sur la volonté et la force de travail de Hannah qui cumule plusieurs emplois pour subvenir aux besoins de sa famille. Il montre aussi que Hannah refuse l'absence d'hygiène généralement associée à la pauvreté : « A good worker? Why, she was a veritable dragoon! Not one, either, a whole regiments of dragoons charging down upon dirt without let or mercy »<sup>107</sup>. Dans des scènes étonnamment poétiques où Hannah récuré sols et plafonds, l'obsession de propreté se traduit par la répétition musicale de ses gestes :

---

<sup>105</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 152-3.

<sup>106</sup> *Ibid*, p. 266.

<sup>107</sup> Radclyffe Hall, *The Sixth Beatitude*, p. 19.

Scrub, scrub, scrub. The sound of the brush, stiff and hard on the hard old bricks gave her pleasure and eased a certain disquieting crave. Scrub, scrub, scrub. She had done with men...must be careful of Ermie, very careful. Scrub, scrub, scrub<sup>108</sup>.

Cet extrait amène deux remarques. La première renvoie à la poésie d'un roman qui fait pourtant la part belle au Sale sous ses différentes formes comme si la poésie pouvait jaillir des lieux les plus improbables. Lorsque Hannah évoque sa rencontre avec le père de sa fille aînée ou lorsqu'elle raconte des histoires à ses filles le soir pour les endormir, le langage se fait poétique et l'éloigne d'un quotidien harassant et sordide. Elle se laisse emporter par les récits féériques du père d'Ermie rapportés par le narrateur, mais elle convoque elle-aussi un langage empreint d'une musicalité poétique ; son langage se défait alors progressivement de ses irrégularités habituelles :

'There was onest a pore woman what was always dirty because she never 'ad time to get clean, nor money to buy 'erself enough soap, nor 'ot water enough if she'd'ad the money. And sometimes she wanted lots of 'ot water like the people could 'ave as she 'ad to work for – lots and lots of 'ot water in a great big bath in a great big room with a great big window. And I think she wanted a garden with roses; and maybe she even wanted a fountain. And she wanted all kind of other things too: she wanted a ship...'<sup>109</sup>.

La deuxième remarque tient à la responsabilité des pauvres quant à leur condition ; or, Hannah nettoie pour mieux se débarrasser de ses tracas et du Sale symbolique auquel renvoie la précarité des siens ; elle subit une situation que sa famille lui a imposée à la naissance et que la précarité aggrave involontairement. Cette idée de responsabilité est également déjouée par toute la réflexion sur la tension entre le progrès, notamment issu de la révolution industrielle, et l'adaptation délicate qu'il requiert. Par un renversement caractéristique de l'écriture de Radclyffe Hall, les représentants du progrès n'œuvrent pas dans le sens d'une amélioration mais d'une dépossession des habitants du bidonville où Hannah a grandi. Ce même renversement permet de critiquer les familles aisées qui exploitent Hannah et ignorent hypocritement sa mauvaise réputation de mère célibataire. L'utilisation caractéristique de l'impersonnel dénigre un code moral imposé d'on ne sait où et auquel les personnages se réfèrent pour se dédouaner : « A good worker indeed, undeniably a treasure, but one did not

---

<sup>108</sup> *Ibid*, 20.

<sup>109</sup> *Ibid*, p. 23.

engage Hannah permanently – such a pity, but one had to draw the line somewhere »<sup>110</sup>. Hannah fournit l'exemple par excellence du personnage pauvre qui parvient à s'extraire de sa condition par le jeu narratif qui la singularise des autres personnages, par sa poésie, sa générosité et son amour de la nature qui lui permettent d'accéder à la sixième béatitude. Elle ouvre un espace au cœur de sa condition pour la dépasser autant que Stephen de *The Well* ou les protagonistes d'*Adam's Breed* et de *The Master of the House* auxquels les associe Brittain :

Hannah Bullen [...] is a spiritual near-relative of both Gian-Luca and Christophe Bénédict; [...] Hannah, like her spiritual predecessors, is a peasant, whose English is that actually spoken by the poor in cottage, field and inn. Her toughness is that of Teresa Boselli, though Hannah is not an uprooted Italian but the very spirit of rural Essex<sup>111</sup>.

En déstabilisant les mécanismes d'abjection au moyen des notions de genre et d'identité, Radclyffe Hall mène son projet de transmigration de l'abjection à travers les homosexuels, les femmes et les pauvres. C'est ainsi que les identités abjectées parviennent à ouvrir des espaces d'existence transitoires au sein de la société humaine, mais également divine.

### III. LA TRANSMIGRATION RELIGIEUSE

#### 1. De la théodicée à la grâce

Dans *The Well*, Radclyffe Hall se faisait fort d'établir scientifiquement que les homosexuels étaient des créatures de Dieu et qu'ils méritaient par conséquent d'exister tout autant que les autres :

Congenital inversion is not unnatural. These congenital inverts are born not made. They are put into the world by God's will alone - the God of infinite understanding, compassion and wisdom. Whether you like the fact or not it is not one which must be accepted by all who value truth and justice...<sup>112</sup>

Stephen et sa préceptrice Puddle s'insurgent ainsi contre l'injustice d'un Dieu qui aurait créé les inverties pour les détruire ensuite :

---

<sup>110</sup> *Ibid*, p. 20.

<sup>111</sup> Brittain, *Radclyffe Hall, a Case of Obscenity?*, p.82-3.

<sup>112</sup> Souhami, *The Trials of Radclyffe Hall*, p. 155.

How long was this persecution to continue? How long would God sit still and endure this insult offered to His creation? How long tolerate the preposterous statement that inversion was not a part of nature? For since it existed what else could it be? All things that existed were a part of nature!<sup>113</sup>

La question de la théodicée, c'est-à-dire de pourquoi et comment Dieu autorise l'existence du mal chez les individus et dans la société, renvoie à celle de la souffrance infligée aux homosexuels. Or, pour Radclyffe Hall, l'homosexualité est un des mystères de la Création. Le couple homosexuel de *The Sixth Beatitude* participe de ce mystère à travers les béatitudes. Alors que Watercrease-Bill et Jumping-Jimmie souffrent du froid dans leur cabane délabrée et rêvent de se réchauffer, le premier s'exclame : « blessed are they who live in the tropics! »<sup>114</sup>. Il s'agit d'une référence au titre du roman et à la formulation, même détournée, des béatitudes<sup>115</sup>. La sixième béatitude indique en effet : « Blessed are the pure in heart, for they shall see God ». La mention de la béatitude rapproche ces personnages du personnage principal et suggère qu'ils verront Dieu. Par glissement, la théodicée ne concerne alors plus seulement les personnages homosexuels, mais une femme couverte d'opprobre sexuel. Hannah est reliée au couple sur le plan stylistique, mais aussi structurel du roman. La fin du chapitre 3 qui évoque le couple pour la première fois semble anticiper la fin du roman où la béatitude, par le biais de la résurrection, associe à nouveau les trois personnages. Le chapitre 3 se clôt en effet sur le couple s'endormant de chaque côté du poêle pour tenter de se réchauffer, mais le froid envahit progressivement la pièce au point de devenir insupportable : « unbearably cold as the snow banked against its walls and its door and came in through the roof »<sup>116</sup>. Le narrateur insiste sur les seuils physiques de la cabane (les murs, la porte, le toit), ses frontières. Le froid abolit la frontière entre l'extérieur et l'intérieur de la cabane ; le toit est sur le point de s'effondrer<sup>117</sup>. Or, le toit s'effondre à la toute fin du roman provoquant la mort de Hannah. Certes, il s'agit du toit de la maison de Mrs Osborne et son effondrement est dû à un incendie, mais on retrouve la même symbolique d'une transgression des frontières entre l'extérieur et l'intérieur, plus précisément entre le haut et le bas, c'est-à-dire aussi compte-

---

<sup>113</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 411.

<sup>114</sup> Radclyffe Hall, *The Sixth Beatitude*, p. 29.

<sup>115</sup> La deuxième partie évoque l'abjection à laquelle sont voués les homosexuels, que ce soit Stephen dans *The Well* ou Watercrease-Bill et Jumping-Jimmie dans *The Sixth Beatitude*. Si ces personnages entrent alors dans plusieurs formes d'abjection à la fois, genrée, sociale, spatiale, identitaire et religieuse, ils parviennent aussi à les transformer. Dans la mesure où ils ont été largement évoqués, nous nous intéresserons surtout à la protagoniste de *The Sixth Beatitude* en ce qu'elle est associée à l'opprobre sexuel dont les homosexuels sont victimes.

<sup>116</sup> *Ibid*, p. 31.

<sup>117</sup> Cela est dû à l'insalubrité déjà analysée.

tenu de la charge religieuse de la fin du récit, entre le divin et l'humain. Watercrease-Bill, Jumping-Jimmie et Hannah ont vécu une vie de souffrance qui se voit transmuée par la béatitude qui leur est accordée dans la mort. Leur destin croisé s'exprime précisément par la mort qui les relie : Hannah découvre la première le décès de Jumping-Jimmie sur lequel Watercrease-Bill continue de veiller malgré les jours qui passent. Bien qu'elle participe ensuite indirectement à l'enfermement et à la mort de Watercrease-Bill, Hannah est profondément perturbée par leur décès dans lequel elle perçoit une injustice à réparer. De surcroît, ces trois personnages se ressemblent du fait de l'opprobre sexuel dont ils sont victimes. Watercrease-Bill et Jumping-Jimmie subissent l'abjection de leurs voisins, ce qui se traduit par leur ostracisme ; quant à Hannah, elle n'est pas directement rejetée, mais ses employeurs refusent de la garder malgré la qualité de son travail à cause de sa situation personnelle. Hannah est en effet mère célibataire de deux filles qu'elle a eues hors mariage de deux pères différents. La communauté de la Lane réproouve également son aventure avec un homme marié. La belle-mère de son amant, Mrs Osborne, chez qui elle meurt en sauvant ses petits-enfants, exprime à plusieurs reprises de manière véhémement ce qu'elle juge comme l'indignité de Hannah. En-dehors de son lien avec les personnages cités, la vie de Hannah procède d'une béatitude. Dans leur formulation même, les béatitudes renvoient à une transmigration : Jésus n'annonce pas un bonheur ou un malheur, mais une manière paradoxale de vivre ce qui apparaît comme bonheur ou malheur. Il n'y a pas nécessairement de continuité entre la vie et l'au-delà ; l'au-delà peut réserver la grâce à ceux qui ont vécu une vie de souffrance (« Heureux les affligés, car ils seront consolés. Heureux les affamés et assoiffés de la justice, car ils seront rassasiés »). La sixième béatitude, « Heureux les cœurs purs, car ils verront Dieu », suggère que celui qui est pur de cœur est affligé par la méchanceté du cœur humain, à commencer par le sien propre. Cette béatitude introduit donc une discontinuité entre la vie de l'individu et son cœur : la pauvreté de Hannah explique la promiscuité et la saleté qui l'entoure, mais ne révèle pas nécessairement le péché. Elle accède même à la béatitude même son absence de foi. Les béatitudes signalent par ailleurs la transition de l'Ancien vers le Nouveau Testament transposée dans le roman par la différence d'approche entre Uncle Stanley et Hannah. Ils n'ont rien de prophètes, mais semblent figurer, non sans ironie, des transpositions adaptées au monde où ils évoluent. D'une certaine manière, le dogme chrétien se transforme à travers eux en une foi plus païenne. Uncle Stanley occupe une place quasi anecdotique dans le roman ; son entrée en religion est non seulement tardive mais

ses motivations sont mise en doute : « Uncle Stanley had got religion, it seemed, and had recently joined the Salvation Army »<sup>118</sup>. En outre, ses propos terrifiants sur la punition divine qui attend les pêcheurs conduisent ironiquement son auditoire au bar où ils finissent complètement saouls. L'Ancien Testament met en avant un Dieu vengeur, plein de colère, que l'oncle Stanley évoque par ses menaces et ses références à l'enfer :

‘Young man, beware!’ intoned Uncle Stanley. ‘’Ell’s an ’orrible place, all fire and brimstone! What we suffers in ’ell no tongue can describe...’.  
All the same, Uncle Stabley’s tongue did describe it<sup>119</sup>.

Hannah, au contraire, offre le modèle de la charité chrétienne et du pardon contenu dans le Nouveau Testament. Par son statut de personnage principal, elle est en outre associée aux béatitudes : « Hannah hated the stuff, hated all strong drink, but she did not condemn, she seldom condemned; like God she possessed an infinite patience »<sup>120</sup>. La mention de l'alcool l'oppose de surcroît à Uncle Stanley. Plus tard, la famille de Hannah se désolidarise d'Uncle Stanley en raison de la violence de ses propos :

Uncle Stanley was on the war path again; he had preached at the bottom of Anchor Street a fortnight ago [...] Father had said it was really disgraceful the manner in which he had bawled at people, shaking his fist and threatening hell as though he fancied himself God Almighty<sup>121</sup>.

Elle-même ne souhaite pas qu'il exerce une mauvaise influence sur sa fille Doris jugée trop charitable : « Hannah hoped Doris wouldn't get the sort of ideas that had made Uncle Stanley such a holy terror »<sup>122</sup>. Bien que d'un point de vue dogmatique, le statut familial de Hannah fasse d'elle une pécheresse, elle fait preuve tout au long du récit d'une grande générosité assimilable à de la charité chrétienne. Un exemple illustrera ce point. Une fois encore, il apparaîtra paradoxal car l'acte de charité chrétienne auquel Hannah se livre passe par un acte sexuel. Edmund est un jeune homme chétif et malade que Hannah rencontre pendant la cueillette du houblon. Edmund trouve en Hannah la seule personne auprès de qui épancher sa soif de parler. Alors même que dans ce contexte d'harmonie avec la nature Hannah répugne à parler, elle ne se résout cependant pas à refuser de l'écouter : « Edmund would look so

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>122</sup> *Ibid.*

abashed and downhearted that in the end she was forced to give in »<sup>123</sup>. Elle parvient à transformer son dégoût en un acte généreux proche de la compassion chrétienne : de manière symbolique, au lieu de le repousser, Hannah accueille le Sale et parvient ainsi à le transfigurer et à se transfigurer en même temps : « Why couldn't you tell him what a scarecrow he was? Why couldn't you slap his thin, pasty face when it peered into yours with its faded blue eyes? Maybe just because he was such a scarecrow »<sup>124</sup>. Elle finit par accepter d'avoir un rapport charnel avec Edmund à la veille d'une mort annoncée puisqu'il est malade. Le jeune homme lui rappelle le père d'Ermie qu'elle semble avoir passionnément aimé et qui l'a profondément marquée. Bien qu'il ne s'agisse pas d'amour mais de pitié dans le cas d'Edmund, il la touche autant que le père d'Ermie : « But even as she spoke she was shattered, dissolved, undone, for something had torn at her heart and twisted her very bowels – it was pity »<sup>125</sup>. Quant à Edmund, il en appelle à sa générosité, au don de soi qui est au cœur de la foi : « Be merciful. I've a right to this thing – I've a right to know what it means before I die – it's Life, and it's Life that I'm asking of you' [...] 'Hannah – it's Life that I'm asking of you' »<sup>126</sup>. Hannah apparaît telle une sainte à l'amour débordant. Pourtant, Edmund est retrouvé mort le lendemain de leur rapport charnel, mettant ainsi en doute la validité du choix de Hannah. En réalité, de la manière paradoxale qui caractérise l'écriture de Radclyffe Hall, Hannah a sans doute offert une vie meilleure à Edmund en contribuant à sa mort. Elle conclut d'ailleurs par ces mots : « Anyhow he was dead and so much the better. The world was no place for those who ailed [...] Edmund wouldn't have to choke back his cough any more, he wouldn't have to sweat because he felt afraid »<sup>127</sup>. L'épisode avec Edmund peut se lire comme une manifestation de charité chrétienne ou encore comme une béatitude. L'*explicit* révèle en effet celle qui est accordée à Hannah lorsqu'elle meurt par le feu en voulant sauver des enfants enfermés dans leur maison. La béatitude procède d'une transmigration à plusieurs niveaux :

the cottage blazed up magnificently, like a beacon set on the crest of the hill.

It was New Year's Day. It was Hannah's birthday »<sup>128</sup>.

D'abord, la protagoniste passe de vie à trépas, mais sa mort relève aussi d'une résurrection puisque le feu qui l'embrase et s'élève vers les cieux signale la réalisation de la sixième

---

<sup>123</sup> *Ibid*, p. 124.

<sup>124</sup> *Ibid*, p. 127.

<sup>125</sup> *Ibid*, p. 129.

<sup>126</sup> *Ibid*, p. 128.

<sup>127</sup> *Ibid*, p. 130.

<sup>128</sup> *Ibid*, p. 190.



béatitude selon laquelle ceux qui ont le cœur pur verront Dieu. Le feu l'associe également à la croyance, païenne cette fois, en la résurrection du phénix. D'ailleurs, l'idée d'une renaissance est suggérée par l'écho que forment les derniers mots du roman au deuxième paragraphe de l'*incipit*. Une fois encore cependant, la transmigration intègre un brouillage : si le roman se termine sur la béatitude et la fin d'une année de vie du personnage, il se clôt sur l'instant qui précède exactement la nouvelle année qui commence et la béatitude à laquelle seuls les cœurs purs peuvent accéder. D'une certaine manière, la fin se voit déjouée : personnages et lecteurs arrivent seulement à un seuil qui laisse ouvertes de nouvelles perspectives. Cette fin ouverte caractéristique des romans modernistes n'est pas sans rappeler celle d'*A Saturday Life* où Frances remet en cause le sens de finitude évoqué par Sidonia avec l'arrivée de son enfant qui semble clore sa *Saturday Life*. En outre, la transmigration s'opère à travers la purification de Hannah : en sauvant des enfants, symboles d'innocence et d'avenir, elle rachète ses péchés. Le Sale religieux est purifié par le feu, ce qui confirme du même coup la pureté du cœur de Hannah dont la vie misérable ne pouvait rendre compte. Celle qui était dénigrée en raison de sa situation familiale à contre-courant des mœurs de son temps a sauvé les petits-enfants de celle qui la vilipendait. Enfin, par son acte, Hannah sert de vecteur de cohésion et de rassemblement : elle empêche la destruction d'une famille en sauvant les enfants et elle réunit la sienne puisque son frère qui s'en était éloigné réaffirme le credo familial selon lequel « 'Us Bullens sticks together' [...] That's me sister, that's Hannah Bullen in there. I'm going to get 'er. Us Bullens sticks together »<sup>129</sup>. Toute la communauté de la Lane tente d'aider les pompiers. Plus symboliquement, Hannah unit l'humain et le divin à l'instant de sa mort dans une transmigration du temporel et du spirituel.

Si la théodicée mène à une béatitude dans ce roman, elle conduit à la grâce dans le plus religieux des romans de Radclyffe Hall, *The Master of The House*. Bien que différents, les deux romans reposent, comme *Adam's Breed* et *The Well* avant eux, sur la figure sacrificielle du Christ et de la vierge. D'emblée, *The Sixth Beatitude* annonce par son titre une vie difficile qui doit tendre vers la béatitude. *The Master of the House* ne dévoile pas sa direction de manière aussi explicite, mais présente le parcours du protagoniste jusqu'à la rencontre avec Jésus. Plus que le point d'arrivée qui tient en quelques pages, le roman s'intéresse au long cheminement de Christophe. La transmigration, à la fois passage et transformation, permet d'ouvrir des espaces intermédiaires où les identités infériorisées parviennent à exister. Elle se veut ainsi une tentative de renversement du Sale car elle remet

---

<sup>129</sup> *Ibid*, p.189.

en cause la définition du Sale, la perception que le sujet en a et la réaction que celle-ci induit. La complexité de la démarche de Radclyffe Hall tient à ce que ce renversement n'exclut pas le Sale qui continue à opérer au moment même où il commence à être métamorphosé. Dans *The Master of the House*, le chemin vers la communion avec Jésus provoque un malaise qui provient autant des sensations de Christophe que de son incapacité à nommer précisément ce qu'il ressent. À ce titre, la transformation de Christophe en Jésus devient paradoxalement sale. Le champ lexical du Sale mêle d'ailleurs le malaise physique à l'étrangeté : « Then quite suddenly [...] there came upon Christophe a most curious sensation; he who had never worn sandals until now yet felt that they were intensely familiar, and that something else was familiar as well: his great pleasure and pride in receiving this present »<sup>130</sup> ; ou encore :

He realized that his head was aching, that indeed his whole body felt vaguely *uneasy*<sup>131</sup>, and he was a stranger to physical ills he pressed his hands [...] Even as he did so he became aware of a very great joy that surged up within him, of an *indescribable* sense of peace that far exceeded his apprehension; and his mind must abandon itself to this peace, fearlessly, trustfully, without question. But the moment passed<sup>132</sup>.

On retrouve l'utilisation des préfixes privatifs *-un*, *-in* qui renversent le sens du radical. En outre, ses perceptions sensorielles se brouillent de la même manière qu'il perd la notion du temps et de la réalité ; or, s'il commence à accueillir Jésus en lui et si le temps contient toute la chronologie à un instant T, qu'en est-il de l'existence de son être et du présent ?

all that made up the spirit of that place began to stir in him a startled awareness, began to take on a new reality as new as it was surely infinitely old, so that he wondered if what he saw was actually being seen or remembered; and if remembered, with whose memory; and if seen, by whose eyes – his own or another's...<sup>133</sup>

Le long et douloureux cheminement de Christophe ne le mène pas non plus à une épiphanie car le pouvoir que lui confère sa proximité avec Jésus constitue une responsabilité qu'il ne croit pas pouvoir endosser :

For now, what had once come in passing flashes, had grown into a profound and unavoidable knowledge of those things that lay hidden in people's hearts [...] And this knowledge was exceedingly hard to bear [...] indeed everything that made him a child, would rise up at times and

---

<sup>130</sup> Radclyffe Hall, *The Master of the House*, p. 105.

<sup>131</sup> Nos italiques.

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 106.

protest very strongly, so that he would be filled with resentment against his own strangely pitiful heart which forced him to divine other hearts. Aye, and to share their pain with the beasts who groaned beneath man's unmerciful burden<sup>134</sup>.

Le registre du Sale continue d'apparaître à travers les préfixes privatifs, mais aussi à travers le brouillage entre certitude (*knowledge*) et incertitude (*things*). De plus, bien que Christophe puisse lire dans le cœur des hommes, ce pouvoir divin l'éloigne d'eux en le singularisant. Les visions auxquelles il accède grâce à sa proximité avec Jésus laissent même penser qu'il est fou et engendrent une dispute avec son meilleur ami qui l'accuse de manquer d'humilité : « though I see wrong I feel I see right, and it worries me...Jan says that I shall go mad... »<sup>135</sup>. La folie témoigne du Sale en ce qu'elle forme un espace abjecté où sont inscrits ceux que l'on ne juge pas normaux. Christophe est doublement critiqué par son ami qui suggère qu'il est à la fois pécheur et fou. Cette accusation peut se lire comme une synthèse de l'emprise de la foi et du développement de la psychanalyse dans les années 1920-1930, passage qui correspond en outre au glissement de l'importance du collectif vers l'individu. La transmigration de Christophe en Jésus passe par l'acceptation de sa singularité, mais la notion même de singularité subit une transformation. Christophe doit apprendre que sa singularité ne trahit pas la communauté des hommes : tel Jésus, il est à la fois humain et divin. Il ne s'agit pas non plus de vanité, mais d'un don parfois accordé aux humbles : « Who would dare to make himself the equal of Christ? [...] there leapt into his combative, unwilling mind the momentous words: 'But as many as received Him, to them gave He power to become the sons of God' »<sup>136</sup>. De plus, c'est un fardeau bien lourd à porter pour en concevoir de la vanité. Dès sa première communion, Christophe est terrorisé à l'idée d'endosser la souffrance de Dieu et des hommes. Même quand le mystère de son incarnation lui est révélé, la douleur domine :

Then quite suddenly [...] Pity. All his life he had known it, but never until now had he known it completely, for now it was clutching him by the soul [...] There was no escape, for it would not let go. It had sprung upon him [...] it was hurling itself against his will, overcoming his will and possessing his reason<sup>137</sup>.

Christophe passe du questionnement sur la théodicée à la grâce en acceptant précisément sa transmigration. Contrairement au protagoniste d'*Adam's Breed* qui se lance dans une quête à

---

<sup>134</sup> *Ibid*, p. 111.

<sup>135</sup> *Ibid*, p. 161.

<sup>136</sup> *Ibid*, p. 180.

<sup>137</sup> *Ibid*, p. 387.

la recherche de lui-même et rencontre finalement Dieu, Christophe fuit longtemps son destin alors même qu'il se sent investi d'une mission : « 'There is something that I must do,' [Christophe] faltered, 'it is something that makes me feel terribly afraid...' »<sup>138</sup>. Il est vrai que la communion avec Jésus oblige paradoxalement à embrasser la souffrance des hommes, de Jésus et la sienne ; autrement dit, à dépasser des frontières existentielles. Elle traduit en cela la pensée de Radclyffe Hall qui concevait l'être à la fois dans sa multiplicité et dans une continuité entre l'individu et le collectif, la vie et la mort. Elle croyait en effet en la possibilité de communiquer avec l'au-delà ; à la suite du décès de Ladye, une voyante leur avait permis d'entrer en communication et elle avait dès lors largement contribué à la *Society for Psychical Research*. Radclyffe Hall interroge la souffrance, autrement dit l'humain et le divin, en empruntant aux espaces circonscrits des divers champs de connaissances sur l'être, notamment de la psychologie et de la sexologie, mais aussi à différentes formes de spiritualité. Comme l'écrit Dellamora à propos d'*Adam's Breed* :

Catholicism offered a more intellectually and emotionally developed framework in which Hall could articulate her intuitions about the porous boundaries that she believed to exist between non human and human existence, individual and intersubjective experience, and the consciousness of the living and the dead. Previously, she had expressed her sense of these connections in terms of psychical research, Spiritualism, and Theosophy<sup>139</sup>.

*Radclyffe Hall, A Life in the Writing* montre en effet combien le discours catholique a pu enrichir la question de la différence sexuelle et l'exploration de la subjectivité homosexuelle dans les années 1920. À cette époque en effet, les politiques sexuelles (*sexual politics*) ne voient pas seulement le jour dans le domaine scientifique ou bien dans le domaine judiciaire avec des tentatives de réformes pénales ; la rhétorique catholique fournit aussi un cadre de réflexion pour imaginer la différence sexuelle. « Whether individuals retained, converted to, or abandoned traditional religious beliefs, same-sex desire was often articulated within Catholic rhetoric »<sup>140</sup>, explique Dellamora. Il cite l'exemple de Charles Ives, leader de « The Cause », le groupe d'étudiants d'Oxford défendant l'homosexualité, qui utilise un vocabulaire religieux pour la décrire. Aux yeux de Dellamora, Radclyffe Hall fait de même lorsqu'elle s'inspire de la figure du Christ et du martyr. Comme Wilde dont elle a lu l'emblématique *De Profundis*, Radclyffe Hall croit, d'une part, en l'eucharistie, cette croyance dans la

---

<sup>138</sup> *Ibid*, p. 107.

<sup>139</sup> Dellamora, *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, p. xviii-xix.

<sup>140</sup> *Ibid*, p. 3.

transformation de la matière en une chose autre qui conserve néanmoins son apparence ordinaire, autrement dit en la possibilité que ce qui relève du corps et du matériel, puisse accéder à une transcendance ; d'autre part, dans la figure du Christ *in extermis* qui permet de métaphoriser l'expérience des individus non-conformes. *Adam's Breed* et *The Master of The House* en donnent une illustration. Dellamora considère que le choix de se tourner vers le catholicisme témoigne, chez Radclyffe Hall comme chez Wilde, d'un rejet de la définition de l'individu comme capable de calculs rationnels et d'un désir d'intégrer une dimension plus mystérieuse à la formation de l'être. Le catholicisme de Wilde et de Radclyffe Hall se nourrit néanmoins du progrès scientifique<sup>141</sup>. À travers la spiritualité et la sexualité, le discours catholique permet d'inscrire une conception de l'être où celui-ci ne serait pas seulement guidé par une pensée rationnelle ou par le conscient et l'inconscient, mais par une mystérieuse complexité.

## 2. La question de la souffrance : moteur et entrave

Le questionnement religieux s'inscrit dans la perspective du Sale car la souffrance fonctionne sur le même modèle relationnel : dès l'instant où elle est perçue, on veut la rejeter loin de soi ou d'un autre. Au même titre que le Sale, la souffrance agit à la fois comme instance d'abjection et levier de son dépassement, contribuant ainsi à une transformation. L'« inversion » sert de vecteur pour décrire la souffrance physique et psychologique des personnages. Il en va de même pour la guerre qui entre en opposition directe avec le « Tu ne tueras point » au fondement de la religion chrétienne.

Dans *The Well*, le stigmate de l'inversion se voit sur le visage de Stephen. Son front porte la marque de Caïn : « 'I am one of those whom God marked on the forehead / Like Cain I am marked and blemished. If you come to me, Mary, the world will abhor you, will persecute you, will call you unclean »<sup>142</sup>. Sa joue est balafmée suite à sa blessure de guerre. Stigmate et blessure signalent la souffrance. Or, on l'a vu, la blessure qui l'associe d'abord à Caïn se mue en un signe positif, devenant « the visible transmutation of her shame into pride »<sup>143</sup>. De la même manière, Mary déjoue la honte inscrite sur sa relation avec Stephen par la grâce de son amour. La souffrance semble favoriser l'accès à Dieu. C'était déjà le cas dans l'enfance : Stephen, tel Jésus, souhaitait alors endurer la souffrance de Collins pour la délivrer

---

<sup>141</sup> « I place homosexual conversions to Roman Catholicism within the context of a tacit struggle to modernize the pastoral practice of the Church in the light of contemporary science », *ibid*, p. 164.

<sup>142</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 303.

<sup>143</sup> *Ibid*, p. 208.

de son mal : « I'd like to be awfully hurt for you, Collins, the way Jesus was hurt for sinners »<sup>144</sup>. Partager sa peine par amour permet aux personnages de se rapprocher les uns des autres. La blessure fonctionne donc comme un espace transitoire unificateur : « It was really rather fine to be suffering - it certainly seemed to bring Collins much nearer »<sup>145</sup>. L'« inversion » reste néanmoins un lourd fardeau à porter, mais la souffrance est destinée à éprouver la foi des inverties. C'est dans ce cadre sans doute que Radclyffe Hall les défend :

I am proud indeed to have taken up my pen in defence of those who are utterly defenceless, who being from birth a people set apart in accordance with some hidden scheme of Nature, need all the help that society can give them<sup>146</sup>.

La transmigration religieuse se lit d'ailleurs dans le travail de vulgarisation scientifique qu'elle a mené pour réinscrire les homosexuels dans la Création :

Congenital inversion is not unnatural. These congenital inverts are born not made. They are put into the world by God's will alone - the God of infinite understanding, compassion and wisdom. Whether you like the fact or not it is not one which must be accepted by all who value truth and justice...<sup>147</sup>

Pour Stephen, accepter sa propre inversion et reconnaître celle des autres passent par un chemin de croix. À travers la cicatrice, « Stephen is transubstantiating [...] into the crucified Christ, the compensatory, transitional figure who brings us to God by banishing sin »<sup>148</sup>. La transmigration se produit en outre au moyen de l'identification avec Jésus, intermédiaire par excellence entre le commun des mortels et Dieu. De la même façon que la parole de Dieu s'exprime à travers la cicatrice sur la joue de Stephen, elle se grave sur le corps de Christophe dans *The Master of the House*, ce qui le rapproche simultanément de Jésus. « 'The Word of the Father has appeared in our flesh' »<sup>149</sup>, dit-il dans un épisode où Christophe ressent la souffrance des humains et des animaux qui l'entourent au point qu'une marque apparaît sur son épaule. Dans une nouvelle transmigration, le stigmatisme qui exprimait la désapprobation de Dieu dans *The Well* devient signifiant linguistique et parole divine dans *The Master of The House*. D'où l'importance du rôle de prophète qu'endossent Stephen et Christophe. Malgré

---

<sup>144</sup> *Ibid*, p. 16.

<sup>145</sup> *Ibid*, p. 19.

<sup>146</sup> Souhami, *The Trials of Radclyffe Hall*, p. 168.

<sup>147</sup> *Ibid*, p. 155.

<sup>148</sup> Munt, « *The Well of Shame* », p. 204.

<sup>149</sup> Radclyffe Hall, *The Master of the House*, p. 258.

son viol symbolique, Stephen finit par se faire le porte-parole de ceux qui deviennent véritablement les siens : « in their madness to become articulate through her, they were tearing her to pieces, getting her under [...] They possessed her [...] And now there was only one voice, one demand ; her own voice into which those millions had entered »<sup>150</sup>. Quant à Christophe, il ressent tant l'urgence de porter la parole de Dieu sur les champs de bataille qu'il se sent obligé de communier avec Jésus afin d'expier la souffrance des hommes. Une fois encore, la souffrance issue de la communion avec Jésus implique un dépassement. Christophe est invité à faire preuve de compassion depuis la marge que constitue la souffrance ; « And now he had reached the dejected outskirts of the place »<sup>151</sup>, lit-on au moment où il implore le pardon des hommes et l'arrêt de la guerre. La souffrance, déclinaison religieuse du Sale dans le contexte du Calvaire que constitue symboliquement la guerre, prend la forme d'un espace rejeté vers lequel Christophe est néanmoins conduit comme s'il devait se rapprocher des souffrants. Le narrateur dénonce ainsi l'idée que la souffrance puisse justifier la guerre et la vengeance. Il s'oppose du même coup à la tentative de justification de la guerre par la foi. Les échanges entre Christophe et son ami permettent de déconstruire le discours belliqueux de Jan qui rappelle le Dieu vengeur de l'Ancien Testament là où celui de Christophe renvoie au Dieu du pardon du Nouveau Testament. Cette déconstruction procède par étapes. D'abord, il s'agit de mettre en doute la division entre les hommes :

(Jan) 'Do they not seek to destroy our Lord Who is no longer left in peace on His altars? And is this not the work of God's enemies?'  
Christophe nodded: 'Yes, yes, of God's enemies. To pity them therefore is surely a sin...' <sup>152</sup>.

... avant de remettre en question la guerre et l'acte de tuer alors que la guerre fait rage :

'Jan, why are they making murderers of us? Why are they driving us out to kill?' [...] War can never be righteous [...]  
'If there is good there is also evil. The evil must be crushed that the good may live – this has been proved by the warrior-saints many times.' And Christophe would find no answer <sup>153</sup>.

Les arguments de Jan sont mis en doute par le silence même de Christophe. Si la guerre permet d'interroger la souffrance et Dieu, elle sert aussi à éprouver sa foi. Néanmoins, la foi ne peut justifier la guerre car ce serait un contresens religieux. On le voit avec le soldat

---

<sup>150</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 446-7.

<sup>151</sup> *Ibid*, p. 392.

<sup>152</sup> *Ibid*, p. 283.

<sup>153</sup> *Ibid*, p. 353.

arménien qui se bat pour la France dans la Légion d'Orient. Il a grandi dans la violence de conflits religieux et se déclare heureux de se battre pour venger son peuple :

My poor people have died in their millions for Christ, and now I am going to avenge my people! [...] I shall fight for France, for Jesus Christ and my dear dead people [...] 'With my bayonet I shall slit many Turks; oh yes, oh yes; «blood for blood,» I shall say, «my mother ate dung, and now you, filthy dogs who kill innocent Christians, you can eat your own entrails! »<sup>154</sup>.

Sa violence est contrebalancée par la réflexion de Christophe sur le sens de la crucifixion et de la souffrance inacceptable éprouvée par Jésus et donc par les hommes. Le narrateur montre qu'il n'y a ni victoire ni défaite, que tout le monde perd dans une guerre, les soldats, les civils, les hommes, les femmes, les enfants ; les ennemis ne sont que d'autres hommes, d'autres femmes, d'autres enfants. La défaite peut même valoir victoire. C'est le cas du frère de Christophe qui vit mal de ne pouvoir s'engager dans l'armée pour défendre sa patrie, mais renoncer à s'engager devient possible lorsqu'il comprend que son patriotisme peut s'exprimer autrement que par les armes. « This then was how le tout petit Loup accepted defeat and won his first victory »<sup>155</sup>, commente le narrateur. De plus, la guerre est décrite comme un baptême de sang (« a baptism of blood »<sup>156</sup>) inacceptable pour Christophe : « 'Jan, for Christ's sake, do not crush out his life! For Christ's sake... Jan was mad, he must be mad, he was killing in the name of the Trinity: 'In nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti...' ».<sup>157</sup> Le même sang coule dans les veines des Forces alliées et de leurs ennemis ; il est le même que celui de Dieu dans l'eucharistie : « Blood everywhere; the soil watered with blood. Christian and infidel made one in their wounds, no difference at all, and made one in death – lying side by side, united in death ».<sup>158</sup> Comment, dès lors, demander à Dieu de choisir parmi les hommes ceux qui devraient être sauvés ? L'être singulier que Christophe chérit en Jan peut se démultiplier à l'infini. « 'Not Jan, oh, not Jan! Do not let it be Jan!' And yet they were Jan, all those groping men; their moans were his moans for their pain was his pain, and the blood that oozed from their wounds was his also »<sup>159</sup>, s'exclame Christophe qui s'inquiète pour son ami au front. La transmigration fait passer du singulier à l'universel, du proche à l'inconnu, mais fonctionne aussi en sens inverse puisque tous les hommes peuvent être contenus en un seul. Le cri

---

<sup>154</sup> *Ibid*, p. 378-9.

<sup>155</sup> *Ibid*, p. 351.

<sup>156</sup> *Ibid*, p. 383.

<sup>157</sup> *Ibid*.

<sup>158</sup> *Ibid*.

<sup>159</sup> *Ibid*, p. 329.



d'amour des mères contre la haine et la mort reste dans les gorges car il apparaît dérisoire et injuste. Il en va des soldats comme de leurs mères, tous unis dans la même peine. Marie, la mère de Christophe, ne parvient pas à implorer la grâce de son fils, les mots restent en elle. La vanité de sa demande s'exprime dans l'absurdité de mots dont le récit rend compte mais qui ne veulent pas se dire :

Cry out like the primitive creature she was? Cry out with the terrible voice of all mothers [...] Cry out until the world shook with her cries: 'You shall not take him, I care nothing for honour. I care only for the child that my womb has held [...] I care nothing for your wars. He was born of love; shall the blossom of love be destroyed by your hatreds?'<sup>160</sup>

Si la pitié ne peut être réclamée pour les hommes, elle l'est étonnamment pour deux mules. Dès l'enfance, période pendant laquelle tuer de petits animaux semble une expérience acceptable, Christophe refusait la souffrance animale : « Jan possessed a boy's hot instinct to kill, that primitive and incomprehensible instinct which occasionally springs from a great joy of living [...] But Christophe [...] could not endure to see dumb creatures suffer »<sup>161</sup>. En effet, parce que les animaux n'ont d'autre choix que de participer aux querelles des hommes, Christophe estime qu'ils devraient être épargnés. Il préfère voir les mules mourir que souffrir: « Have pity on them, God; are You dead? Shoot them! Shoot them! They do not understand... they suffer and do not understand... »<sup>162</sup>. Christophe s'interroge autant sur la souffrance des hommes que sur celle de Jésus, ce qui semble étonnant dans la mesure où les êtres humains prient pour voir leur souffrance apaisée, mais sans jamais penser à la souffrance de Jésus. Christophe pose au contraire cette question, sans doute parce qu'il est amené à partager sa peine dans la communion. Il ne veut d'ailleurs pas partir en guerre car faire souffrir les autres hommes revient à faire souffrir Jésus. « Why had nobody thought of the misery of God, the pain of God? That was it, God's pain. God was not pain yet he could not escape it because of this terrible suffering oneness. How atrocious then to add to God's pain, to add to God's wounds - God Who could not die »<sup>163</sup>. Son interrogation rappelle celle qui se dégage implicitement d'*Adam's Breed*. Au début du récit en particulier, le Sacré Cœur représente la souffrance des hommes puis celle d'Olga qui meurt en couche ; enfin, celle de sa mère qui la pleure : « a battered Sacred Heart [...] from long enduring the travail of [men's] souls. In the oleograph the Heart was always bleeding – no one ever staunched it, no one ever

---

<sup>160</sup> *Ibid*, p. 371.

<sup>161</sup> *Ibid*, p. 57.

<sup>162</sup> Radclyffe Hall, *The Master of the House*, p. 382.

<sup>163</sup> *Ibid*, p. 347.

worried »<sup>164</sup>. Parce que sa prière n'a pas été entendue et que sa fille meurt en couche, Teresa s'autorise à répudier la Vierge sans s'interroger sur la souffrance que celle-ci peut ressentir. À la fin, la relation entre Teresa et la Vierge est à nouveau à sens unique : elle demande à la Vierge de justifier la mort de Gian-Luca et exige une réponse. Teresa en a besoin pour apaiser sa souffrance, mais comme elle n'a jamais vécu dans le partage, elle n'obtient que le silence de la Vierge : « the Madonna [...] looked down with a deprecating smile [...] the Virgin was silent [...] for not in poor, faltering human speech could the Mother of God reply to Teresa »<sup>165</sup>.

Dans la veine religieuse, *Adam's Breed* aborde également le thème de la souffrance dans le contexte de la Première Guerre Mondiale, mais ce roman, on l'a vu, donne surtout une incarnation de la souffrance dans le Sacré Cœur. Cet objet porte la marque d'une souffrance qui fonctionne comme une entrave à leur plein épanouissement. Il revient de manière récurrente tel un témoin de l'évolution des personnages principaux dans leur manière d'appréhender la souffrance. Teresa le fait disparaître, mais les marques physiques et symboliques qu'il a laissées ne s'effacent pas et s'agrandissent même auprès de Gian-Luca qui a hérité de la souffrance de sa grand-mère. En cachant les marques, Gian-Luca tente de rejeter la souffrance puis de l'appivoiser. Il s'inscrit donc bien dans une transmigration du Sale, mais on aurait tort de croire qu'il suffise de cacher la blessure, même avec la beauté des livres, pour qu'elle disparaisse. La transmigration du Sale n'implique pas sa disparition pure et simple, mais fonctionne à la fois comme entrave et moteur. Elle devient transgression dans le cas de Gian-Luca lorsqu'il décide de recouvrir les marques du Sacré Cœur avec la devise héritée de sa grand-mère ; l'acte silencieux de l'écriture devient alors affirmation de soi :

He rubbed away the tears with the back of his hand – resentful, almost angry – then he suddenly remembered Teresa's words – courageous words, coldly courageous. Going over to the table he found pen and paper: 'I have got myself,' wrote Gian-Luca. Climbing up on the bed, he pinned up his motto<sup>166</sup>.

Il croit ainsi dépasser sa souffrance et peu importe si à ce stade il se trompe de moyen : la transmigration n'écarte pas l'erreur.

---

<sup>164</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 10.

<sup>165</sup> *Ibid*, p. 384.

<sup>166</sup> *Ibid*, p. 63.

### 3. La quête spirituelle, à la rencontre de soi et de l'autre

Dans *Adam's Breed* et *The Master of the House*, souffrance et religion sont associées par le questionnement qu'elles soulèvent à propos de l'humain et du divin. Les deux personnages principaux sont amenés à refuser la souffrance en interrogeant Dieu et les hommes sur sa signification. De surcroît, la souffrance représente une entrave qui place les personnages en-dehors de l'espace où ils évoluent : elle s'inscrit donc dans la notion de Sale au sens d'une matière qui n'est pas à sa place. Au même titre que le Sale procède d'un mécanisme relationnel<sup>167</sup>, la souffrance porte son propre dépassement dans l'œuvre de Radclyffe Hall : elle donne lieu à une quête spirituelle qui permet d'articuler une nouvelle transmigration, celle de la rencontre avec soi et avec l'autre. Tout en suivant des chemins différents, c'est ce qu'illustrent Gian-Luca et Christophe. Bien intégré à sa communauté, Christophe refuse d'abord d'être singularisé par sa proximité avec Jésus. À l'inverse, l'étrangeté de Gian-Luca apparaît dès la naissance et le pousse à se conformer à sa communauté. L'acceptation de soi et, simultanément, des autres passe par l'acceptation de leur singularité.

#### 3.1. Blessure et autosuffisance

La quête spirituelle de Gian-Luca puise ses racines dans la blessure originelle de sa naissance. Le sentiment d'étrangeté à soi-même et aux autres qu'il éprouve s'appuie sur la rupture de la filiation et l'absence d'amour parental. L'abjection s'exprime sous la forme d'une distance identitaire nourrie, dans un glissement sémantique, par le rejet de l'étranger et le sentiment d'étrangeté à soi-même. La blessure fondatrice est énoncée avec virulence dès l'ouverture du roman. En répudiant Gian-Luca et la Vierge, Teresa coupe son petit-fils de son ascendance humaine (familiale) et divine. Gian-Luca prend conscience de la blessure qui en découle seulement des années après. La blessure commence par s'éprouver ; elle se verbalise ensuite. Elle se traduit surtout par le sentiment d'être différent des autres parce qu'appartenant à une communauté étrangère et à une configuration familiale inhabituelle. La découverte de la blessure originelle s'accélère lorsque Gian-Luca est amené à s'interroger sur son ascendance par ses camarades de classe. Elle culmine précisément au moment où Gian-Luca apprend que son père ne l'a pas reconnu. La froideur des explications de Teresa face à l'attente anxieuse du jeune garçon rend l'épisode extrêmement violent, ce que souligne par contraste l'intervention du grand-père :

---

<sup>167</sup>« filth is structured by the dialectical notion of it as abject-making and subject-unsettling, at once dystopic pollution and utopian resource », Cohen et Johnson, dirs., *Filth: Dirt, Disgust, and Modern Life*, p. x-xi.

‘[My father] does not wish to see me, who am his son? [...] But why?’  
 ‘Because,’ intervened Teresa, ‘he does not love you, Gian-Luca.’  
 ‘Dio Santo!’ exclaimed Fabio; ‘you tell things too soon.’  
 ‘I think not,’ she answered coldly<sup>168</sup>.

Après cet épisode, Gian-Luca réinterprète ses relations avec ses grands-parents et n’y reconnaît pas d’amour filial : « [Teresa] had been patient with him [...] But something had been lacking even in Fabio, and all in a moment he knew what it was [...] the quality of joy that made Mario laugh sometimes at the sins of his small man-child »<sup>169</sup>. La rupture de la lignée devient absence d’amour et Gian-Luca remet dès lors en cause les fondements de l’amour filial : « Gian-Luca [...] was trying to understand; he was trying to visualize quite a new world, a world where the most unheard-of things happened – where fathers, for instance, might not love their children »<sup>170</sup>. Dépouillé de l’amour des siens, il est défini par sa différence et sa solitude : « All that concerned him deeply at the moment was the love that he felt himself to be missing »<sup>171</sup>. Pour tout secours, Teresa lui propose ce que nous avons choisi d’appeler la devise d’autosuffisance : « Remember [...] that you always have yourself, and that should suffice a man »<sup>172</sup>, devise reprise quelques lignes plus bas après que la grand-mère a une nouvelle fois repoussé son petit-fils : « ‘You have yourself,’ she repeated firmly. No one can take that from you, Gian-Luca – remember that you always have yourself »<sup>173</sup>. Elle lui propose les mêmes ressources qu’elle a utilisées pour surmonter la mort d’Olga, ce que Gian-Luca accepte ; or, elles rendent inaccessibles à la relation à l’autre si bien que Gian-Luca est voué à l’échec<sup>174</sup>. En outre, la réciprocité caractéristique du Sale réapparaît puisque l’être abjecté abjecte à son tour ; Gian-Luca prend en effet conscience qu’il n’aime plus Teresa (« he realized that he no longer loved her »<sup>175</sup>), mais le rejet dont il témoigne ainsi est d’emblée transmué en un sentiment d’échec (« he no longer loved her or wished for her love – and that made him feel the more lonely »<sup>176</sup>) qui signale d’ores et déjà la tentative de transformer le mécanisme d’abjection de l’autre contenu dans la devise : « And something in all this was intolerable to him, so that unwilling tears trickled under his closed eyelids – tears

---

<sup>168</sup> Radclyffe Hall, *Adam’s Breed*, p. 57.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>173</sup> *Ibid.*

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>175</sup> « And that was how Gian-Luca *tried*<sup>175</sup> to cover up the wound in the plaster – and in his own heart », *ibid.*

<sup>176</sup> *Ibid.*

for himself, but also for Teresa – because he no longer found her fair »<sup>177</sup>. La transmigration s’initie dès lors que la possibilité de renoncer à l’amour semble inacceptable : « There was something worth loving then [...] something that he wanted to cling to »<sup>178</sup>. La transmigration se produit de surcroît parce que la blessure originelle fonctionne moins comme une rupture que comme un ressort même si le premier ressort utilisé, l’adoption de la devise, annonce un échec. Sur le plan structurel, cette épiphanie noire marque la fin de l’enfance du protagoniste lancé vers de nouveaux horizons au seuil de l’adolescence. Le processus de transformation de l’abjection est rendu visible par le Sacré Cœur. Ayant répudié Dieu et la vierge, il n’est pas étonnant que la devise de Teresa n’ait rien des valeurs chrétiennes de la communauté italienne : « Remember [...] that you always have yourself, and that should suffice a man »<sup>179</sup>. Elle porte au contraire la marque de l’autosuffisance, c’est-à-dire d’une rupture de la relation à l’autre, car c’est bien comme cela que Teresa l’envisage : se posséder (« have yourself ») suppose par défaut l’abjection de l’autre. Teresa incarne la conception d’une solitude fondamentale de l’humain, une vision très individualiste qui est confirmée plus tard dans le roman par le tour matérialiste que prend la devise : « Never forget that your money, Gian-Luca, is the best friend you have, apart from yourself »<sup>180</sup>. La communauté italienne et Gian-Luca accordent d’ailleurs une grande importance à l’accumulation de biens et de richesses et conçoivent la réussite essentiellement en termes matériels. Dans son ouvrage, Dellamora confirme la critique formulée par Radclyffe Hall de cette pratique matérialiste à l’intérieur d’une perspective religieuse : « Hall perceives the religious practice of Gian-Luca’s family and neighbors to be credulous, superstitious, and highly materialistic »<sup>181</sup>. Elle rejette également l’hypocrisie des paysans italiens qui dévoient leur croyance en excusant des actes de sadisme envers les animaux et les étrangers. Cependant, le matérialisme de Gian-Luca s’avère insuffisant à son épanouissement comme en témoigne sa relation avec le bibliothécaire. Si Gian-Luca ne peut s’empêcher de critiquer la négligence physique du bibliothécaire autant que de sa maison, il est attiré par ce personnage qui lui ouvre de nouveaux horizons grâce à leur goût commun pour la lecture. Gian-Luca ne peut se passer d’abstraction, ou, dans le contexte religieux du roman, d’une forme de spiritualité. Après avoir adopté la devise d’autosuffisance, son imagination s’est asséchée, ce dont il ne parvient pas à se satisfaire ; il établit un lien confus entre les deux :

---

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>181</sup> Dellamora, *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, p. xix.

Something in the blueness and coolness of them reminded him of his pictures – the pictures that never came to him now when he lay between sleeping and waking – but something in the blueness and coolness made him sad, not happy like things seen in the pictures [...] ‘have I not got myself?’ thought Gian-Luca; then wondered what that could have to do with the bluebells<sup>182</sup>.

Se couper des autres revient à se couper de la beauté, de ce qui apparaît superflu à l’autosuffisant ; autrement dit dans ce roman, à se couper de l’amour qui fonde la relation à l’autre. Gian-Luca ne peut s’en contenter, et la deuxième étape dans la formulation de la devise consiste à réintroduire l’amour, même si, à nouveau, cela se solde par un échec. Gian-Luca résume très bien le parcours qui l’a mené de l’épiphanie noire à cette révision de la devise :

signora, I have never had anyone before, I have only had myself, just Gian-Luca. It had to be so – it could not be helped – I had not even a country. I was born all wrong – I had no name, signora; that is why they called me Boselli. I loved my grandmother when I was a child, but she did not want me – I wounded. That was not her fault – she hated my eyes, and also my hair, I remember. At first I was angry and then very sad, and then I wrote out a motto. I wrote: “I have got myself.” For you see, everyone must have something –‘ He paused, still smiling, as though at his thoughts; then he said: ‘But that is all over; now I no longer have such a motto, I have quite a new motto now’ [...] “I have got Gemma.” It is that now,’ he told her<sup>183</sup>.

La blessure originelle dont découle la devise d’autosuffisance lance paradoxalement Gian-Luca dans une quête de la relation à l’autre et son parcours constitue la mise à l’épreuve de la devise.

### 3.2. Quête et extériorité

Sali par l’absence de filiation et sa différence, Gian-Luca est étranger à la fois aux yeux des autres et aux siens. Il cherche alors à dépasser sa condition en partant en quête de quelque chose qu’il ne peut nommer et qu’il croit extérieur à lui. Sa quête s’inscrit ainsi dans un processus de transmigration : elle s’appuie sur la blessure originelle qui est éprouvée avant d’être verbalisée ; quand cette blessure commence à se formuler, cela se produit de manière très floue, mais elle se clarifie ensuite pour s’exprimer sous la forme de la recherche de Dieu :

---

<sup>182</sup> Radclyffe Hall, *Adam’s Breed*, p. 78.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 129.

As gently as he could he told Maddalena the thing that he knew he must do. He must go right away all alone, he told her, he must try to find God in great solitude [...] for only in that way would he ever understand the reason and the meaning of life, and only in that way could he find Gian-Luca, the man who had lost himself<sup>184</sup>.

Lorsqu'il se lance dans sa quête existentielle, plus il s'éloigne de la ville, plus il s'ouvre à l'autre alors que la ville est un lieu propice aux rencontres. Dès l'orée de la forêt, Gian-Luca fait une première rencontre avec un mendiant ; les deux hommes ont pour point commun d'avoir appris à marcher dans la durée et Gian-Luca s'ouvre à lui sans attendre de réciprocité : consensuel, il est souriant et gai. Le mendiant quant à lui met du temps à surmonter sa méfiance, mais il le fait finalement lorsqu'il apprend que Gian-Luca a été serveur comme si l'humilité et la générosité de ce métier le rassuraient. Gian-Luca se montre généreux, lui offre à manger et, dès ce moment, les deux hommes deviennent « frères » : « and now he was talking of the life on the road as though he were talking to a Brother »<sup>185</sup>. Le mendiant lui transmet ses nombreuses connaissances sur la forêt; tel Prométhée, il lui apprend en particulier à faire du feu : « the ageless ritual of the calling of fire to the help and service of man »<sup>186</sup>. Gian-Luca apprend à s'ouvrir et à écouter. Dès le troisième jour, il retrouve d'ailleurs avec bonheur les images dont il rêvait enfant. La proximité de la forêt le rend heureux : « he wondered if [the trees] felt the nearness of the forest, and if that was what made them look so happy »<sup>187</sup> ; or la proximité renvoie précisément à l'inverse du sentiment d'étrangeté qu'il éprouve. Il s'agit bien cependant d'un processus de transmigration : « And there was something that was always coming nearer - nearer and nearer he would feel the thing coming »<sup>188</sup>. S'il n'a pas encore conscience que ce n'est pas un objet extérieur qui vient à lui, mais lui qui se rapproche de cet objet, sa capacité nouvelle d'ouverture se manifeste dans la rencontre avec des communautés telles que les « Brothers of the Road », « Sisters of the Road » ou encore des « Brethren »<sup>189</sup>. Dans la forêt, son étrangeté n'empêche pas l'ouverture et l'accueil ; bien qu'ils ne le rencontrent qu'une fois par semaine, les villageois de Lyndhurst acceptent Gian-Luca malgré son apparence de plus en plus négligée : « But nobody really knew anything about him, except that he was living in the forest; and since

---

<sup>184</sup> *Ibid*, p. 343.

<sup>185</sup> *Ibid*, p. 353.

<sup>186</sup> *Ibid*, p. 354.

<sup>187</sup> *Ibid*, p. 356.

<sup>188</sup> *Ibid*, p. 369.

<sup>189</sup> *Ibid*, p. 356.

apparently he did no damage, they allowed him to live there in peace »<sup>190</sup>. Gian-Luca multiplie les rencontres : celle avec le brûleur de charbon lui enseigne précisément que la générosité appelle la générosité : « Sometimes Gian-Luca would sit watching for hours, lending a helping hand when it was needed; and the charcoal-burner would welcome this stranger, for his was a solitary life »<sup>191</sup>. Il se met en outre à communiquer avec les animaux. Ils s'appivoisent mutuellement : « with the homing instinct of a bird or a rabbit, Gian-Luca would return to his home. The humbler creatures got used to his presence [...] while he, in turn, would offer them friendship »<sup>192</sup>. Plus tard, il rencontre une famille de gitans qui l'accepte immédiatement à ses côtés. Comme avec le premier mendiant, quelque chose de commun les rapproche : « because by now he looked rather like themselves, the gypsies took kindly to him »<sup>193</sup>. Gian-Luca se lie d'emblée d'amitié avec le fils, Sylvester<sup>194</sup>. Cette rencontre permet à Gian-Luca qui est si sensible à la douleur animale de comprendre qu'il est nécessaire de tuer des animaux parce qu'il est nécessaire de manger, mais qu'il ne s'agit pas de cruauté. Les humains partagent d'ailleurs avec les animaux cette même nécessité. Il n'y a pas de frontières hermétiques : monde humain et monde animal s'interpénètrent de la même façon que la vie et la mort ne se conçoivent plus en opposition. En effet, chez les gitans, un seul mot existe, « merripen »<sup>195</sup>, pour dire la vie et la mort, ce qui laisse Gian-Luca songeur : « [Gian-Luca] envied this placid acceptance of the world as they conceived it to be, and their courage – what was it that gave them such courage? The courage to ignore, the courage not to fret – was it, perhaps, belief after all, a kind of unrecognized belief? »<sup>196</sup>.

Le pèlerinage dans la New Forest signe la renaissance du protagoniste même s'il y trouve la mort, mais vie et mort sont liées désormais. Cette transmigration s'est appuyée sur une deuxième : la quête existentielle à l'origine de la recherche de Dieu est passée par l'ouverture à l'autre, humain, animal ou divin, qui a exigé une ouverture à soi : « [Gian-Luca] turned and plunged into the forest, stumbling against the trees in his haste to thrust farther and farther inward »<sup>197</sup>. Une dernière transmigration a lieu dans la forêt lorsqu'il fait une ultime rencontre avec Dieu au moment de la mort : « 'I have found You ; You are here in my

---

<sup>190</sup> *Ibid*, p. 358.

<sup>191</sup> *Ibid*, p. 360.

<sup>192</sup> *Ibid*.

<sup>193</sup> *Ibid*, p. 364.

<sup>194</sup> « all of a sudden he was friends with this man – friends as one tree may be friends with another though sharing a common soil », *ibid*.

<sup>195</sup> *Ibid*, p. 366.

<sup>196</sup> *Ibid*.

<sup>197</sup> *Ibid*, p. 357.



heart!' »<sup>198</sup>. L'implication d'extériorité dans la quête de Gian-Luca est déjouée : la quête renvoie finalement à un objet qui se situerait à l'intérieur de soi tout en exigeant l'ouverture à l'autre. Radclyffe Hall conçoit d'ailleurs l'être et l'altérité de manière ambivalente comme en témoigne son recours à la fois à la psychanalyse (on pense par exemple à la description du développement infantile de Gian-Luca visiblement inspiré de Freud) et à la religion dans la construction des personnages. Elle propose ainsi de revisiter l'étanchéité des frontières entre soi et l'autre, le naturel et l'humain, mais aussi l'humain et le divin à travers la matérialité et la spiritualité. En ce sens, l'expérience religieuse redéfinit les frontières spatiales. Elle reflète également la porosité des frontières temporelles puisque la quête qui propulse vers l'avenir s'appuie sur un retour en arrière aux origines de la blessure originelle afin de l'apaiser.

## **CHAPITRE 5 : LA TRANSMIGRATION GÉOGRAPHIQUE ET TEMPORELLE**

### **I. LA TRANSMIGRATION GÉOGRAPHIQUE : LES ESPACES DE RÉSISTANCE**

De la même manière que le péché peut être purifié, le discours dominant sur le Sale au XIX<sup>e</sup> siècle portait sur la possibilité de transformer les déchets afin qu'ils produisent des formes d'abondance. Il correspond aux mesures sanitaires qui ont profondément modifié le milieu urbain, ce dont témoigne *The Sixth Beatitude*. Le pouvoir de transformation sur lequel il repose se reflète plus largement dans la transmigration qui opère dans les romans de Radclyffe Hall et autorise des espaces de résistance à la norme. Il s'agit d'examiner tout d'abord comment la transmigration géographique imbrique les espaces sociaux et identitaires.

#### **1. Villes et émancipation**

*The Well* semble construire l'espace dans un écart géographique influencé par une discrimination genrée entre les lieux féminins et masculins ainsi qu'entre la ville et la campagne qui représentent respectivement l'espace d'une homosexualité possible et celui de l'hétérosexualité.

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 377.

### 1.1. De la province à la ville : le chemin de la reconnaissance

Les premiers mots du roman inscrivent le domaine de Morton à l'écart du village, d'Upton-on-Severn ou des Malvern Hills : « not very far from Upton-on-Severn »<sup>199</sup>. La précision qui les suit immédiatement (« - between it, in fact, and the Malvern Hills »<sup>200</sup>) transforme cet écart en un entre-deux, un trans-espace à l'image du transgenrisme de Stephen. Morton se situe entre deux régions et à la croisée d'une rivière qui alimente deux lacs différents : « a stream that forks in exactly the right position to feed two large lakes »<sup>201</sup>. D'autre part, alors que Morton fait longtemps office de refuge à Stephen, c'est le « hors-Morton » qui favorise son émancipation. La structure de *The Well* est révélatrice à cet égard car chaque changement de livre (*Book*) correspond à un déplacement lui-même significatif d'un tournant ou d'une rupture dans la vie de Stephen : le livre 3 se clôt sur le retour de Puddle et Stephen en Angleterre à cause de la guerre ; le quatrième sur la fin du voyage à Orotava ; et le dernier sur le départ de Mary avec Martin. Quant aux deux premiers livres, ils se terminent respectivement par la mort de Sir Philip et la rupture entre Stephen et Anna : certes, ces changements profonds dans la vie de Stephen ne sont pas accompagnés d'un déplacement, mais Morton change du seul fait que Sir Philip a disparu. Le domaine devient alors triste, froid et austère, à l'image des relations entre mère et fille. Les déplacements géographiques révèlent ainsi la maturation progressive de Stephen et ne semblent se concevoir sans passages marquants, douloureux, sans rites d'initiation en somme qui témoignent de la prise de conscience progressive de sa place dans le monde : après la famille très restreinte composée de Stephen et de ses parents installée à Morton, Stephen découvre les autres enfants puis les adultes de la société voisine en même temps que les espaces au-delà de Morton. Ensuite, elle tombe amoureuse de l'américaine Angela (une étrangère) et se promène alors de plus en plus loin dans la campagne environnante. Lorsque leur relation se termine, elle quitte Morton : Angela Crosby semble favoriser un passage. Morton représente en effet un espace domestique trop rétrograde pour y inscrire l'inversion et oblige Stephen à fuir vers de nouveaux espaces, Londres, Paris et Orotava, où elle essaie paradoxalement de reconstruire Morton. Il est significatif que ses derniers moments à Morton se passent dans le bureau de son père avant de la retrouver assise à son bureau, à Londres cette fois. Pourtant, c'est à Paris qu'elle reconstruit finalement son foyer avec Mary. Le choix de la rue Jacob, déjà évoquée

---

<sup>199</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 1.

<sup>200</sup> *Ibid.*

<sup>201</sup> *Ibid.*

dans *The Forge*, n'est pas anodin : cette rue était située au cœur du milieu artistique et intellectuel de la capitale où les hiérarchies ne passaient pas par l'argent ou les titres, mais par la culture. En l'adoptant, Stephen marque son rejet de Morton : s'ouvre alors la possibilité d'un nouveau commencement, d'une vie indépendante et heureuse. Stephen restaure la maison de la rue Jacob en gardant le plus possible l'esprit de la maison intact : « preserve the spirit of the place intact, despite alterations »<sup>202</sup> ; le bureau est la pièce centrale, ce qui rappelle l'importance que lui accordait son père, mais le style Empire qui diffère de Morton témoigne de l'anormalité supposée de Stephen puisqu'il signale la défaite de Napoléon face à Nelson. La variété des espaces qui succèdent à Morton témoigne en outre des différentes étapes de la construction de l'identité sexuelle du personnage. Pour Victoria Rosner<sup>203</sup>,

*The Well* develops its representation of sexual inversion by first establishing the hegemony and near-ubiquity of heterosexual space and then going in search of spaces of reconceived domesticity that encourage greater sexual freedom<sup>204</sup>.

Stephen n'a d'autre choix que de quitter la maison familiale pour construire sa personnalité et vivre son inversion, mais également pour mener à bien ses projets littéraires. Tout en puisant son inspiration dans « the kind, green herbage of Morton »<sup>205</sup>, elle peut écrire son premier roman, *The Furrow*, à Londres. La ville constitue en effet un espace particulièrement propice à son évolution.

Dans *The Well* comme dans *The Unlit Lamp* et *The Forge*, l'espace urbain favorise le choc existentiel qui aide à construire la personnalité. Les capitales, en particulier les milieux artistiques, contribuent à l'émancipation et l'épanouissement. Aux yeux de Julie Abraham<sup>206</sup>, *The Well* fait écho aux théories de la Chicago School selon lesquelles la ville révèle ce qui existe déjà en puissance chez l'individu. Son étude peut être résumée par la citation de Robert Park de l'École de Chicago qu'elle place en exergue : « Neither the criminal, the defective, nor the genius has the same opportunity to develop his innate disposition in a small town that he invariably finds in a great city »<sup>207</sup>. Voilà sans doute pourquoi Stephen devient un écrivain de talent tandis que Susan et Hilary, incapables de créer, ne puisent que de la superficialité dans la capitale. Quant à Joan, toute sa richesse reste à l'état de potentialité puisqu'elle ne parvient

---

<sup>202</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 252.

<sup>203</sup> Victoria Rosner, « One More Unto the Breach », Doan et Prosser, dirs., *Palatable Poison*, p. 316-35.

<sup>204</sup> *Ibid*, p. 319.

<sup>205</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 235.

<sup>206</sup> Julie Abraham, « Great Cities : Radclyffe Hall at the Chicago School », Doan et Prosser, dirs., *Palatable Poison*, p. 336-54.

<sup>207</sup> *Ibid*, p. 336.

pas à rejoindre Londres. En ce qui concerne Stephen, si elle se réalise en tant qu'artiste à Londres et y rencontre Jonathan Brockett, artiste homosexuel, il lui faut rompre avec l'Angleterre et partir à l'étranger pour vivre son inversion. À l'époque, Paris est surnommée « Paris-Lesbos » parce que l'homosexualité est à la mode dans les milieux mondains et que s'y trouve une forte concentration d'homosexuels même s'il reste dangereux de s'afficher comme tel. C'est Brockett qui encourage et facilite la transition vers Paris et, à travers elle, l'affirmation de l'inversion de Stephen. La ville constitue aussi le lieu où se sont exilées toutes les inverties que Stephen rencontre, en particulier Jamie, Barbara et Wanda. À l'inverse, Mary fuit la ville pour rejoindre les grands espaces canadiens que lui offre Martin lorsqu'elle est rendue à sa normalité supposée.

Espace géographique et espace social ou identitaire s'imbriquent. Morton renvoie à une province aux conceptions des mœurs dépassées là où la ville tend à représenter une certaine forme de modernité dans l'accueil de la différence.

## 1.2. Clandestinité et placard : espaces d'une certaine liberté

À fréquenter la ville, en particulier la capitale, et à découvrir l'éventail de possibilités qu'elle offre, Stephen trouve des espaces d'intégration possible avec les siens et le commun des mortels. La transmigration géographique se manifeste en effet dans la recherche de sociétés microcosmiques qui permettent d'échapper à l'abjection. Parmi elles, se trouve d'abord le salon de Valérie Seymour où les homosexuels sont reconnus et protégés. Ce salon s'oppose d'emblée à Morton ou même à la maison de la rue Jacob par le désordre qui y règne en permanence, désordre accueillant et protecteur qui facilite tous les brouillages y compris de genres : s'y côtoient la société mondaine et avant-gardiste, des artistes aux arts et aux talents très différents, des Français, des Anglais, des transnationaux comme Valérie qui a la double nationalité française et anglaise, des croyants ou des athées, des juifs ou des catholiques, des hétérosexuels, des homosexuels, des travestis et des transgenres<sup>208</sup>. Dans un autre registre, il y a les bars parisiens que Stephen et Mary sont amenées à fréquenter non seulement pour se divertir, mais également parce qu'ils les accueillent dans un esprit de tolérance. S'ils font la preuve la plus incontestable que l'exclusion entraîne misère et déchéance morales, ils forment également un lieu de résistance et de contestation gagné sur les hétérosexuels. À Stephen écoeuvrée par ces hommes humiliés, l'artiste Adolphe Blanc rencontré chez Valérie oppose l'idée d'une résistance : « You are wrong, very wrong - this is only the beginning [...] From

---

<sup>208</sup> Bien sûr, ce terme n'existait pas alors.

their very degradation that spirit will rise up to demand of the world compassion and justice»<sup>209</sup>. Il décèle dans ces bars ce qu'Eribon à la suite de Sedgwick décrit comme le placard quelques soixante dix ans après : « le placard a été aussi le lieu de la résistance à l'oppression... un espace de liberté et un moyen - le seul - de résister et de ne pas se soumettre aux injonctions normatives »<sup>210</sup>. La clandestinité imposée aux homosexuels par la nécessité du secret entourant leur orientation sexuelle s'est muée en un îlot de résistance qui déjoue et renforce à la fois la modernité de la ville : si elle accueille les homosexuels, elle les contient aussi dans des espaces clos et cachés qui brisent néanmoins d'eux-mêmes leur enfermement et déploient leur résistance au-delà de la ville.

Ce mouvement ambivalent se retrouve dans *The Sixth Beatitude*. Même si le passé de Watercrease-Bill et de Jumping-Jimmie est laissé dans le flou, les habitants de la Lane devinent qu'ils viennent d'un ailleurs à la fois géographique et social dont témoignent leur accent et leur registre de langue. Le couple homosexuel s'est réfugié en ville, certes une petite ville de province, mais a dû se cacher au cœur de cette ville comme si la Lane l'avait absorbé et confiné simultanément. Dans le bidonville, espace de stigmatisation socio-économique, leur confinement est renforcé car ils sont ostracisés par leurs voisins qui ont instauré une frontière symbolique entre eux. Celle-ci procède surtout de la crasse littérale et symbolique du couple (son homosexualité). Au titre que le cercueil de Jumping-Jimmie, la cabane du couple devient leur placard : elle a valeur de rebus et de refuge, de soumission et de résistance. L'amour sincère qu'elle abrite finit par ouvrir des possibles auprès du lecteur qui assiste à leur béatitude, mais aussi auprès des personnages qui vont, dans un renversement ironique, les défendre et les faire leurs. L'îlot de résistance de Watercrease-Bill et Jumping-Jimmie s'étend de leur cabane à l'ensemble du bidonville lorsque les voisins refusent que le corps de Jumping-Jimmie soit autopsié avant d'être enterré. En réalité, ils se sentent solidaires du couple seulement parce qu'ils ont peur de subir le même sort, mais, pour la première fois, ils dépassent leur sentiment d'abjection rassemblés par une caractéristique plus large, celle de leur pauvreté commune. L'espace de la Lane finit par devenir un personnage à part entière lorsque la communauté découvre son attachement pour lui au moment même où elle se sent menacée par les projets de réhabilitation urbaine. C'est comme si un premier îlot de résistance, généré, en activait un second, social, qui poussait à faire entendre sa voix au-delà des frontières qui lui étaient assignées. L'ironie de ce renversement ne peut échapper : bien que les communautarismes se dessinent au gré des intérêts partagés, ils transforment les

---

<sup>209</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 396.

<sup>210</sup> Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 78.

dénominateurs communs de l'humain. Chacun à sa manière, *The Well* et *The Sixth Beatitude* mettent en œuvre les propos de Cohen selon lesquels des formes de solidarité se développent parmi les identités infériorisées : « filth, whose exclusion supplies a means for modern urban citizens to define themselves, can also serve as a resource and rallying point for the organization of new types of community – even if it is a community bound in its abjection »<sup>211</sup>. Dans *The Well*, les homosexuels sont rejetés dans des espaces marginaux et cette discrimination les oblige à se fréquenter et à s'entraider. Il s'agit cependant d'une solidarité complexe car les milieux homosexuels déplaisent à Stephen qui serait toutefois vouée à la solitude et à l'ostracisme sans eux. Radclyffe Hall anticipe ainsi les propos d'Eribon sur l'opposition entre l'individu singulier et le collectif : le mouvement de rejet entre homosexuels provient des stigmatisations dont ils sont victimes et dont ils veulent naturellement se déprendre :

[L]a subjectivité [d'un gay] est façonnée par la haine de soi et donc le refus de s'identifier à ceux qui subissent la même infériorisation que lui. L'individu gay est voué à l'isolement, à l'individualisme [...] Mais parce qu'il est produit par les mêmes processus d'« assujettissement » [...], il appartient nécessairement, et malgré lui, à ce « collectif » qu'il récuse. Il y appartient d'autant plus qu'il est bien obligé de fréquenter des « lieux » de rencontre [...] qui le font entrer dans des formes visibles, ou en tout cas inscrites dans la réalité matérielle et sociale, de ce « collectif » qui est, par ailleurs, déjà inscrit dans son inconscient par le lien invisible qui le rattache aux autres, même lorsqu'il veut s'en détacher<sup>212</sup>.

Dans *The Sixth Beatitude* en revanche, si la saleté littérale et symbolique de Jumping-Jimmie et Watercrease-Bill les isole en renvoyant à une homosexualité jugée contrenature, elle favorise simultanément leur union. Autrement dit, l'ostracisme dont le couple est victime renforce son engagement réciproque. D'ailleurs, le prénom des personnages est double, ce qui suggère une symétrie entre eux. Ils sont en outre systématiquement mentionnés ensemble jusqu'à la mort de Jumping-Jimmie comme si celle-ci était seule capable de les singulariser. Dans un contexte différent, la solidarité de la communauté italienne d'*Adam's Breed* fonctionne sur le même modèle que l'homosexualité : le rejet, réel ou ressenti, que subissent les étrangers agit comme un ciment du groupe contre ceux qui les abjectent. L'opposition entre le vocabulaire du Sale et celui de l'appartenance l'illustre bien dans l'extrait suivant : « They were stranger-people, all just a little homesick, all slightly misfits and thus on the

---

<sup>211</sup> Cohen et Johnson, dirs., *Filth : Dirt, Disgust, and Modern Life*, p. xxiv.

<sup>212</sup> Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 188.

defensive ; and because of this they belonged to each other, bound firmly together by four most important things, their cooking, their religion, their will to make money ; and last but not least by the love of their language – they came together to speak it »<sup>213</sup>.

Si la ville se veut plus tolérante envers les homosexuels et les étrangers que les espaces périphériques et semble l’apanage d’une certaine modernité, elle accueille des espaces qui la transforment en retour. La croyance en la modernité de l’espace urbain rivalise dès le XIX<sup>e</sup> siècle avec celle de sa décadence : la ville serait dominée par le Sale littéral et symbolique. *The Sixth Beatitude* illustre bien cette conception apparemment binaire.

### 1.3. Ville, bidonville et réhabilitation urbaine

La connotation religieuse du Sale que contenaient les discours sur l’aménagement urbain au XIX<sup>e</sup> siècle apparaît bien dans *The Sixth Beatitude* à travers le feu purificateur qui engloutit le bidonville crasseux à la fin du roman. Tel le phénix, la Lane est appelée à renaître, mais sous la forme d’un espace aménagé et assaini. D’ailleurs, le feu qui la ravage mène Hannah à une béatitude. La transmigration de l’espace se double de la reconnaissance ultime que Hannah a le cœur pur. Le roman se clôt en effet sur la mort de Hannah dans les flammes après qu’elle a sauvé les petits-enfants de Mrs Osborne. L’*explicit* convoque ainsi une scène précédente où Mrs Osborne, la belle-mère de l’amant de Hannah, lui interdit de toucher les enfants. Mrs Osborne habite le bidonville seulement pour aider sa fille malade ; elle appartient à une classe sociale supérieure à celle de ses nouveaux voisins. Lorsqu’elle condamne Hannah, elle adopte le registre du Sale, mais ses propos se teintent eux-mêmes de Sale en devenant une instance d’abjection : « ‘Take your hands off that child!’ Mrs Osborne said loudly. ‘How dare you touch an innocent babe, you being what you are, Hannah Bullen! How dare you pollute my daughter’s child!’ »<sup>214</sup>. Mrs Osborne ne peut nommer la saleté contagieuse de Hannah (« being what you are ») car elle éprouve dégoût et indignation à son égard (« how dare you »). Hannah accepte ce verdict : « Hannah laid the baby back in his pram and walked slowly away without a word. It was damnably cruel but it was just, and she had a certain respect for justice »<sup>215</sup>. Elle se mettrait à l’écart si une autre habitante de la Lane n’intervenait pour la ramener au cœur de leur communauté : « ‘Oo are you to come ’ere and insult one of us!’ That was it – one of them. The Lane might disapprove of Hannah’s conduct because Mike was married, might even make her feel that it did, but Hannah Bullen belonged to the

---

<sup>213</sup> Radclyffe Hall, *Adam’s Breed*, p. 46.

<sup>214</sup> Radclyffe Hall, *The Sixth Beatitude*, p. 105.

<sup>215</sup> *Ibid.*

Lane and she must not be judged by any outsider »<sup>216</sup>. Comme avec Watercrease-Bill et Jumping-Jimmie, l'abjection de Hannah est dépassée par une solidarité de classe affirmée au moyen de l'appartenance à un lieu. En prononçant les paroles suivantes, Mrs Roach ouvre un espace de résistance à l'exclusion : Le narrateur ne manque cependant pas de souligner l'ambivalence de la situation : d'un côté, il rappelle que la femme n'est pas plus condamnable qu'un homme dans l'adultère ; il dénonce aussi le communautarisme assez simpliste de Mrs Roach. Cela dit, en déstabilisant ces paramètres, il ne renverse pas seulement les espaces d'abjection ordinaires, il les redéfinit et les imbrique.

La connotation religieuse qui transparait dans la volonté de s'attaquer au Sale à travers l'urbanisation se lit aussi dans la réflexion sur le déterminisme social. Radclyffe Hall inscrit la possibilité de la mutabilité sociale dans un registre spatial. La transmigration s'exprime donc aussi dans l'interpénétration des champs. La question de la réhabilitation urbaine peut être abordée à travers le cas de Tom qui se situe précisément à la croisée de l'espace social et géographique. Tom est l'un des frères de Hannah. Il partage le domicile familial avant d'épouser Ireen et de partir vivre avec elle. Il fait figure de double inversé du second frère, paresseux et vulgaire, ou de Hannah en signalant le chemin qu'elle aurait pu suivre si elle avait été un homme. En réalité, plutôt qu'un double, même inversé, qui reproduirait le fonctionnement binaire du Sale, Tom ouvre des possibles. En tant que personnage singulier et représentant de sa classe et de son genre, il incarne en effet une ascension sociale réussie qui remet en cause, tout en l'interrogeant, le déterminisme social que Hannah et son frère semblent subir. Cette ascension sociale se traduit en termes spatiaux. Dans l'espace narratif, Tom, comme Hannah, se situe à la fois dedans et dehors : il fait partie intégrante de la famille en tant que personnage, mais il devient parfois observateur des siens et endosse le point de vue narratif. Après avoir rencontré sa future épouse issue d'un milieu bourgeois, il se met à regarder les siens à travers elle, en particulier dans une scène où sa famille est à table, de la même façon que l'avait fait Hannah dans *l'incipit*. Dans l'espace social, Tom choisit de s'élever, ce qui l'oblige à quitter sa famille, voire à y renoncer. Hannah, elle, semble accepter un sort qu'elle croit imposé parce qu'il est le seul qu'elle ait connu : « And to Hannah this kitchen symbolized home, for was it not the only home she had known? It was that »<sup>217</sup>, mais déjà la question, qui a quasiment perdu sa valeur rhétorique, suggère qu'un choix est possible. Contrairement à sa sœur, Tom choisit d'échapper au déterminisme social : le cercle familial ne le restreint pas, sans doute parce qu'il est un homme et que son mariage l'autorise à partir.

---

<sup>216</sup> *Ibid*, p. 106.

<sup>217</sup> *Ibid*, p. 12.



S'il va jusqu'à accuser sa famille d'être responsable de son départ, ses propos n'en témoignent pas moins d'un sentiment de culpabilité qui traduit la complexité de sa décision et empêche de la réduire à son genre (sans compter que le frère de Tom en fournit un contre-exemple) : « It was no fault of his, he'd a right to his life, it was their faults, not his, if he found himself placed in this perfectly beastly situation. If he was ashamed of his family, God knew he had plenty to be ashamed of. No, Ireen should not have to suffer through them »<sup>218</sup>. Le choix entre rester avec cette famille ou la fuir se complexifie car il ne met pas seulement en jeu la famille et le personnage de Tom, mais également des tiers en la personne d'Ireen, de son père ainsi que de la classe qu'ils représentent. À leurs yeux, Tom est un cas à part et ils se demandent comment il a bien pu s'extirper de la médiocrité de son milieu d'origine : « 'and to my way of thinking as clever as they make'em. A regular swan among geese, he is; how he ever hatched out in that nest beats me, it does that' »<sup>219</sup>, commente le père d'Ireen qui ajoute avec condescendance : « Once away from that awful family of his, Tom might even go far »<sup>220</sup>. En termes spatiaux, Tom se retrouve placé en-dehors, au-dessus, mais également dans un entre-deux puisqu'il n'est pas encore parvenu, aux yeux du père d'Ireen, au point d'où il l'observe. Cette remarque de Mr Simpson amène un nouveau rapprochement entre ascension sociale et réhabilitation urbaine au moyen de l'habitat. Le père d'Ireen travaille en effet dans la construction immobilière qui lui a permis de s'enrichir. Néanmoins, il ne vit pas dans une des maisons qu'il a construites, celles-ci sont réservées aux pauvres car elles sont faites avec de mauvais matériaux : « Mr Stimpson lived in a stolid-faced house just outside the town – but he had not built it. No indeed, he was much too brick-wise for that, much too timber-wise for that; he was set on his comforts »<sup>221</sup>. Cette remarque très ironique invite immédiatement à réviser les jugements condescendants que Mr Stimpson a portés sur Tom. Si la réhabilitation urbaine ne vaut pas pour des gens de la classe de Mr Stimpson, mais pour celle de Tom, elle symbolise cependant l'ascension sociale de ce dernier devenu l'employé de Mr Stimpson. Pour les habitants du bidonville dont il est originaire, Tom représente le progrès technique et une urbanisation maîtrisée. Symboliquement, Tom est passé d'un habitat qui menaçait de s'effondrer, crasseux et froid, au confort d'une maison moderne. Néanmoins, le narrateur ne construit pas ce changement en termes d'opposition, il s'agit davantage d'une transmigration. Celle-ci est aussi marquée par la complexité car il s'avère difficile de changer de lieu de vie

---

<sup>218</sup> *Ibid*, p. 36.

<sup>219</sup> *Ibid*, p. 34.

<sup>220</sup> *Ibid*, p. 35.

<sup>221</sup> *Ibid*, p. 34.

ou de classe sociale, voire même de famille puisque Tom fonde la sienne. S'il y a passage, il y a aussi des allers-retours entre les deux espaces accompagnés d'un sentiment de culpabilité comme dans l'extrait suivant où l'instabilité s'exprime dans le décalage entre les paroles de Tom et la rapidité de son pas qui ressemble à une fuite : « But he knew now that he would always be welcome. 'Us Bullens sticks together', he reflected as he walked briskly back to his jerry-built villa. 'Maybe we're a pretty slipshod lot one way or another, and none too refined – but we don't allow nothin'to come between us' »<sup>222</sup>. Plus tard, dans un renversement caractéristique de l'écriture de Radclyffe Hall, Tom se met à critiquer Ireen et la classe sociale qu'elle représente tout en ayant conscience de l'ambivalence, même linguistique, dans laquelle il se trouve ; le renversement s'exprime aussi par sa capacité à changer de point de vue et à adopter celui de sa femme :

'All this blether about 'avin' a kid. They don't carry on this way down the Lane, no they don't; down the Lane they just 'as 'em, and that's that!' He knew he was dropping his h's and maltreating his grammar, but he cared not a straw. 'If I carn't talk the way I wants in me own mind, I'd rather the Lord struck me dumb!' he decided. Then he thought: 'Poor Ireen, it's just 'cause she's different, never know'd any 'ardships like we 'as, she 'aven't [...] Wish she wouldn't make me change me suit for supper...'Spects she's right though, she's tryin' to make me more refined – I wanted Ireen to do that just at first... Maybe it's all pretty 'ard on 'er too, maybe she shouldn't 'ave married beneath 'er'<sup>223</sup>.

Enfin, le narrateur souligne la facilité avec laquelle le personnage endosse à nouveau ses habitudes ; l'ironie et la caricature permettent également de déstabiliser le stéréotype du pauvre marqué par le Sale : « and before the evening was very far spent, Tom was knocking his pipe out against his heel and spitting across at the kitchen stove in accordance with the finest Crofts Lane traditions »<sup>224</sup>. La destruction du bidonville, équivalent de la destruction du Sale, se voudrait un progrès parce qu'elle rend possible la réhabilitation urbaine, mais elle appelle une approche plus nuancée qu'une adhésion sans réserve au 'progrès' incarné par la ville et l'urbanisme. On a évoqué plus haut cette tension entre progrès et tradition par le biais de la rumeur des habitants du bidonville qui enflait ou faiblissait en fonction de leur sentiment de dépossession. Cette tension cède la place à une ambivalence créative : la Lane, véritable verrue urbaine, devient un îlot de résistance pour ses habitants qui s'en plaignent néanmoins car elle met en jeu des questions sociales et identitaires que les partisans de la réhabilitation

---

<sup>222</sup> *Ibid*, p. 85.

<sup>223</sup> *Ibid*, p. 83-4.

<sup>224</sup> *Ibid*, p. 85.

urbaine dans le roman n'ont pas su mesurer. Or Radclyffe Hall ne se contente pas des points de vue habituels, normés, à peine conscientisés, mais cherche à ouvrir des perspectives comme dans un kaléidoscope. Il s'agit désormais d'étudier la « transmigration » en tant que métaphore des conceptions de l'espace, métaphore qui s'appuie elle-même sur une réévaluation de l'espace littéraire. Si la ville représente un lieu ambivalent, mais plutôt stimulant, la périphérie et l'étranger n'en sont pas moins des espaces précieux. C'est ce qu'explique Radclyffe Hall dans une notice biographique non publiée certainement rédigée vers 1928 :

There is no vampire on earth like the country garden, indeed the country itself is a vampire to me, it eats me up, its affairs become more vital than my own, it can be exigent as a selfish woman. At other times it will soothe me too much so that I become mentally indolent and well content to do nothing but admire. I find the city more stimulating to effort - it gets on my nerves and I hate it, but it acts as a kind of mental mustard plaster - my best work has always been done in cities<sup>225</sup>.

La ville la stimulait et les paysages l'inspiraient. Les critiques ont d'ailleurs souvent souligné son talent dans la description très sensuelle des paysages. Pour le protagoniste d'*Adam's Breed*, c'est la forêt qui constitue le lieu de l'émancipation, non le quartier londonien où il a passé toute sa vie.

#### 1.4. Inversions : de la ville à la forêt

Dans sa quête existentielle, Gian-Luca décide de quitter Londres pour aller vers sa périphérie, désignée sous le nom de banlieue, avant de s'enfoncer dans la forêt. Lynne Hapgood<sup>226</sup> redéfinit la place et le sens donnés à cette banlieue et réhabilite du même coup le rôle des écrivains réalistes anglais, comme Galsworthy. Elle souhaite reconsidérer ces espaces sub-urbains, voir comment ils ont transformé le paysage littéraire urbain et la fiction réaliste du tournant du siècle ; mesurer enfin l'impact qu'ils ont eu sur l'évaluation critique de cette fiction. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les écrivains réalistes s'intéressaient en effet à la ville et à ses conséquences sociales, éclipsant le sujet de la banlieue qui était née au milieu des années 1880. La banlieue de Londres définie jusqu'à la fin des années 1870 dans son lien avec le centre ville fut perçue au milieu des années 1890 comme un territoire politique et

---

<sup>225</sup> Radclyffe Hall, *Publicity*, p.5.

<sup>226</sup> Lynne Hapgood, « The Unwritten Suburb: Defining Spaces in John Galsworthy's *The Man of Property* », Lynne Hapgood et Nancy L. Paxton, *Outside Modernism: in Pursuit of the English Novel, 1900-30*, New York : Macmillan, 2000, p. 162-79.

psychologique différent de la ville qui pouvait initier un nouvel environnement, de nouveaux états mentaux et, surtout, de nouvelles classes sociales. La banlieue du XIX<sup>e</sup> siècle doit donc être prise en compte dans sa singularité et distinguée de ce qui a pu être désigné par les termes de province, campagne ou de ville : « This ‘intermediate’ world was, indeed, one whose genesis was neither simply a structural result of urbanization nor a quasi-rural palliative to its disadvantages but demonstrably a historical and cultural challenge to both »<sup>227</sup>. Or, la ville qui avait inspiré tant de romans réalistes au XIX<sup>e</sup> siècle a été récupérée par les modernistes ; pour autant, la ville de Woolf ne ressemble pas à celle de Dickens ou de Gissing car les modernistes ne la construisaient plus comme une structuration politique et économique, mais comme un territoire constitué d'impressions et d'émotions. La place accordée au modernisme et, par extension, à la conception de la ville, a minoré le rôle des réalistes et laissé penser que la banlieue de la fiction réaliste, quand elle était seulement prise en compte, était un lieu de régression voire un lieu réactionnaire. Hapgood affirme au contraire : « it was the suburbs which had succeeded the city as the geography of the modern, the emancipating frontier, the point of transition into hopeful possibilities »<sup>228</sup>, et rappelle que la question du moderne reste souvent confondue avec la réponse esthétique aux conditions de la modernité que représente le modernisme. S'interrogeant sur la relégation de la banlieue au monde de la petitesse (« ‘smallness’ – small in scale, aspiration and achievement »<sup>229</sup>), elle suggère de réviser les jugements critiques portés sur le réalisme littéraire qui, comme la banlieue, a été mis en marge de la culture littéraire :

For critics today, to acknowledge and to understand the intrinsic interest of the literary suburb means stepping outside modernist perspectives, recognizing history and giving validity to literary realism and those realistic novels in which the suburbs are represented and which are currently on the periphery or the ‘suburbs’ of literary culture. If we are to succeed in understanding what was encoded in the spatial forms of the suburbs, we have to be prepared to discard both the inherited dismissive weight of literary history and our current culturally conditioned perception and usage of the word ‘suburban’<sup>230</sup>.

Dans *Adam's Breed*, la quête des origines conduit Gian-Luca à quitter la capitale où il est né et à s'enfoncer de plus en plus loin dans la New Forest. Une transition est ménagée entre la capitale et la forêt qui passe à la fois au niveau géographique par les villes voisines, et, au

---

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 163-4.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>230</sup> *Ibid.*

niveau symbolique, par une ouverture au monde extérieur déjà évoquée à propos de la quête religieuse. Gian-Luca passe par les étapes suivantes : « The first part of his journey was dull and uninspiring, Bayswater, Shepherd's Bush, and then Chiswick High Road »<sup>231</sup> ; puis : « in Brentford it was that the first romance of his pilgrimage touched Gian-Luca »<sup>232</sup>, jusqu'à avancer tranquillement et s'offrir des pauses ; son périple se termine à la lisière d'une forêt devenue magique à ses yeux : « Cadnam! The name of an unimportant village [...] yet for those who pass through it in search of dreams the name of a deeply-enchanted gateway, for just beyond lies the softly-breathing forest – still dreaming after eight hundred years »<sup>233</sup>. Plus Gian-Luca s'éloigne de la ville, plus la beauté jaillit de la laideur : « just past the canal [Gian-Luca] saw a wonderful thing, a tiny orchard in blossom. In spite of the grime and the squalor, it was blooming – a brave little remnant of that army of orchards that must have once marched almost through Brentford itself »<sup>234</sup>. Le protagoniste ralentit sa marche, goûte la beauté du paysage, du chant des oiseaux, des couleurs, des odeurs et s'épanouit :

Now he was coming to the open country, and meadows with streams and willows came to, and a widening stream that spread as it rippled brown over last year's leaves. A great number of birds were piping and singing [...] whose songs were unfamiliar to this man for whom England had meant London.

He thought: 'It is like a very kind garden where everything goes unmolested.' And he marvelled at how little he knew this garden. 'I must always have been too busy,' he mused, beginning to loiter a little<sup>235</sup>.

À l'inverse de la ville, le temps de la forêt figure un moment de paix et de découverte de soi qui se traduit sur le plan stylistique par des descriptions plus fréquentes, des phrases plus longues et des paroles rapportées moins nombreuses. Quand les personnages s'expriment, les échanges sont brefs alors même que l'apprentissage que fait Gian-Luca grâce à ses rencontres suppose de longues discussions. Le chemin de la ville vers la forêt marque le passage de la matérialité à la simplicité qui permet à Gian-Luca d'accéder à la spiritualité. D'ailleurs, sa quête ressemble à un pèlerinage<sup>236</sup> même si elle est désignée sous le terme de « voyage » (*journey*) ; Gian-Luca parle quant à lui de « journey in quest of God »<sup>237</sup>. On comprend mieux pourquoi les quatre premières parties du dernier chapitre correspondant aux quatre premières

---

<sup>231</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 348.

<sup>232</sup> *Ibid.*

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 357.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 349.

<sup>235</sup> *Ibid.*

<sup>236</sup> « a pilgrimage », *ibid.*, p. 348.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 345.

jours du pèlerinage de Gian-Luca se terminent par des résonances bibliques : « And that was the end of the [first] day »<sup>238</sup>. La forêt agit comme un lieu d'émancipation pour le protagoniste, mais elle le conduit simultanément à la mort. Par synecdoque, c'est l'arbre qui guide Gian-Luca vers la forêt : « The road grew more thickly wooded beyond Virginia Water, and he fancied that the trees were tramping beside him – beech tree and ash tree, holly and chestnut; and their branches swept forward a little in the wind as though pointing the way to Gian-Luca »<sup>239</sup>. L'arbre renvoie aux rêves que faisait Gian-Luca petit dans lesquels il voyait des paysages. L'arbre semble également constituer un repère temporel et jouer un rôle d'annonce : en découvrant la forêt, Gian-Luca retrouve ses origines. L'arbre devient proleptique. Il témoigne de surcroît des ramifications familiales : il relie Gian-Luca à Teresa, mais étant donné qu'elle le rejette, dans une relation d'opposition : en effet, Teresa est comparée à un arbre qui n'a pas vu la pluie du printemps alors que Gian-Luca rêve de paysages après la pluie (« like a landscape after spring rain. Gian-Luca knew something of trees and grass »<sup>240</sup>). L'arbre relie en outre Gian-Luca à Mario : bien que Mario renvoie à une figure paternelle dont Gian-Luca a hérité la soif de découverte, il incarne aussi un contre-exemple parce que son regard se laisse emprisonner par les arbres d'Epping Forest : « 'There are too many trees [...] it is difficult to get beyond trees; they come in so close; they confine, they molest you – and besides, they shut out the view' »<sup>241</sup>. Cet extrait fait écho aux remarques du narrateur sur le regard traversant de Gian-Luca<sup>242</sup>, regard qu'il perd en se perdant à lui-même et qu'il retrouve dans la forêt. L'arbre, en somme, évoque l'arbre de vie du jardin d'Eden auquel Gian-Luca enfant compare l'épicerie familiale<sup>243</sup>, et se voit ainsi chargé de spiritualité.

Si l'ambivalence bien plus que l'opposition domine la transmigration qui s'opère entre cœur et périphérie, ville et forêt, Radclyffe Hall déstabilise de la même façon la notion d'étranger.

---

<sup>238</sup> *Ibid*, p. 350.

<sup>239</sup> *Ibid*.

<sup>240</sup> *Ibid*, p. 32.

<sup>241</sup> *Ibid*, p. 70.

<sup>242</sup> « he always seemed to be staring through people at something they had not perceived », *ibid*, p. 51.

<sup>243</sup> « A kind of garden this, a Garden of Eden, with a tree of life on whose long-suffering sides had been grafted all the strange stomachic lusts of modern Adam. And as God once walked conversing with His offspring in the garden, so now, the worthy Fabio moved among his customers », *ibid*, p. 29.

## 2. Variations sur l'étranger

*Adam's Breed* construit l'étranger comme instance d'abjection à partir des notions de nationalité, de patrie et de langue. L'étranger est devenu l'autre symbolique puis l'autre en soi qui sont rejetés. Montrer l'étranger dans un écart a servi le propos premier de Radclyffe Hall de mettre en lumière l'existence de clivages avant de les déstabiliser par le biais du jeu sur l'ambivalence des notions. L'écrivaine interroge ainsi le sens de la proximité et de la mixité.

### 2.1. Proximité et mixité

Les personnages d'*Adam's Breed* refusent toute forme de mixité, en particulier nationale, car ils la jugent dégradante. Or, à travers le mariage de Gian-Luca et de Maddalena, le narrateur remet en cause leur opinion. Si le couple est physiquement proche, l'éloignement sentimental augmente au fil du temps, en particulier après que Gian-Luca est rentré du front quand ses préoccupations l'éloignent de sa femme désormais incapable de le comprendre et de lui servir d'ancrage. Les proches de Gian-Luca lui reprochent pourtant le mal-être de son époux comme si elle en était responsable et qu'il lui incombait de le guérir alors même qu'ils ne l'ont pas toujours aidé à se sentir l'un des leurs.

Dans ce roman, l'écrivaine joue à brouiller la définition de l'étranger. L'étranger en Angleterre est italien, mais pour la communauté italienne installée à Londres, l'étranger, c'est l'Anglais ; il se produit un renversement ironique de nomination où l'étranger n'est plus l'Italien mais l'Anglais :

You *naturalize*<sup>244</sup> yourself and then you sell us bad salame' [...]  
'I do *not* sell bad salame – mine is the best in England' [...]  
'You accuse my cigarettes, straight from Italy they come.'  
'Teresa says they come more likely from the Ark'»<sup>245</sup>.

Même compte tenu de ce renversement, la distinction entre 'l'étranger' et ce qui n'en relève pas laisse des zones d'ombre : comment désigner ce qui n'est pas étranger ? Cette question fait écho à la difficulté de nommer précisément ce qui ne ressort pas du Sale. On pense à l'impossibilité pour les personnages d'identifier leurs propres besoins ou encore à la récurrence d'*it* ou de *thing*, comme on le verra plus loin. D'autre part, les personnages éprouvent des sentiments ambivalents pour l'Angleterre : d'un côté, ils la remercient de leur fournir du travail et de les nourrir, mais de l'autre ils rêvent de la quitter à leurs vieux jours.

---

<sup>244</sup> Nos italiques.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 23.

C'est le cas de Nerone et de Fabio, ou encore de Mario : « for when we can go into the country »<sup>246</sup> ; or, le lecteur sait que Mario veut aller à la campagne, dans la forêt, ce que confirme la préposition *into* ; cependant, compte tenu du contexte, écrire *country* au lieu de *countryside* brouille le sens et fait entrer en concurrence la campagne et le pays, l'Italie. En réalité, les personnages se situent dans un entre-deux où ils ne sont ni étrangers ni natifs et les deux à la fois. Cela rappelle le genre de Stephen, voire même de l'écrivaine, qui ne se sentent appartenir à aucun genre et qui appartiennent aux deux à la fois. Sur le plan stylistique, l'entre-deux est d'ailleurs marqué par les nombreuses occurrences de *neither...nor* souvent suivi de *both*. En voici un exemple intéressant où l'entre-deux est rejoué par la transition de Gian-Luca entre la fin de ses années d'écolier et l'entrée dans le monde du travail : « Gian-Luca left school [...] having made neither enemies nor friends. He was missed a little by both teachers and students »<sup>247</sup>. L'espace de l'école permet en outre d'exploiter le motif de l'appartenance nationale au sens où il accueille essentiellement des élèves anglais. Gian-Luca y éprouve pour la première fois son ambivalence nationale qui s'exprime avec amertume quelques pages plus loin : « 'I am neither Italian nor English – not anything at all – I am just Gian-Luca' »<sup>248</sup>. Son sentiment d'errance nationale à ce stade se retrouve également dans des aspirations divergentes qui étonnent autant son ami le bibliothécaire que Gian-Luca lui-même. Gian-Luca s'intéresse à la fois au commerce, dans la lignée de ses grands-parents et de son entourage de commerçants italiens, et également aux livres, sans jamais savoir qu'il tient sans doute cet héritage de son père, le grand poète Ugo Doria :

for *at this time*<sup>249</sup> he was very much a *Latin*; he kept two distinct Gian-Lucas, one for beauty, one for business, and *so far* they had never collided.

'I can't make you out,' said the puzzled Librarian; 'it's so *queer* that you like books at all'<sup>250</sup>.

Si les autres en soi s'affrontent, les marqueurs temporels indiquent qu'il s'agit d'une phase. Le protagoniste conçoit d'ailleurs beaucoup de dépit face à ces deux tendances qu'il croit irréconciliables : « 'Something is all wrong with me. I wish to write poems, I wish to be a waiter ; yet a waiter cannot write, and a poet cannot wait – I am greedy like the Librarian ». Il vit encore à ce stade cette division interne comme un péché (l'avarice) mais, au même titre

---

<sup>246</sup> *Ibid*, p. 67.

<sup>247</sup> *Ibid*, p. 82.

<sup>248</sup> *Ibid*, p. 86.

<sup>249</sup> Nos italiques dans l'extrait.

<sup>250</sup> *Ibid*, p. 98.



que Stephen dans *The Well*, elle va lui servir de ressort pour tenter de dépasser sa condition. C'est le sens de la quête et du roman. Néanmoins, avant que le ressort ne permette l'élan, les protagonistes passent par toute une série de tâtonnements qui fonctionnent comme des stades intermédiaires. En ce qui concerne Gian-Luca, il ne parvient pas à décrire les raisons qui le poussent à quitter Londres. Un état vague est évoqué à maintes reprises : « Gian-Luca looked weary and discontented; he was sleeping very badly, and when he got up his eyes would be vague and unhappy »<sup>251</sup>. Ces douloureux états intermédiaires induisent des rejets parfois violents des autres ou de soi : avant de dépasser le sentiment interne d'abjection, le personnage passe par des entre-deux qui le conduisent parfois à adopter des comportements abjectants. C'est le cas de Gian-Luca envers sa femme : « At times he would treat her as though she were a stranger »<sup>252</sup>. L'abjection originare entraîne un mouvement de ressort qui n'est cependant pas épargné par son socle originel, expliquant pourquoi le protagoniste d'*Adam's Breed* veut tuer la « chose » en lui qui écartèle sa personnalité : « Gian-Luca worked better than ever in the autumn, determined to slay this thing that possessed him, this spirit of indifference and depression »<sup>253</sup>. Même l'acte de nommer, on l'a vu, s'avère difficile : seul le terme générique, intermédiaire, de *thing* parvient à nommer ce qui fait souffrir. À ces moments, Gian-Luca devient aussi dur que Teresa : « He was growing coldly unkind to Maddalena; never angry, just coldly unkind »<sup>254</sup>. L'un des premiers déclencheurs du basculement d'un état à un autre vient avec la rencontre d'Ugo Doria au Doric : si Gian-Luca alors âgé de trente-deux ans se réjouit de rencontrer le poète, on sait d'emblée que cette rencontre ne sera pas un succès. Symboliquement, cela signifie que le dépassement d'un état intermédiaire ne peut reposer sur le rejet pur et simple de la condition d'abjection. D'ailleurs, après la rencontre avec Doria, Gian-Luca parle de lui-même à la troisième personne : non seulement il est littéralement hors de lui (« beside himself with anger »<sup>255</sup>), mais il signale aussi la nécessité d'un troisième terme pour parvenir au dépassement.

Radclyffe Hall brouille les pistes si bien que le lecteur ne sait plus ce qui est proche ou lointain, et binaire ou hétérogène. L'interrogation sur la possibilité d'un ailleurs poursuit le brouillage en particulier du sens du voyage qui suppose un déplacement entre des espaces a priori fixes.

---

<sup>251</sup> *Ibid*, p. 253-4.

<sup>252</sup> *Ibid*, p. 254.

<sup>253</sup> *Ibid*, p. 255.

<sup>254</sup> *Ibid*, p. 254.

<sup>255</sup> *Ibid*, p. 264.

## 2.2. La fantasmagorie de l'ailleurs : voyage des possibles

L'ailleurs semble supposer une opposition avec ce qui ne l'est pas, l'espace du quotidien notamment. L'ailleurs paraît d'autant plus coupé de cet espace qu'il relève du symbolique, d'une coupure avec la réalité ; il est le lieu du rêve. Dans les romans de Radclyffe Hall, il n'existe pas un seul ailleurs et ces ailleurs fonctionnent comme des tremplins vers d'autres espaces, réels ou symboliques, plutôt que comme des coupures.

La nature, plus que la campagne ou la périphérie, permet par exemple à Hannah dans *The Sixth Beatitude* de se ressourcer : elle aime parcourir la lande et sentir le mouvement de sa jupe sur ses cuisses ou le souffle du vent dans ses cheveux. Ses grandes promenades solitaires forment un ailleurs qui lui sert à s'extirper de sa condition et apaisent un désir d'ailleurs qu'elle ne parvient pas à définir. Les longs parcours à pied ou en voiture figurent des refuges transitoires également dans *Adam's Breed* ou *The Well*. En outre, ces romans relient la nature à une forme de spiritualité et de transcendance. L'évocation de la nature et la sensualité des descriptions peuvent sembler contradictoires avec cette spiritualité, mais on verra justement que Radclyffe Hall propose de dépasser les catégories binaires du Sale par un syncrétisme du matériel et du spirituel. En ce qui concerne la ville, en particulier la capitale, elle devient un lieu presque mythologique auprès des homosexuels qu'elle attire tel un aimant car ils espèrent y trouver un lieu d'existence possible. Cet ailleurs offre la possibilité d'une rencontre avec l'autre, similaire ou différent, et en ce sens, il figure un entre-deux prolifique. Tous les personnages homosexuels des romans de Radclyffe Hall vivent en ville ou souhaitent y accéder, que ce soit Stephen, Jamie, Barbara ou Valérie Seymour pour ne citer que quelques exemples de *The Well*, Watercrease-Bill et Jumping-Jimmie dans *The Sixth Beatitude*, ou encore Joan qui rêve de s'installer à Londres dans *The Unlit Lamp*. À propos de la ville comme lieu de l'ailleurs, Eribon explique qu'elle constitue « une véritable coupure dans la biographie des individus. Ce n'est pas seulement un parcours géographique, ou un moyen d'accéder à des partenaires potentiels. C'est aussi la possibilité de redéfinir sa propre subjectivité, de réinventer son identité personnelle »<sup>256</sup>. Ce commentaire repose sur une contradiction entre les termes « coupure » d'une part et « parcours » ou « moyen d'accéder » ainsi que le préfixe *re-* de répétition (« redéfinir », « réinventer ») : la « coupure » pourrait s'entendre au contraire au sens d'une étape dans la vie des individus, étape à la fois géographique et identitaire. C'est bien ce qui apparaît en tout cas dans les romans de Radclyffe Hall où la vie est conçue comme une série d'étapes successives qui relèvent d'une

---

<sup>256</sup> Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 42.

quête, globalement identitaire, menée en fonction des relations que les personnages entretiennent avec l'autre et le monde. L'ailleurs géographique et symbolique renvoie de surcroît à la temporalité car il se révèle souvent transitoire. La passion entre Stephen et Mary peut éclore physiquement à Orotava, cet ailleurs luxuriant des Canaries d'autant plus coupé du lieu quotidien qu'il se situe sur une île. Orotava autorise à se sentir autre ; il ne constitue cependant qu'une parenthèse de vie, un temps et un espace transitoires avant que le couple ne rentre à Paris et retrouve ses habitudes. Le foyer est donc ambivalent : s'il faut le quitter pour consommer son désir, il n'en demeure pas moins un ailleurs possible où se protéger, expliquant l'ardeur de Stephen à vouloir le reconstruire après son exclusion du foyer originel.

La quête du foyer se retrouve dans *The Forge*. Paradoxalement, la volonté d'accéder à la stabilité associée au foyer passe par de multiples déplacements. Le roman s'ouvre sur le jardin en apparence prometteur de Bambury Hall que le jardinier déclare pourtant rongé de l'intérieur. Afin de maintenir la propriété en état, il faut en outre constamment surveiller l'intérieur de la demeure, qu'il s'agisse des domestiques ou de l'infrastructure. Face à l'ampleur de la tâche, Susan et Hilary décident assez rapidement de déménager à Londres, de re-déménager en réalité, puisque le narrateur a glissé que leur installation en province était assez récente. Une fois goûtées les joies londoniennes, le couple souhaite retrouver plus de sérénité et décide d'entreprendre un long périple qui les conduit d'abord à Paris puis dans une station balnéaire en Italie. La recherche d'un foyer passe par celle d'un ailleurs qui multiplie ses localisations : le roman évoque l'Angleterre, la France, l'Italie, mais également le Canada où Hilary se réfugie après avoir quitté Susan ; la ville et la campagne, les capitales (Londres, Paris), la montagne et la mer en Italie. Ces changements témoignent de l'instabilité des personnages soulignée par l'importance accordée aux trajets. Les moyens de transport sont foison : bateau, train, voiture, calèche. Les trajets font l'objet de longues descriptions où les désagréments se multiplient au point d'en être joyeusement caricaturaux. Ils forment un périple à eux seuls. Le déménagement de Bambury Hall à la maison de Westminster se révèle chaotique car il faut y caser le mobilier en chêne de Hilary ainsi que sa collection de livres et le piano. La difficulté du passage est symbolisée par les escaliers étroits qui permettent difficilement d'accéder à l'étage de la maison londonienne. Hilary et Susan sont peu organisés et les descriptions du va-et-vient des camions de déménagement et des allers-venues des déménageurs dans la maison sous l'oeil inquiet de Hilary deviennent cocasses et rendent bien compte du chaos qui règne. L'accumulation d'affaires pose également problème lors du départ de Londres à Paris : malgré ses efforts, Susan cumule les malles qui peinent à rentrer dans la calèche et sur lesquelles la domestique a dû s'asseoir afin de les fermer. Une atmosphère de

vive confusion domine : une fois arrivés au port, il faut trouver des porteurs, ce qui oblige Hilary à courir en tout sens tandis que la domestique se perd. Vient ensuite la douloureuse traversée de la Manche en bateau : le terrible mal de mer de Susan la rend désagréable et l'erreur d'attribution des cabines finit d'épuiser le couple. Le passage de la frontière italienne et la traversée de Gênes plus tard dans leur périple fonctionnent sur le même modèle. La confusion caractéristique des trajets et la série de mésaventures qui arrive aux personnages ont pour objet de se moquer de leur inefficacité à s'organiser, inefficacité qui est rapprochée d'une forme de dilettantisme ou d'oisiveté de gens riches incapables de se débrouiller seuls. Toujours avec une ironie bienveillante, il s'agit aussi de témoigner de leur matérialisme et de leur désir de confort lié au vieillissement. Sur le plan symbolique, ces passages de frontières domestiques ou géographiques s'accompagnent du cycle des saisons et, en ce qui concerne Susan, par ses changements incessants de tenues à Paris auxquels s'ajoutent les achats quasi compulsifs de vêtements. Le voyage, en tant qu'il métaphorise l'étranger, métaphorise l'instabilité existentielle du couple. L'étranger annonce ainsi, mais également met en œuvre de manière concrète, la théorie des chaînes qu'élabore Hilary au Canada et qu'il partage avec Susan à l'extrême fin du roman. Aux yeux de Hilary, chaque individu est entravé par des chaînes qu'il se construit mais dont il désire se débarrasser afin de se sentir libre. Le protagoniste conçoit sa théorie dans une tension entre un sentiment d'entrave et de liberté : cette tension renvoie à une transmigration puisque les personnages n'ont pas d'assise stable, mais doivent naviguer entre deux pôles pour s'épanouir.

Si l'espace étranger sert à manifester l'instabilité et l'insatisfaction du couple, il renvoie également à une temporalité elle-même liée à la domesticité. En effet, l'étranger rappelle à Hilary ses voyages de jeunesse et le rendent nostalgique d'un passé où les voyages le comblaient de bonheur :

Any joy of adventure that he might have had was leaving him fast, this journey was so entirely unlike all previous experiences. In the past he had loved this preliminary sea voyage, loved the feeling of freedom that had always come over him as the coast of England faded away. He used to grow years younger, he told himself, as care-free as an Eton boy off for a spree<sup>257</sup>.

Sans doute parce qu'il a vieilli et que les temps changent, mais aussi parce qu'il n'est plus seul, Hilary trouve beaucoup moins de charme à l'étranger : « With Susan both sea-sick and

---

<sup>257</sup> Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 73.

quite inexcusably bad-tempered [...] how could any man feel blithe and care-free »<sup>258</sup>. À Paris, Susan passe son temps à faire les boutiques, ce qui l'intéresse très peu car il croit regretter la simplicité de ses voyages passés. En Italie, on le vole, des enfants lui jettent des pierres l'obligeant à fuir ; à l'entendre, la côte serait dénaturée et les habitants auraient perdu leur sens de l'hospitalité et leur gentillesse. Cependant, la nostalgie qui marque un va-et-vient entre passé et présent, se double d'une progression vers l'avenir puisqu'elle le fait réfléchir à ses aspirations réelles et le change. La temporalité semble rejoindre la géographie et l'épanouissement personnel dans une boucle : Hilary est modifié par le vieillissement, mais il aimerait retrouver ce qu'il avait jeune, à savoir la capitale qu'il aime, Paris, dans l'état qui lui convient le mieux, croit-il, c'est-à-dire seul : « Perhaps it was he who had changed. He didn't feel changed, not deep down inside him, but he did feel older, externally at all events [...] and then in a flash he knew what it was – he wanted to be alone, alone with Paris! Yes, that was it, he longed for solitude, the friendly solitude that had once been his »<sup>259</sup>. En réalité, la solitude qu'il appelle de ses vœux ne le comblera pas. Néanmoins, l'ailleurs, réel ou symbolique, rend possible des passages de frontières géographiques, temporelles ou identitaires et existentielles. Il pousse les personnages à naviguer entre découverte et instabilité, richesse et perte.

Les variations sur l'étranger proposées par les romans de Radclyffe Hall explorent, à partir d'un lieu stable, les significations de la proximité et de la mixité. Elles ont ensuite conduit à examiner la fantasmagorie de l'ailleurs et le voyage comme si la stabilité géographique s'éprouvait, ou peut-être se réprouvait, dans le passage vers un ailleurs. Il s'agit de poursuivre ce déplacement jusqu'au terme du voyage et de s'intéresser désormais au concept d'étranger.

### 2.3. Etranger et mots étrangers : de la langue à l'ouverture à l'autre

Dans les écrits de Radclyffe Hall, la notion d'étranger semble à la fois se vider de contenus stables et définitifs, et se définir par défaut. L'étranger se rapporte autant au lieu qu'à l'individu étrangers, dépassant ainsi les catégories strictes du nom et de l'adjectif. L'étranger fonctionne de surcroît sur le modèle du Sale au sens où les deux concepts renvoient à des espaces apparemment circonscrits d'éléments rejetés ou isolés par un espace central qui ne parvient plus à se nommer (la norme ? la nation ?). Autrement dit, la relation binaire qui fonde la désignation de l'étranger et du Sale ne permet plus à ce stade de les opposer au concept

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 73-4.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 87.

premier à partir duquel ils semblent avoir été formés : si la nation a créé l'étranger et la norme le Sale, ces oppositions tombent dans les romans de Radclyffe Hall et les cadres définitionnels changent car c'est toute la relation à l'altérité qui est remise en cause.

L'étranger représente l'autre ou l'autre en soi, plus ou moins rejeté, en raison surtout de sa nationalité. Au moment de la Première Guerre Mondiale, l'autre est assimilé à l'ennemi ; or non seulement Radclyffe Hall montre que la nationalité peut servir de prétexte à l'intégration ou à l'exclusion d'un groupe et marquer une appartenance restreinte, mais elle ne caricature jamais l'ennemi. Lorsqu'ils partent au front, les personnages d'*Adam's Breed* veulent défendre leur patrie d'origine, l'Italie, autour de laquelle ils se resserrent, mais ils défendent en même temps, sous cette bannière, la patrie qui les a accueillis. Si la guerre divise, elle divise en réalité une allégeance à des nations alliées ou ne fait que refléter la division interne de Gian-Luca qui ne se sent reconnu et accepté ni par son pays de naissance, l'Angleterre, ni par son pays d'origine qu'il considère comme son pays d'appartenance, l'Italie. La guerre révèle la douleur du protagoniste de se sentir apatride seulement parce qu'il n'a pas encore cheminé assez pour dépasser le binarisme inconscient qui investit son modèle de pensée et pour éprouver son appartenance aux deux nations. Sur le plan stylistique, le binarisme s'écrit sous la forme du récurrent *neither...nor*. Bien que cette tournure s'appuie sur une exclusion binaire, elle oblige néanmoins à réfléchir à de nouvelles catégories en marquant le rejet des deux termes en opposition. Avec Gian-Luca, l'étranger n'est plus associé à la nationalité ou à la patrie puisque, au fond, il en a deux, ou il n'en a aucune, et alors l'étranger qui était défini par son appartenance nationale différente devient celui que la nationalité ne circonscrit plus. En outre, le narrateur poursuit la déstabilisation sémantique en soulignant l'arbitraire de l'appartenance nationale qui dépend d'un décret juridique selon lequel la nationalité est accordée en fonction du lieu de naissance. Alors qu'il se sent italien, le protagoniste d'*Adam's Breed* a légalement la nationalité anglaise.

Si l'on revient au contexte de la guerre, *Adam's Breed* témoigne d'allégeances doubles qui se rassemblent contre un ennemi commun pourtant jamais caricaturé. En priant Dieu de lui ramener son mari sain et sauf, Maddalena se rend compte que toutes les mères et toutes les épouses de soldats partis au front, quel que soit leur camp, font le même vœu. L'ennemi passe de l'autre à un autre semblable pris dans des engrenages qui le dépassent. On lit ainsi à propos de Geppe :

he had died as hundreds of others had done, because there was no escape. Scourged and tormented by vile engines of war, by terrible, nerve-breaking, soul-sickening noise, by smell and the sight and the

slime of blood – crowding, thrusting, yelling, retreating, in a welter of maimed, half-demented men – that was how Geppe had died<sup>260</sup>.

Quant au bibliothécaire favorable à la guerre à ses débuts, il finit par ne plus considérer les Allemands comme des ennemis après qu'elle a pris ses fils. La haine de l'autre produit seulement la mort de soi et des siens, voilà la leçon qu'il tire de la guerre. Le bibliothécaire explique ses sentiments à Gian-Luca dans une série de contradictions :

A lovely world – a wonderful world – and all broken up and trodden to pieces – yet when my two boys said they wished to enlist, it was I who encouraged them to go. It was I who felt a deep hatred of the Germans – a far deeper hatred than either of my sons – my sons went out from a sense of duty, but I would have gone to kill [...] Yet now I don't hate any more-' said the Librarian, 'because they have killed both my sons, I can't hate – that seems very *queer* to me -'<sup>261</sup>.

La Première Guerre Mondiale remet paradoxalement en cause la notion d'étranger qui contribue à la définition de l'ennemi en temps de guerre. Comme soldats et civils sont tués sans distinction, la guerre élimine les différences de nationalité autant que de statut :

In Berlin they were cursing, in Paris they were praying, and in London they were dancing – oh, well, such was war... But Death was in nowise daunted, it seemed, for the spring came in on a great tide of blood. Yet this was not nearly enough for the glutton, who must needs go seeking out peaceable people who neither danced nor made war. Humble civilians just lay down and died from this cause or that, or from no cause at all except that they felt very weary<sup>262</sup>.

Sur le plan stylistique, alors que les noms de villes sont distincts, le parallélisme syntaxique provoque leur indifférenciation ; d'autre part, la majuscule donnée au terme *Death* semble créer un nouvel espace vorace qui supprime tous les autres. L'expression *neither... nor*, renforcée par la répétition de la conjonction *or* et l'alternance entre *this* et *that* qui sous-tendent un *either...or* suivi de *no(t).... at all*, parachève le brouillage. On meurt ni pour une raison ni pour une autre, mais pour les deux à la fois, ou pour aucune d'entre elles : le brouillage vire au non-sens et souligne l'absurdité de la guerre et de ses clivages. La suite de l'extrait poursuit cette déstabilisation par le biais de l'adjectif *strange*, déclinaison du *Sale*, qui renvoie de manière récurrente dans l'ensemble des romans, à la difficulté d'identifier ou de désigner dont découle un sentiment de malaise : « It was strange how many such people

---

<sup>260</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 239.

<sup>261</sup> *Ibid*, p. 222.

<sup>262</sup> *Ibid*, p. 240-1.

were dying; strange too, that as often as not they were those who had no one to lose in battle »<sup>263</sup>.

*The Master of the House* fait apparaître le Sale moins dans les clivages que dans la confusion que la guerre entraîne au sein des deux camps adverses. Un glissement opère au chapitre 42 qui couvre les descriptions du front ; l'adjectif *strange* est relayé par l'instabilité des pronoms (*one, it, they*) :

They were pouring into the enemy trenches [...] Some creature was trying to defend itself by shooting at close quarters, it must be mad... it had failed ... it was dead, with a gaping belly [...] one wanted to sing, one wanted to sob... one was doing all manners of things at once, loving and hating, pitying and killing. Was this Christophe who had so often pictured God's pain?<sup>264</sup>

Le pluriel se transforme en singulier, des humains deviennent de simples créatures ou des lambeaux de corps meurtris capables dans le même instant de plaindre et de tuer. La forme interrogative qui clôt ce passage et revient régulièrement au chapitre 42 parachève sur le plan syntaxique le brouillage sémantique déjà mis en place : les affirmations perdent de leur force, sont suspendues à trois petits points avant de se transformer en une question seule capable de traduire l'impossibilité d'exprimer l'incompréhension face aux massacres. Afin de souligner la confusion, le narrateur recourt fréquemment aussi aux tournures passives impersonnelles, aux verbes de perception (*looked, appeared, sounded*) et aux modulateurs tels qu'*as though* qui dépossèdent les sujets de leur possibilité d'agir<sup>265</sup>. Confusion des corps dont les soldats ne savent plus s'ils leur appartiennent, confusion des sens (« Sweat had mingled with the grime and blood on [Jan's] face »<sup>266</sup>) et des sons (« Bells...how strange to hear bells in battle »<sup>267</sup>), confusion des sentiments où la souffrance de l'autre fait naître la colère issue de la peur plutôt que la compassion (« Do not make so much noise, stop that squealing [...] Toto made one feel angry, squealing like a pig »<sup>268</sup>). On ne distingue plus les morts des vivants ou le passage du temps (« Hours had passed...were they hours or years that had passed? [...] Was it morning or evening? What blue eyes he had that young German gunner standing there in the middle of

---

<sup>263</sup> *Ibid*, p. 241.

<sup>264</sup> Radclyffe Hall, *The Master of the House*, p. 382.

<sup>265</sup> « one could see things so clearly... blood was trickling onto Toto's hand from a long, shallow gash across his wrist... And the guns, were they suddenly making less noise? One could hear other sounds », *ibid*.

<sup>266</sup> *Ibid*, p. 386.

<sup>267</sup> *Ibid*, p. 384.

<sup>268</sup> *Ibid*, p. 383.



five dead men? »)<sup>269</sup>. Contrairement à ce que le contexte historique réel pourrait laisser présager, Radclyffe Hall célèbre la mixité nationale. Lorsqu'elle évoque la Première Guerre Mondiale dans *The Master of The House*, de manière caractéristique, elle choisit de représenter la Légion d'Orient qui se bat aux côtés de la France et de l'Angleterre, et compte parmi ses soldats des Arméniens, des Syriens, des Turcs, et des Arabes. À travers le mélange des nationalités, la pluralité est mise en avant. D'ailleurs, le personnage du colonel Prévost qui dirige la Légion est entouré d'un grand respect. Il défend cette mixité : « Colonel Prévost had said, no doubt with some truth, when an officer of the Tirailleurs had spoken disparagingly of this mixture, Colonel Prévost had said: 'A weak brew? Well, perhaps, but a good dash of hate gingers up the worst cocktail' »<sup>270</sup>. Même si les soldats sont désignés par des expressions peu engageantes (« this mixture »<sup>271</sup>, « a *queer* medley »<sup>272</sup>), ils sont décrits de manière positive : « fine-looking fellows [...] with the dignity of the Arab race »<sup>273</sup> et « as carrion crow from a mountain eagle; some tall, finely featured, agile and brave »<sup>274</sup>. La mixité prévaut également dans le détachement français des troupes britanniques et se marque par la couleur de peau et celle des drapeaux : « Their own French Detachment [...] compris[ed] a bewildering assortment of colours, from white to black and from black to white with every intermediate gradation »<sup>275</sup>.

Hors contexte extrême de guerre, l'étranger est associé à l'indéfinissable, au non identifiable plus qu'à une opposition radicale, ce qui nous ramène sur le plan lexical au glissement entre *stranger* et *strange* déjà été évoqué à propos du protagoniste d'*Adam's Breed*. Dans *The Master of the House*, être étranger n'a tout d'abord ni vertu ni vice particuliers : le personnage de Kahn par exemple est accueilli avec bienveillance dans le village alors qu'il est évident qu'il est étranger. Kahn se sert de son statut pour obtenir de l'aide y compris de Jousé dont il cause la perte : « 'I much need his goodwill, I who come as a stranger' »<sup>276</sup>. Ce sont ses agissements qui attirent ensuite le mécontentement des villageois et donnent un sens négatif à son statut d'étranger : « As a stranger he had arrived in this town and ruined one of its most revered natives; an unwise, a foolhardy thing to have done, which

---

<sup>269</sup> *Ibid*, p. 383-4.

<sup>270</sup> *Ibid*, p. 377.

<sup>271</sup> *Ibid*.

<sup>272</sup> *Ibid*, p. 378.

<sup>273</sup> *Ibid*.

<sup>274</sup> *Ibid*.

<sup>275</sup> *Ibid*, p. 380.

<sup>276</sup> *Ibid*, p. 209.

might well result in his own destruction »<sup>277</sup>. Plutôt que d'être étranger, l'autre convoque plutôt les traits de l'étrangeté, de l'inadéquation et du malaise qu'il suscite à ne pouvoir se désigner précisément. Parce qu'il déstabilise, le terme *strange* prend souvent une connotation négative et s'accompagne alors d'indécision ou d'incompréhension. Les quelques exemples qui suivent montrent que ce terme est appliqué à des situations a priori binaires qui ne trouvent pas de résolution simple comme elles le devraient : « it must not be forgotten that the mind of man is a mass of distressingly strange contradictions »<sup>278</sup> et « Is it not strange that the more we have in this world the more we are always needing? »<sup>279</sup>. La confusion provient en outre de la maladie lors de laquelle le sujet n'est pas dans son état normal : « 'We may say many strange things when we are ill' »<sup>280</sup>. En réalité, les notions d'étranger et d'étrangeté fonctionnent comme des désignations que le locuteur colore négativement ou positivement ; ce qui semble être une caractéristique de l'individu est ainsi déplacé vers une instance extérieure : plutôt que d'être prisonnière de termes pas toujours interrogés, Radclyffe Hall déplace la responsabilité de la désignation vers le locuteur et lui redonne du même coup le choix : « A great sadness began to take hold upon him, together with a curious sense of detachment. He moved like a stranger among the men who, in their turn, regarded him as a stranger »<sup>281</sup>.

De l'étranger, on passe à une étrangeté qui se traduit par l'inadéquation d'une chose qui échappe par sa différence ou la difficulté qu'elle pose à être appréhendée et nommée. Toutefois, le Sale dans cette acception sert de ressort pour obliger personnages et lecteurs à redéfinir leurs repères. C'est ainsi que les deux notions sont réhabilitées dans un contexte de guerre par l'ouverture de la langue nationale aux influences étrangères. Les propos de Jean-Jacques Lecercle<sup>282</sup> « Sur l'usage des mots étrangers » à propos de la théorie d'Adorno éclairent les romans de Radclyffe Hall où « le rôle joué par les mots étrangers n'est pas anodin : c'est même l'inverse. Ce sont des lieux d'irruption de la *vérité* et de la *liberté* : vérité de la nomination authentique retrouvée ou jouée, et liberté du locuteur contre le système de langue qui l'opprime »<sup>283</sup>. Les romans célèbrent en effet la diversité nationale et linguistique. La majorité des personnages, polyglotte, est amenée à voyager. Les pays et les langues les

---

<sup>277</sup> *Ibid*, p. 302.

<sup>278</sup> *Ibid*, p. 204.

<sup>279</sup> *Ibid*, p. 206.

<sup>280</sup> *Ibid*, p. 205.

<sup>281</sup> *Ibid*, p. 354.

<sup>282</sup> Jean-Jacques Lecercle, « Les mots étrangers sont les juifs de la langue », *L'étranger dans la langue*, Paris : PUPPO, 2013, p. 17-36.

<sup>283</sup> *Ibid*, p. 27.

plus mentionnés sont le français et l'italien. La célébration de la diversité des langues passe en outre par le recours aux patois locaux qui reflètent le milieu social des personnages et suscite chez le lecteur une sensation d'étrangeté au sein même de la langue nationale qu'il partage avec Radclyffe Hall<sup>284</sup>. Les dialogues de *The Sixth Beatitude* par exemple reproduisent la langue du milieu ouvrier pauvre du sud-est de l'Angleterre. *The Master of the House* se déroule en France, en Provence, mais le choix est fait d'utiliser le provençal au lieu du français. Dans la note d'auteur, Radclyffe Hall explique les raisons pour lesquelles elle propose un glossaire de prononciation : il s'agit de satisfaire les lecteurs curieux de connaître la prononciation, non la signification, de la langue provençale. Elle ne semble pas douter de leur capacité à comprendre les phrases entières écrites en langue étrangère puisqu'elle ne propose jamais aucune traduction. En revanche, elle tient à leur expliquer la prononciation du provençal. Cet unique cas de glossaire non exhaustif dans son œuvre donne la prononciation des noms de lieux, des noms propres, des marques d'affection ou des jurons. Parmi les personnages principaux, seuls Marie et Christophe n'ont pas de prénom provençal, sans doute pour mieux faire résonner leur ascendance divine. Cela dit, Jousé reste assez explicite dans sa ressemblance à Joseph. Grâce à la prononciation, Radclyffe Hall souhaite certainement plonger ses lecteurs au cœur de la vie provençale. Elle les place du même coup sur un pied d'égalité de connaissance avec elle : « for the satisfaction of those readers who may wish for guidance »<sup>285</sup>. Le ton devient plus assertif ensuite quand elle insiste sur la valeur de ce dialecte local : « the language in question is no humble dialect »<sup>286</sup>. De manière caractéristique, elle met en relief une langue marginale qui a cependant marqué l'histoire de France et d'Angleterre. Le provençal était en effet parlé en Angleterre au temps de Richard Cœur de Lion. Il aurait également pu marquer l'histoire littéraire si Dante l'avait choisi au détriment du toscan, ce qu'elle explique dans les termes caractéristiques de son écriture et de ses préoccupations :

Had [Dante] decided it otherwise it is certain that the Provençal tongue would have been spared those centuries of eclipse during which, owing to its gradually enforced subjection, in all official concerns, to the French idiom, it found its only *home*<sup>287</sup> in the hearts and on the lips of

---

<sup>284</sup> L'anglais est la langue maternelle de l'auteur, mais elle est issue d'un foyer mixte où l'on parlait anglais américain et anglais britannique.

<sup>285</sup> Radclyffe Hall, *The Master of the House*, p.7.

<sup>286</sup> *Ibid*, p.7.

<sup>287</sup> Nos italiques.

the peasants, from which *neither time nor authority*<sup>288</sup> ever contrived to evict it<sup>289</sup>.

En mentionnant ce qui ressemble à un aléa de l'histoire, Radclyffe Hall attire l'attention du lecteur sur la remise en question de l'autorité du dominant. Elle préfère s'intéresser à ceux que le hasard des circonstances a placés dans la catégorie des dominés, voire des humiliés, alors même qu'ils ont pu jouer un rôle important. Radclyffe Hall tente ainsi de redonner au provençal ses lettres de noblesse et indique en outre de sa manière caractéristique que la vitalité de cette langue partagée revient autant à l'élite qu'aux paysans :

and thus to poet and peasant alike is due the fact that to-day the youth of Provence can study its native language, with all its variants, survivals and still debatable alternatives, in more than twenty-five colleges and schools of the South of France. It can also be studied in the markets, at the street corners [etc.]<sup>290</sup>.

*The Master of The House* ne réduit pas cependant les langues étrangères au provençal, mais mentionne le latin et le français. Cela correspond aux thématiques du roman : le provençal donne un caractère authentique à la description de la vie en Provence ; le latin est utilisé pour les références religieuses ; quant au français, il sert à évoquer la Première Guerre Mondiale. L'enjeu linguistique apparaît aussi dans les autres romans : les voyages en particulier favorisent l'utilisation de la langue étrangère correspondante. C'est le cas dans *The Forge*, *A Saturday Life* et *The Well* où les personnages se déplacent en Italie et en France. Dans *Adam's Breed*, comme les personnages principaux appartiennent à la communauté italienne installée à Londres, l'italien est régulièrement employé, notamment pour les noms de lieux et les noms propres, mais aussi pour exprimer les marques d'affection et les jurons. Le commerce de produits alimentaires et l'art culinaire expliquent le recours à l'italien et au français. À l'inverse, *The Unlit Lamp* et *The Sixth Beatitude* ne mentionnent pas de langues étrangères pour des raisons évidentes : le premier roman relate l'impossible émancipation du berceau familial ; *The Sixth Beatitude* s'intéresse quant à lui à des personnages issus d'un milieu social très pauvre qui n'a pas accès à l'apprentissage des langues étrangères, encore moins aux voyages. Cela étant, on l'a vu, la langue socialement marquée qu'ils utilisent peut être considérée comme une forme de langue étrangère étant donné qu'elle ne correspond pas au modèle dominant. « Pour atteindre les choses, qui sont devenues étrangères à l'homme, les

---

<sup>288</sup> Nos italiques.

<sup>289</sup> *Ibid.*

<sup>290</sup> *Ibid.*

mots doivent se faire étrangers »<sup>291</sup>, écrit Lecercle, ce qui résume bien l'entreprise de déstabilisation des normes intériorisées qui caractérise l'œuvre de Radclyffe Hall.

Pour conclure sur la transmigration spatiale, il apparaît que, contrairement aux oppositions stériles favorisées par les mécanismes d'abjection qu'il a fallu mettre au jour, les frontières sont déstabilisées et mouvantes ; or elles fonctionnent en lien étroit avec le temps.

## II. LA TRANSMIGRATION TEMPORELLE

Le processus de transmigration que la présente recherche s'efforce d'analyser repose sur une conception particulière de la temporalité selon laquelle le Sale, qui fonde l'état originaire des personnages, les oblige à se lancer dans une quête qui doit leur permettre de le surmonter. En ce sens, le Sale constitue à la fois le point de départ et le ressort d'un processus souvent lent de dépassement. Si ce processus soutient toutes les formes de transmigration et s'ancre dans l'espace, il n'implique pas toutefois une vision téléologique du temps. La temporalité des récits semble linéaire puisque la majorité des romans appartient au genre du *bildungsroman* ou du *künstlerroman*. À l'exception de *The Forge* et de *The Sixth Beatitude*, tous relatent la vie de leur protagoniste principal de l'enfance à un moment crucial de leur vie adulte. *Adam's Breed*, *The Well* et *The Master of the House* commencent même à la naissance ; *Adam's Breed* et *The Master of the House* se terminent sur la mort du protagoniste tandis que *The Unlit Lamp* s'arrête à la vieillesse de Joan dont l'immobilisme l'empêche précisément d'accéder à une rupture. Pourtant, la comparaison des *incipits* et des *explicits* dément l'idée d'un développement linéaire des personnages. Les romans déjouent de surcroît le sens de l'origine et de la fin puisqu'ils interrogent davantage le processus que le terme, même lorsqu'ils s'intéressent à la question du progrès. Enfin, Radclyffe Hall développe une conception très particulière du temps où les repères temporels sont brouillés.

### 1. Temps et processus

#### 1.1. À contretemps

Stephen de *The Well* vit à une période explicitement nommée « un âge de transition » (« an age of transition »<sup>292</sup>). Selon Sarah Heinz<sup>293</sup>, cette expression décrit la croyance victorienne

---

<sup>291</sup> Lecercle, « Les mots étrangers sont les juifs de la langue », p. 27.

<sup>292</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 149.

dans le progrès et le changement. Il s'agit cependant d'une transition paradoxale car l'époque victorienne est aussi jugée prude et si conservatrice qu'elle semble parfois stagner<sup>294</sup>. Or, l'expression est utilisée dans *The Well* essentiellement en référence à la question homosexuelle. Elle est reprise lorsqu'apparaît l'étrangeté de Stephen : « she was splendid at that moment – grotesque and splendid, like some primitive thing conceived in a turbulent age of transition »<sup>295</sup>, ou : « she was like some curious, primitive thing conceived in a turbulent age of transition »<sup>296</sup>. À l'instar de l'hypothèse qui est la nôtre, Prosser voit dans cette expression l'invitation à considérer *The Well* comme un roman pionnier du transgenrisme. Un deuxième paradoxe surgit dans l'écart entre l'époque victorienne et la période moderne dans laquelle *The Well* a été publié. Plus qu'un paradoxe, l'âge de transition renvoie à ce qu'on a choisi d'appeler un contretemps. Stephen porte en elle les germes d'un avenir plus tolérant comme le croit fermement Puddle : « you're unexplained as yet - you've not got your niche in creation. But some day that will come, and meanwhile don't shrink from yourself, but just face yourself calmly and bravely »<sup>297</sup>.

Si Stephen représente et contribue à cet âge de transition, Joan Ogden dans *The Unlit Lamp* joue le rôle de témoin de l'évolution de la condition des inverties et, au-delà, des femmes. Joan pourrait représenter le vestige d'une situation passée, mais la chronologie se brouille : le futur fait déjà partie d'un passé qui a produit un certain présent. Deux jeunes femmes ironisent sur les vêtements masculins de Joan : « Honey, she's a forerunner, that's what she is, a kind of pioneer that's got left behind. I believe she's the beginning of things like me »<sup>298</sup>. Selon Esther Newton, ces jeunes femmes représentent la deuxième génération des *New Women* là où Joan renvoie à la première. Dellamora confirme l'affiliation tout en indiquant ses limites : « The *new* New Women see themselves as the heirs of New Women (Joan) who were forerunners, pioneers, and prophets. But the young couple also regards these women as having proven themselves unable to overcome the duties required of them as daughters and sisters »<sup>299</sup>. À ses yeux, le couple ne marque pas non plus l'aboutissement du combat *New Woman*, leur moquerie révélant plutôt leur manque d'assurance : « There is

---

<sup>293</sup> Sarah Heinz, « The Age of Transition as an Age of Transgression? Victorian Poetry and the Taboo of Sexuality, Love and the Body », Stefan Horlacher, Stefan Glomb et Lars Heiler, dirs., *Taboo and Transgression in British Literature from the Renaissance to the Present*, New York : Palgrave Macmillan, 2010, p. 159-176.

<sup>294</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 162.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>298</sup> Radclyffe Hall, *The Unlit Lamp*, p. 284.

<sup>299</sup> Dellamora, Radclyffe Hall, *A Life in the Writing*, p. 111.

promise here, but accomplishment waits on a future date »<sup>300</sup>. La filiation entre les deux générations est rompue. Par ailleurs, dans cet âge de transition, certains personnages figurent déjà l'après si bien qu'ils coïncident mal avec leur temps et brouillent à nouveau la chronologie. C'est le cas par exemple de Valérie Seymour dans *The Well* : « a creature born out of her epoch, a pagan chained to an age that was Christian »<sup>301</sup> ; ou des Brent dans *The Forge* lorsque Hilary remarque à propos de son divorce à l'amiable : « 'We are *queer* people, you and I [...] I don't think we belong to our times at all; I think we must belong to the century after next »<sup>302</sup>. Dans l'ensemble des romans, même ceux où le passage du temps est très marqué, à travers le cycle des saisons en particulier, les personnages ne se sentent jamais en pleine adéquation avec leur présent. Le contretemps correspond à l'état en décalage qu'Agamben nomme le 'contemporain'<sup>303</sup>.

Le passé, le présent et le futur interagissent en permanence sur les événements et les personnages. Dans le cadre biographique, Dellamora interprète la conception temporelle de Radclyffe Hall à partir du futurisme reproductif (« reproductive futurism »<sup>304</sup>) de Lee Edelman et explique qu'il existerait une temporalité hétérosexuelle reposant sur le récit familial des origines, la descendance, la lignée et l'héritage. Radclyffe Hall ne parviendrait pas à créer sa propre généalogie car elle se sentirait exclue de cette temporalité. Or, malgré ses conditions privilégiées, elle souffrait effectivement d'un sentiment d'isolement social qu'elle attribuait à son ascendance américaine et à un manque affectif. Coupée de ses parents, c'est-à-dire de sa propre généalogie, Radclyffe Hall ne pouvait pas produire d'autobiographie ni même s'inscrire dans un temps généalogique. Elle en était empêchée de surcroît par son amour pour les femmes dont la stérilité (telle qu'elle était perçue dans les années 1920) semblait nier une temporalité qui trouvait son origine dans la maternité. En rupture avec son ascendance et ne pouvant enfanter, autrement dit sans origine ni futur, Radclyffe Hall a dû créer sa propre généalogie. Le concept du contretemps ou du contemporain d'Agamben est également illustré dans *The Unlit Lamp*. Joan se débat entre son sens des responsabilités envers ses parents, son épanouissement personnel et les mœurs de son temps :

Centuries of custom, centuries of precedent! They pressed, they suffocated. [...] [Joan] got up and walked feverishly about the room. They *must* swim against the current; it was ridiculous, preposterous that

---

<sup>300</sup> *Ibid*, p. 112.

<sup>301</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 247.

<sup>302</sup> Radclyffe Hall, *The Forge*, p 209.

<sup>303</sup> Giorgio Agamben, *Qu'est-ce Que Le Contemporain ?*, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2008.

<sup>304</sup> Dellamora, *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, p. 8.

because she did not marry she should be forced to live a crippled existence. What real difference could it possibly make to her mother's loneliness if her daughter shared a flat with Elizabeth instead of with a husband? No difference at all, except in precedent. Then it was only by submitting to precedent that you could be free? What she was proposing seemed cruel now, even to herself; and why? Because it was not softened and toned down by precedent, not wreathed in romance as the world understood romance. 'Good God!' she thought bitterly, 'can there be no development of individuality in this world without hurting oneself or someone else?' She clenched her fists. 'I don't care! I've a right to my life, and I shall go in August. I defy precedent. I'm Joan Ogden, a law unto myself, and I mean to prove it'<sup>305</sup>.

Cet extrait se situe à un moment où Joan, sans vouloir blesser sa mère, pense quitter le giron familial et s'installer avec Elizabeth, ce que l'usage refusait aux femmes en-dehors du mariage. Dans ces conditions, les femmes avaient le choix entre affronter la convention et s'y briser, ou l'accepter. L'absurdité de ce binarisme repose sur l'absence de précédent que la question rhétorique rend brusquement bien dérisoire et arbitraire (« No difference at all, except in precedent. Then it was only by submitting to precedent that you could be free? »). Les femmes semblent devoir être écrasées par la société, mais Joan défie son temps et revendique sa liberté individuelle dans des termes qui sont repris par Stephen dans *The Well* : « I've a right to my life » devient l'appel plus existentiel du droit à exister (« right to our existence »<sup>306</sup>) de Stephen. Joan dévoile ainsi qu'une question éminemment personnelle comme l'amour met en jeu des normes sociales implicites qui peuvent l'entraver. Son raisonnement soulève une autre question fondamentale qu'elle ne formule cependant pas, celle de savoir comment établir un précédent : peut-être en revendiquant sa singularité et en faisant appel au droit qui régule les sociétés ? Joan interroge du même coup l'influence du temps sur les changements de mœurs désignés parfois sous le terme de progrès. Elle a à la fois une vision panoramique du temps long de l'histoire (« Centuries of custom, centuries of precedent! [...] She saw it all ») et la perspective toute restreinte donnée par son présent (« They pressed, they suffocated ») ; or, il s'agit de résister au sens du temps qui ne va pas vers l'avenir qu'elle souhaite (« They *must* swim against the current »).

L'interprétation de Dellamora se vérifie également dans *The Unlit Lamp* où elle entre en résonance avec la temporalité spécifiquement homosexuelle dénoncée par Eribon en ce qu'elle décourage les demandes de reconnaissance des homosexuels. Eribon semble théoriser et approfondir le discours de Joan lorsqu'il explique que la volonté de reconnaissance

---

<sup>305</sup> Radclyffe Hall, *The Unlit Lamp*, p. 247-8.

<sup>306</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 447.



s'appuie sur l'insatisfaction du moment présent qui vient à la fois d'un passé insatisfaisant et de l'espoir déçu d'un avenir différent. Selon lui, on peut déclarer qu'une forme sociale est impossible et impensable seulement parce qu'elle existe déjà. Il fait écho à Joan et à Stephen :

[L'] existence [de l'homosexualité] précède la reconnaissance qui lui est ou lui sera accordée, et c'est donc son existence même qui fait naître les discours qui déclarent qu'elle ne peut ou ne doit pas exister. Elle n'est déclarée impossible que parce qu'elle affirme sa réalité, elle n'est décrétée impensable que parce qu'elle oblige la société à remarquer qu'elle est là et à penser à elle et sur elle<sup>307</sup>.

Ses propos rappellent également que l'existence de l'« inversion » dans *The Well* précède sa reconnaissance et sa nomination. Aux yeux d'Eribon, le refus de reconnaître ce qui existe déjà prend une dimension plus spécifiquement politique dans le sens où des idéologies postérieures à l'existence de ces formes sociales sont créées pour les contrecarrer, les normaliser ou les exclure. Il dénonce un processus tautologique : « si [ces formes sociales] existent néanmoins, cela ne peut être que comme des formes aberrantes, monstrueuses, pathologiques et pathogènes, contraires au plus élémentaire « bon sens » – et c'est parce que ce sont des formes aberrantes qu'il faudrait avant tout ne pas les reconnaître juridiquement »<sup>308</sup>. Dans le cadre de l'homosexualité bafouée, la temporalité subit d'autres brouillages. D'abord, si en littérature le moment de l'insulte homophobe peut être isolée, elle renvoie en réalité à une condensation de multiples insultes subies au cours du temps qui n'ont fait qu'actualiser le sentiment déjà présent chez l'individu de son décalage par rapport à la norme. De plus, en écho à l'interrogation de Joan sur le collectif et l'individuel, Eribon rappelle que l'individu homosexuel a toujours une histoire singulière, mais que cette histoire a toujours un rapport avec un collectif constitué des autres individus assujettis par le même processus d'infériorisation. On l'a vu à propos des réseaux de solidarité qui se mettent en place entre identités abjectées, ce collectif existe indépendamment de la conscience qu'ils peuvent en avoir et indépendamment de leur volonté. Dans ces conditions, comme avec l'insulte, la chronologie est bouleversée : si le sujet homosexuel est toujours-déjà inscrit dans un collectif avant même qu'il le sache ou le veuille, « cela veut dire aussi que tout geste gay, toute participation, fût-elle la plus lointaine, la plus distante, la plus secrète, à la vie gay, met

---

<sup>307</sup> Eribon, *De la subversion*, p. 90.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 91.

n'importe quel homosexuel en relation avec tous les autres, et avec toute l'histoire de l'homosexualité et de ses luttes »<sup>309</sup>.

Comme les personnages, Radclyffe Hall est à contretemps : en avance sur les mœurs de son temps, elle a sans doute été mal comprise par ses contemporains. La réception de ses œuvres en témoigne. Sur le plan littéraire, l'exploration du genre dans ses écrits était novateur mais son style trop classique l'a exclue du canon moderniste. De la même manière, en ce qui concerne l'histoire du genre, sa vision, très vite dépassée, a été largement critiquée alors qu'elle a permis d'initier une réflexion qui a conduit les générations suivantes à définir de nouvelles identités, à extraire l'homosexualité de ses cadres juridiques ou médicaux et à faire évoluer la terminologie du genre de l'invertie vers l'homosexuelle ou la lesbienne par exemple. Le contretemps est poussé à l'extrême quand il prend la forme de la réincarnation.

## 1.2. La réincarnation : temps humain et divin

Le thème de la réincarnation est abordé dans *The Master of the House*, on l'a vu, mais aussi dans *A Saturday Life*. Ce roman n'évoque pas d'emblée la réincarnation, mais la suggère progressivement par la mise en place d'un réseau qui brouille différents repères. D'abord, les passions aussi vite embrassées qu'oubliées de Sidonia renvoient à plusieurs périodes artistiques qui contribuent à brouiller les repères temporels et spatiaux, témoignant ainsi du lien qui unit le temps et l'espace chez Radclyffe Hall. Sidonia navigue entre l'art grec et romain tandis que l'art égyptien occupe l'esprit de sa mère. Le style Queen Anne, déjà évoqué pour marquer le décalage entre la vitalité excessive de Sidonia et son environnement très formel, caractérise la demeure des Shore. Ensuite, lorsque le narrateur dévoile que Sidonia pourrait être réincarnée, l'instabilité spatio-temporelle se poursuit à travers un brouillage fictionnel et historique. Dans *A Saturday Life*, le livre qui révèle la réincarnation de Sidonia est en anglais mais est déniché en Italie ; la « vie de samedi » aurait des origines géographiques variées<sup>310</sup>. Quant à son origine historique, elle mélange l'antiquité grecque et égyptienne ainsi que des influences hindouistes et bouddhistes. En outre, la définition donnée dans le récit ne correspond pas aux définitions classiques selon lesquelles l'âme poursuit son évolution d'existence en existence humaine (réincarnation) ou s'incarne dans un animal ou un végétal (métempsycose). La « vie de samedi » du roman consiste à rejouer une vie passée dans le présent : « 'People who are living a 'Saturday Life' are said to have no new

---

<sup>309</sup> Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 93.

<sup>310</sup> « The seventh incarnation of such a spirit is known as 'The Final Path', but among those in the West who hold this theory it is sometimes referred to as 'The Saturday Life' », Radclyffe Hall, *A Saturday Life*, p. 147.

experiences, but to spend it entirely in a last rehearsal of experiences previously gained »<sup>311</sup>. Lady Shore est une femme anachronique tant elle vit dans le passé de ses fouilles en Egypte et de la biographie qu'elle écrit de son mari : « until gradually, something in her that belonged to the present had died, and been buried in the dust of Egypt »<sup>312</sup>. Le récit construit ainsi une figure anachronique à travers laquelle il formule une vision particulière du temps : « Time does not exist [...] the past and the present and the future are all one »<sup>313</sup>, remarque Lady Shore à deux reprises dans les premiers chapitres. Elle anticipe les mots de Christophe dans le cadre beaucoup plus religieux de *The Master of the House* où elle se rapproche davantage de la communion : « 'Distance does not exist, it is all here and now, it has always been here; there is neither time, separation nor distance' »<sup>314</sup>. Lady Shore reprend cette idée dans une formule différente qui met en lumière la double vision du temps qui se dégage du roman, à savoir la répétition des événements et le cycle de la vie comme abolition du temps ou continuité, lorsque Sidonia est enceinte : « 'Life – new life,' said Lady Shore softly, 'it's a very wonderful thing. Godfrey and I, Sidonia and David, and now this small, unborn other. It goes on link by link in the chain, right down the ages, Frances ; always the same and yet always different »<sup>315</sup>. Cette remarque montre aussi que Lady Shore est ramenée au présent par sa fille. Pourtant, Sidonia fait elle-aussi figure d'anachronisme :

And she is B.C [...] she is quite disconcertingly B.C. at times, only – well, she's terribly modern too, in fact she's more than modern [...] she's a sort of a backward and forward proposition, possibly an omen of some future product. She makes me feel both stimulated and uncomfortable; it's that B.C. touch with the ultra-modern, a heady sort of combination<sup>316</sup>.

Cette combinaison surprenante est à l'origine de sa réincarnation. La « vie de samedi » se traduit en outre par le changement très régulier et soudain de ses passions : Sidonia s'intéresse au dessin pendant six mois, puis à la poésie pendant un an, puis à la danse pendant trois ans, au piano pendant cinq ans, à la sculpture et au chant pendant deux ans. Cinq chapitres au maximum évoquent chacune des phases de Sidonia. Huit chapitres en revanche sont consacrés à ce que Sidonia refuse d'appeler une phase, celle de sa rencontre avec David qui aboutit à leur mariage et à la naissance de leur premier enfant. L'instabilité des passions qui

---

<sup>311</sup> *Ibid.*

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>313</sup> *Ibid.*

<sup>314</sup> Radclyffe Hall, *The Master of the House*, p. 239, 262, 374.

<sup>315</sup> Radclyffe Hall, *A Saturday Life*, p. 213-4.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 17.

s'enchaînent réduit la durée à une éternelle fuite en avant, voire à un anéantissement du temps. L'idée de réincarnation tente ainsi en creux de donner sens aux élans soudains de Sidonia. Frances ne cesse d'ailleurs de vouloir ancrer la jeune fille : « 'We've got to moor Sidonia, you know' »<sup>317</sup>, dit-elle à sa mère dont le nom (Lady Shore) détrompe toutes les promesses, « 'Then you'll have to [...] give her a present; you'll have to force it on her somehow' »<sup>318</sup>. Paradoxalement, lorsqu'elle est découverte, la réincarnation fonctionne comme un ancrage. Il s'agit toutefois d'un ancrage ambivalent non seulement parce qu'il contribue au brouillage temporel, mais qu'il s'inscrit dans la notion de Sale. Si la transmigration sous ses différentes formes est utilisée pour remettre le Sale en cause, le brouillage ne signifie cependant pas que les personnages parviennent à le dépasser. Frances considère par exemple l'impossibilité de situer Sidonia dans le temps comme un défaut, une situation gênante pour la jeune fille qui met également les autres mal à l'aise ; autrement dit, qui assigne soi et l'autre à un entre-deux déplaisant. Frances termine en effet la remarque précédente en disant : « I'm never quite sure she's very proper [...] perhaps it's in her relation to time, she's improper because she is NOW.' »<sup>319</sup>. D'ailleurs, lorsque l'idée de la réincarnation germe, Sidonia est régulièrement décrite comme une créature possédée, ce que confirme l'échange entre Lady Shore et Frances : « '[Sidonia]'s like a creature possessed' [...] 'Perhaps she is possessed [...] Yes – she probably is possessed' »<sup>320</sup>. Le professeur de danse de Sidonia croit être réincarnée d'autre part. En ce qui la concerne, il s'agirait néanmoins d'une faiblesse de caractère : « 'I am a Greek reincarnation' [...] The story she had woven for her own consolation made her blush whenever she thought of it »<sup>321</sup>. Miss Valery y voit même comme un secret honteux : « her secret [...] the secret of her Greek reincarnation »<sup>322</sup> et « guiltily »<sup>323</sup>. La réincarnation ne permet pas le dépassement du Sale car elle continue à être dénigrée alors même que son existence est confirmée dans un livre. Il s'agit d'un livre déniché par hasard, sans grande valeur financière ou littéraire, dont seul un chapitre intéresse Frances. Toutefois, en l'expliquant pour la première fois, il instille le doute chez la très pragmatique Frances. Quand elle raconte de surcroît sa lecture à Sidonia alors âgée de dix-neuf ans, cette dernière se sent libérée de sa culpabilité et de ses fautes : « 'Nothing that's happened would be my fault [...] If it were true, then I couldn't help Jensen;

---

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>321</sup> *Ibid.*, 24-5.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>323</sup> *Ibid.*

I had to do just what I've done. I had to hurt him and mourn him afterwards. He was part of my Saturday Life.' »<sup>324</sup>. La découverte du Sale fonctionne sur le même modèle que Stephen et l'« inversion » : elle s'inscrit dans un processus dont l'une des étapes consiste à nommer leur condition ; or, la nomination constitue paradoxalement une première délivrance, ambivalente néanmoins : en ce qui concerne Sidonia, elle craint les revers de sa « vie de samedi », mais, très ironiquement, son inquiétude est ensuite démentie par ses actes comme si elle était prisonnière de sa réincarnation et n'avait donc aucun contrôle sur elle-même<sup>325</sup>. Une telle absence de liberté provoque un malaise en soi et parmi l'entourage. On retrouve alors le vocabulaire de l'instabilité qui caractérise le Sale : « 'It's *queer*,' she remarked, 'but it all seems familiar. It seems like a very old friend.' »<sup>326</sup>. Si la réincarnation remet le Sale en cause sans parvenir encore à le dépasser, elle manifeste également le lien entre Sale et altérité. De manière frappante en effet, la définition de la réincarnation qui donne son titre au roman s'intéresse autant au phénomène qu'à ses effets sur la relation à l'autre :

since they have many memories to revive, they can never concentrate for long on one. This also applies to their relations with people, which are generally unsatisfactory.

'Their lives are influenced from time to time by the people they have met in their past reincarnations; but those who are leading a 'Saturday Life' cannot tarry too long with old friends; even though their affections be stirred, they can only shake hands and pass on'<sup>327</sup>.

Dans ses passions comme dans ses relations, le réincarné n'en finit pas d'être bousculé. Sa temporalité donne l'impression d'un éternel recommencement, mais aussi d'une abolition du temps. Rien ne change et tout change à la fois. Le roman rend compte de cette itération paradoxale à travers le processus de dévoilement de la réincarnation qui remet en cause le sens de la finitude en juxtaposant la fin du processus de réincarnation et la fin du roman.

La rencontre entre Sidonia et David couvre les huit derniers chapitres d'*A Saturday Life*. Une certaine inexorabilité caractérise la relation entre ces deux personnages qui semblent voués à s'aimer, se marier, vivre ensemble et enfanter. La fin du roman et le trajet des personnages paraissent donc tout tracés. Le narrateur s'amuse néanmoins à relater avec une certaine ironie les premières fois de ce jeune couple qui découvre ce que tant d'autres ont déjà vécu avant eux. Malgré une direction clairement balisée, la chronologie est abolie : la

---

<sup>324</sup> *Ibid*, p. 148-9.

<sup>325</sup> « all the joy's gone out of my music' [...] Frances said nothing. Two weeks later Sidonia had resumed her lessons », *ibid*, p. 149.

<sup>326</sup> *Ibid*, p. 110.

<sup>327</sup> *Ibid*, p. 147-8.

description de leur mariage par exemple renvoie autant aux débuts d'une vie de couple qu'à des obsèques<sup>328</sup>, au présent qu'au passé, le tout tendant vers l'avenir : « It was really a great and desperate adventure dressed up in ridiculous clothes; an adventure of the body, but also of the soul, an adventure concerning the ages that had gone, the ages that were yet to come »<sup>329</sup>. Jusqu'au bout le roman brouille les repères temporels puisqu'il se termine sur un suspens ambivalent : d'un côté, Sidonia semble être parvenue à une certaine stabilité grâce au mariage et à la maternité ; elle croit d'ailleurs que sa « vie de samedi » a pris fin : « I think it's over – I'm in my last act now, Frances.' She stared at the top of the baby's head. 'There can never be anything after him; he's an end in himself, he's *the* end. I've a feeling that it's always ended like this »<sup>330</sup>. Tout semble converger vers cette fin y compris la date de naissance de son fils, un samedi vingt-cinq décembre, jour qui boucle la semaine et la « vie de samedi » de Sidonia<sup>331</sup>. D'un autre côté, Frances insiste sur la continuité dans la répétition avec la présence du nouveau-né : « [the baby] does all the impossible things that first babies have done since the world began »<sup>332</sup>. En mentionnant de surcroît le livre qui lui a dévoilé sa réincarnation plus tôt dans le roman, Sidonia déjoue le sens de la finitude. Enfin, le roman se clôt sur le personnage de Frances qui ne parvient pas à croire à la fin des cycles de Sidonia : « 'Um-m,' she grunted, striking a match. 'All the same, I'd call him Monday, I think, if I were you.' »<sup>333</sup>, commente-t-elle non sans humour. Compte tenu de la construction d'*A Saturday Life*, cette remarque finale contrecarre la clôture du roman et porte au contraire l'espoir que la vie de Sidonia ne s'arrête ni au mariage ni à la maternité, mais se poursuive dans cette liberté flamboyante qui a caractérisé sa jeunesse.

Le paradoxe des romans de Radclyffe Hall tient à ce qu'ils s'appuient sur une structure temporelle qui semble suggérer une vision téléologique du temps, mais qu'ils brouillent en réalité les repères temporels par l'usage d'un contretemps permanent, voire d'une abolition du temps. Ils déstabilisent en tout cas le sens du temps.

---

<sup>328</sup> « weddings and funerals », « of furniture polish and of musty books », « the clergy [...] suggested a man-of-war », *ibid*, p. 181.

<sup>329</sup> *Ibid*, p. 182.

<sup>330</sup> *Ibid*, p. 224.

<sup>331</sup> « And, you know, he was born on a Saturday too, the last day of the week. » , *ibid*.

<sup>332</sup> *Ibid*, p. 223.

<sup>333</sup> *Ibid*, p. 224.

## 2. Le sens du temps

### 2.1. La question du progrès

Le temps a commencé par figurer une instance d'abjection à travers la tension entre tradition et progrès. Si les protagonistes de *The Forge* se montrent nostalgiques d'un passé idéalisé, la communauté de la Lane dans *The Sixth Beatitude* adoptent une attitude plus ambivalente à l'égard du progrès car son irruption dans leur vie signifie la destruction du bidonville où ils habitent. Dans *Adam's Breed* et *The Master of the House*, Teresa et Jousé sont amenés quant à eux à interroger le progrès dans un cadre professionnel.

Teresa est une commerçante aguerrie et travailleuse dont l'épicerie prospère malgré quelques aléas. À la fin de sa vie, elle ne travaille plus directement dans l'épicerie, mais la dirige d'une main de maître. Elle a confié la tenue du magasin à une jeune femme dont les compétences multiples l'inquiètent : comptable, trilingue, précise et intelligente, la jeune femme est même attentionnée envers Teresa qui a du mal à envisager ensemble qualités humaines et professionnelles. La patronne se sent dépassée par cette nouvelle génération dont elle ne comprend pas toujours le fonctionnement :

the clever young person [...] received a large salary for whisking her pen over figures that could just as well be added on the fingers! And every Saturday this clever young person must play hockey or lacrosse or squash rackets, and – Santa Madonna! she proposed to play football dressed like a man, in short breeches!<sup>334</sup>

Teresa en conçoit de l'amertume, ce qui est bien légitime dans sa perspective, mais l'évolution du temps produit une nouvelle génération de femmes plus émancipées et refusant un sort imposé : « 'We've got to keep hard, we're not just breeding cattle, signora' »<sup>335</sup>, répond la jeune femme interrogée sur ce qui l'amène à faire du sport et à porter des vêtements masculins. Le fossé générationnel s'inscrit paradoxalement dans une certaine continuité puisque la jeune femme rappelle à Teresa ses propres aptitudes au commerce : elle représente l'avenir tel qu'il a été rendu possible par Teresa. Or Teresa craint moins la relève de la jeunesse qui suggère pourtant sa mort que de perdre le commerce dont elle s'est occupée comme d'un enfant. Une fois encore, Teresa refuse de transmettre son héritage et s'enferme dans une rupture. La juxtaposition de son sentiment d'être dépassée avec sa colère désespérée le jour où sa fille meurt est éclairante :

---

<sup>334</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 339.

<sup>335</sup> *Ibid.*

Like Moses of old she had rolled back the waves, and the hot little parlour was just as it had been [...] Teresa Boselli sat down in her parlour, resting her head on her hand; and the bitterness of old age was heavy upon her, the bitterness of those who no longer belong, who have outlived the thoughts and the feelings of their time, and their bodily strength as well. And when she had closed her defiant black eyes for a moment, in order to rest them, what must she see but a low-ceilinged bedroom with a figure stretched out on the crazy wooden bed [...] In her ears was a shrilly protesting sound, the sound of an infant wailing; and across the room on the opposite wall, the smiling face of the Mother of God...

Teresa sprang up with a low cry of anger<sup>336</sup>.

Le passage s'appuie sur l'abjection : la vieillesse, la perte et la mort sont confrontées à une naissance placée sous le signe de la perte et au refus de la transmission puisque Teresa a refusé d'accepter son petit-fils. Teresa reste dans l'abjection du passé et du futur, ce qui caractérise sa défaite face à la vie : au lieu d'utiliser son sentiment d'abjection comme un ressort, elle s'enferme dans une abjection stérile à rebours des conceptions temporelles du narrateur.

*The Master of the House* propose quant à lui une réflexion sur la révolution industrielle et les débuts du capitalisme. Jousé, le père du protagoniste, est menuisier. Il aime son travail, fabrique uniquement sur commande, avec habileté et amour. Ses clients paient un objet à la fois beau et utile. L'arrivée de Kahn qui vend toutes sortes d'objets bon marché, inutiles, et de qualité médiocre, bouleverse profondément sa vie. Kahn attire à lui toute la clientèle si bien que Jousé s'appauvrit. Comme dans les romans de Zola, il sombre alors dans l'alcool et la violence car il hait son inactivité et refuse de céder à la marche du progrès. L'abjection s'écrit dans la dégradation concrète que constituent l'alcoolisme et la violence ainsi que dans l'opposition de ces deux personnages. « [H]is outlook is retrogressive. He possesses, alas, the obstructionist mind – the mind that is always an enemy to progress »<sup>337</sup>, résume Khan à propos de Jousé. Ce dernier peut en effet concevoir son travail autrement et considère ledit progrès uniquement en termes d'injustice : « he had not believed [...] that a life spent in ceaseless labour and thrift could result in so galling a poverty, might even result in stark destitution »<sup>338</sup>. Pourtant, le rejet du progrès est transfiguré. D'une part, la femme même de Jousé se demande s'il ne faut pas s'adapter aux évolutions et si son mari n'a pas une part de responsabilité dans leur déclin : « and the question she had not the courage to ask:

---

<sup>336</sup> *Ibid.*

<sup>337</sup> Radclyffe Hall, *The Master of the House*, p. 225.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 238.



‘Jousè, is it Kahn that is making us poor?’ If only she dared...but she lacked the courage »<sup>339</sup>. D’autre part, la parole de Kahn est minée par la visibilité de son hypocrisie et de sa démagogie. En effet, lorsqu’il s’adresse à Marie, Kahn fait comme si elle partageait son point de vue hostile envers Jousé, ce que montre l’opposition entre le possessif *our* et la répétition du pronom *he* qui désigne et singularise Jousé : « Then again, he will not keep abreast of the times, and thus he condemns our new methods of building »<sup>340</sup>. Khan cherche à la rallier à sa cause en lui faisant part de son inquiétude et en insistant sur leur communauté de valeurs : « Yet I sympathize with him for I also love strength and beauty »<sup>341</sup>. Leur divergence réapparaît enfin dans la force des mots employés (« love », « exorbitant ») ainsi que dans l’utilisation des connecteurs qui non seulement les opposent (« but »), mais placent toute la faute sur Jousé (« thus ») : « but I do not love asking exorbitant prices and thus driving the tourists away »<sup>342</sup>. D’autres arguments pointent vers le dépassement de l’abjection : d’une part, les qualités de Kahn sont reconnues, il a véritablement la bosse du commerce ; ensuite, les ravages de la guerre le rendent à l’artisanat et à l’humilité comme s’il avait été victime d’*hubris* avant de revenir à plus de sagesse. L’abjection est alors totalement dépassée puisqu’il ne s’agit pas seulement d’un revirement de Kahn, mais lui et Jousé finissent par surmonter leur opposition et travailler ensemble. L’union est professionnelle, mais puise aussi dans une spiritualité complexe : « And as they talked there came upon Jousé the peace which is only found in forgiving, and that curious wish to protect and befriend the creature whom one has at last forgiven, the creature who because he has much received and is therefore a debtor, confers a blessing »<sup>343</sup>. Enfin, Kahn, que les habitants traitaient d’espion à la solde des Allemands pendant la guerre, est réinstallé de plein droit dans le village. Tout se passe comme si les deux personnages parvenaient à l’harmonie temporelle (à travers leur profession), spirituelle et géographique dans une résolution qui n’a rien de simpliste, comme en témoigne cette remarque à propos des motivations de Kahn : « Who shall answer, since all human motives are mixed and are seldom more palatable for the mixing »<sup>344</sup>. Le troisième argument en faveur du dépassement de l’abjection repose sur la perception du temps que Jousé tient de son métier. Il envisage en effet son artisanat comme l’héritage précieux d’anciens artisans qu’il lui incombe de léguer aux suivants : le temps se veut flux et transmission, et Jousé ne

---

<sup>339</sup> *Ibid*, p. 208.

<sup>340</sup> *Ibid*, p. 225.

<sup>341</sup> *Ibid*.

<sup>342</sup> *Ibid*.

<sup>343</sup> *Ibid*, p. 307.

<sup>344</sup> *Ibid*, p. 304.

rejette pas tant le futur qu'un futur qui renierait ses origines et la qualité de son héritage. En ce sens seulement, il s'oppose au progrès incarné par Kahn :

the look that even to-day fronts the world with a stubborn pride in passing traditions; the look that has in it something primitive and fine and courageous, yet also something pathetic. There [Jousé] stood fast ageing but still undaunted, still clinging to his faith in himself [...], still unable or unwilling to envisage the future. And that pride handed down to him by his forebears, that will to uphold the integrity of labour, that deep love for those things which the hands have made [...] must now all combine to delude the perceptions of this man [Kahn] whose soul was not of his time, but rather of some simpler and more stalwart era [...] He swung round and faced the apostle of progress [...] 'It has always been war between us'<sup>345</sup>.

Ce passage rappelle l'attachement des personnages de Radclyffe Hall à la tradition et à la terre de leurs ancêtres. Il évoque en outre le mouvement *Arts and Crafts* initié par William Morris. Radclyffe Hall considère que l'art puise ses origines dans un artisanat capable d'utiliser son héritage pour produire de la nouveauté. Tout en témoignant de la difficulté d'aller à contresens, les personnages rejettent certaines formes de progrès et préfèrent l'inscrire dans une temporalité complexe qui assume l'héritage et valorise la transmission, remettant ainsi en cause l'adéquation du progrès avec l'idée d'une amélioration. Par ailleurs, le temps dans les écrits de Radclyffe Hall conditionne la possibilité d'apprendre de ses erreurs et d'évoluer.

## 2.2. Quête et apprentissage

Tous les romans de Radclyffe Hall évoquent une quête. Cinq d'entre eux adoptent d'ailleurs la forme littéraire du *bildungsroman* ou du *künstlerroman*. La quête consiste en une recherche, plus spécifiquement un apprentissage, qui suppose un temps assez long en adéquation avec les genres littéraires choisis. Pour autant, la quête des personnages ne s'appuie pas sur le temps linéaire du progrès, mais sur l'interpénétration du passé, du présent et du futur dont les premiers vers du poème 'Burnt Norton' de T.S. Eliot se font l'écho :

Time present and time past  
Are both perhaps present in time future,  
And time future contained in time past<sup>346</sup>.

---

<sup>345</sup> *Ibid*, p. 223.

<sup>346</sup> T.S. Eliot, 'Burnt Norton', *Four Quartets*, 1936.

Le temps se condense dans les personnages sans qu'il y ait coïncidence. La quête constitue un mouvement, une traversée des espaces temporels, géographiques et symboliques. En ce sens, elle relève d'une transition et d'une transfiguration. Elle repose de plus sur une nécessité conditionnée par la désignation comme sale du personnage : c'est son statut infériorisé qui fonde la quête. Il pourrait sembler paradoxal que le Sale motive une quête aboutissant à sa transfiguration et son dépassement ; le Sale sert pourtant de levier à ses propres tentatives de dépassement. S'il a partie liée avec l'altérité (est sale ce qui est désigné comme tel par un autre individu<sup>347</sup>), il fonctionne aussi sur un mode réflexif qu'on a qualifié de relationnel à la suite de Cohen :

Not merely owning up to, but taking comfort in, one's own supposed dirtiness can serve powerful purposes of self-formation and group identification. In these senses, filth is put to important use, both psychologically and politically. The following consideration of filth is structured by the dialectical notion of it as abject-making and subject-unsettling, at once dystopic pollution and utopian resource<sup>348</sup>.

La désignation de sale force l'abjectant autant que l'abjecté à une remise en question de sa perception du Sale. La quête dans laquelle les personnages infériorisés sont sommés de se lancer n'exclut pas une mémoire ancestrale<sup>349</sup>. Encore une fois, l'avenir jaillit d'un présent qui l'affecte également et tous deux jouent parfois un passé intériorisé sous la forme de réactions instinctives. Cette mémoire ancestrale renvoie à un stade primitif de l'humain et à l'importance du corps au cœur de l'être : elle n'a donc rien de négatif aux yeux de Radclyffe Hall ; il faut au contraire savoir accueillir cette mémoire porteuse d'un savoir accumulé et transmis par l'humanité depuis l'aube des temps même si elle semble parfois aller à l'encontre des normes culturelles que les personnages ont intégrées. Il en va ainsi de Maddalena lorsque Gian-Luca la quitte à la fin d'*Adam's Breed* pour rejoindre la forêt : « Then all that lay dormant in the heart of woman rose up and gripped Maddalena. The long years of civilisation slipped from her, and she stood forth a naked, primitive thing, and she crushed down her spirit and she called on her body to help her in her fight for this man »<sup>350</sup>. Il s'agit de propos récurrents dans l'œuvre de Radclyffe Hall au sujet des protagonistes féminins. L'*explicit* de

---

<sup>347</sup> « In a general sense, *filth* is a term of condemnation, which instantly repudiates a threatening thing, person, or idea by ascribing alterity to it. Ordinarily, that which is filthy is so fundamentally alien that it must be rejected; labeling something filthy is a viscerally powerful means of excluding it », Cohen et Johnson, dirs., *Filth: Dirt, Disgust, and Modern Life*, p. ix-x.

<sup>348</sup> *Ibid*, p. x-xi.

<sup>349</sup> Voir l'étude de la fin de *The Forge* où Susan porte quasiment malgré elle la mémoire ancestrale des femmes et des épouses.

<sup>350</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 345.

*The Forge* en particulier évoque la mémoire ancestrale des femmes qui jaillit en Susan et lui rappelle les lourdes conséquences du mariage sur les femmes<sup>351</sup>. En outre, par un effet de mise en abyme et de décalage historique, le mécanisme de ressort du Sale modifie le rapport au temps du lecteur. Habitué à un rythme bien plus rapide, le lecteur contemporain doit faire l'apprentissage d'une temporalité autre ; il se retrouve ainsi à négocier des traversées entre des temps et des espaces multiples : lui aussi se métamorphose.

Tout le parcours de Gian-Luca dans *Adam's Breed* consiste en une quête des origines : le présent et le futur du protagoniste sont tendus vers la découverte de son passé. Là où la quête des origines de Stephen passe par la recherche puis par la reconnaissance de son « inversion », Gian-Luca cherche à comprendre pourquoi on le traite d'étranger et pourquoi il se sent étranger aux autres et à lui-même. Ces deux personnages veulent chacun reconstruire un foyer dont ils ne seraient plus expulsés : ils sont littéralement et étymologiquement nostalgiques (*homesick*). C'est le cas également de Sidonia d'*A Saturday Life* et de Hilary de *The Forge* nostalgiques chacun à sa manière d'un passé perdu qui serait meilleur. En somme, la quête porte en avant mais renvoie paradoxalement aux origines et à l'espace du foyer : la chronologie se brouille tandis que le temps et l'espace s'interpénètrent. La nostalgie des origines oblige le protagoniste d'*Adam's Breed* à se lancer dans une quête d'autant plus difficile qu'elle déstabilise toutes ses croyances. Contrairement à ce qui lui semble naturel, le petit Gian-Luca découvre que certains pères ne veulent pas voir leurs enfants :

Gian-Luca was trying to understand; he was trying to visualize quite a new world, a world where the most unheard-of things happened – where fathers, for instance, might not love their children [...] For with all these people among whom he lived, the love of children was a primitive instinct like that of eating and drinking – no higher no lower – just a primitive instinct. A man loved his body and in consequence he fed it; a man loved the children who sprang from his body, because they were part of himself<sup>352</sup>.

Le sentiment d'abjection qu'il éprouve alors le pousse à chercher l'amour dont il manque, mais dans cette quête, l'erreur, source d'apprentissage, prédomine. Gian-Luca commence par se tromper d'objet d'amour : ni Teresa ni plus tard la patronne du restaurant où il travaille ne l'aiment en retour. Il cherche ensuite le bonheur dans le succès matériel, le foyer qu'il fonde avec Maddalena, la défense de la patrie en temps de guerre puis son voyage en Italie dans

---

<sup>351</sup> « Now she was fighting the age-long fight, the antagonism of her sex surged in her. 'I'm not just a primitive creature,' she wailed, 'I'm not just that kind of woman!' », Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 239.

<sup>352</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 57.

l'espoir de retrouver ses racines et son intégrité. Si Gian-Luca va d'échecs en échecs, il prend peu à peu conscience de ses erreurs :

and the room seemed full of his past emotions, of his longing for money, his restless ambition, his ruthless will to succeed. And all these things came at him gibing, deriding, tormenting, so that he trembled a little; for now they were striking at enemies, whereas once he had thought them as friends<sup>353</sup>.

L'erreur à l'origine de la quête remet en cause tous ses repères temporels :

There were days when his mind would be clouded and numbed by a deep sense of personal failure; when he saw his past life as a road that had led nowhere, when he saw his present as a kind of chaos in which he was involving Maddalena; and even more hopeless did he feel about the future<sup>354</sup>.

Elle brouille en outre les repères linguistiques, identitaires et spatiaux. Lorsque le sentiment de la quête se fait impérieux et que Gian-Luca quitte le restaurant, il ne peut cependant pas le nommer précisément car il lui échappe : « That I cannot tell you – ‘ he said very gravely »<sup>355</sup>, répond-il à Millo qui l'interroge sur ses projets. Gian-Luca sait seulement qu'il doit se trouver (« 'I must try to find myself first' »), autrement dit qu'il s'est perdu et qu'il est perdu : « I am utterly lost – I must find myself again – and something else that I need' »<sup>356</sup>. Le terme *something* rappelle la difficulté à nommer caractéristique de l'œuvre de Radclyffe Hall. Gian-Luca avait cru pouvoir s'appuyer sur la devise d'autosuffisance de Teresa, mais ce repère-là s'effondre à son tour, ce qui le déstabilise profondément car il ne sait pas encore que l'autosuffisance conduit à une impasse relationnelle : « 'All my life I have depended entirely on myself, but now I have not got myself to depend on – because I have lost myself »<sup>357</sup>. Sa quête passe par l'erreur et la perte et conduit à l'errance. Selon Kristeva, l'abjection se définit sur le mode de l'errance car il s'agit d'un espace ni homogène ni stable dont les frontières ne sont pas solides. Radclyffe Hall déjoue néanmoins cette définition du Sale comme errance dans la mesure où elle s'en sert comme d'un levier qui favorise la transmigration des personnages. Dans *Adam's Breed*, l'errance est aussi temporelle puisqu'elle débute dès l'enfance de Gian-Luca, se prolonge à l'âge adulte et se termine à sa mort à trente quatre ans.

---

<sup>353</sup> *Ibid*, p. 327-8.

<sup>354</sup> *Ibid*, p. 332.

<sup>355</sup> *Ibid*, p. 344.

<sup>356</sup> *Ibid*, p. 326.

<sup>357</sup> *Ibid*, p. 344.

L'errance langagière quant à elle, au sens d'une incapacité à nommer la quête, continue presque jusqu'à la fin du roman : en témoigne l'utilisation récurrente de la troisième personne lorsque Gian-Luca parle de lui-même comme s'il souffrait d'un dédoublement de la personnalité. Plus concrètement, l'errance est représentée par le chemin de croix qu'il emprunte dans la forêt telle une réminiscence de sa rencontre avec du bétail cheminant vers l'abattoir en Italie : son association au Calvaire (le bétail est comparé aux disciples de Jésus) lui donne à nouveau un caractère symbolique :

On [the cattle] must stumble to Calvary as Another had stumbled before them; poor, lowly, uncomprehending disciples, following dumbly in the footsteps of God who had surely created all things for joy, yet had died for the blindness of the world »<sup>358</sup>.

Il en est de même pour Gian-Luca. Il se met en quête de quelque chose qu'il n'a pas, ou qu'il a perdu, ou bien qu'il n'a pas encore trouvé ; quelque chose qui semble être extérieur à lui et comme il s'agit d'une quête existentielle liée à son appartenance nationale, Gian-Luca croit devoir aller à l'étranger pour la satisfaire. La quête passe ainsi de l'erreur à l'errance puis à la transgression puisqu'il faut dépasser les cadres de l'espace habituel et rejoindre l'extérieur des frontières. La transgression peut se lire en outre dès la blessure originelle : la mère de Gian-Luca a transgressé les normes morales en tombant enceinte sans être mariée ; involontairement, sa mort en couche transgresse par ailleurs les frontières de la vie et de la mort. La répudiation de Gian-Luca transgresse de surcroît les cadres de la filiation, de la foi, de la responsabilité parentale<sup>359</sup> et de la culpabilité<sup>360</sup>. En-dehors de Gian-Luca, les différentes formes de transgression opérées dans *Adam's Breed* sont autant d'exemples de domaines d'expérimentation où les personnages font l'épreuve de la relation à soi, à l'autre et au monde. Utiliser le Sale comme ressort de son propre dépassement semble enfin un choix transgressif : les personnages de Radclyffe Hall n'ont quasiment d'autre issue pour survivre que de transgresser leur association première au Sale ; souvent de manière involontaire, on le verra, ils sont amenés à transgresser les normes de leur temps. Même chez la protagoniste de *The Unlit Lamp*, pourtant incapable de s'émanciper de l'étau abject qui la retient prisonnière, l'abjection est au fondement même de son mouvement de résistance. En creux, la fiction de Radclyffe Hall invite à penser la véritable abjection comme une forme d'immobilisme. Deux personnages se distinguent par leur immobilisme : Teresa et Joan Ogden.

---

<sup>358</sup> *Ibid*, p. 319.

<sup>359</sup> Olga ne peut s'occuper de sa fille dont la responsabilité est confiée aux grand-parents.

<sup>360</sup> Teresa renvoie la responsabilité de la mort d'Olga sur Gian-Luca.

Le temps a passé entre le début et la fin d'*Adam's Breed*, mais la pensée de Teresa n'a pas évolué, comme le suggère la structure circulaire du roman. Teresa n'a pas su transformer sa souffrance en autre chose qu'un rejet de l'autre. Elle est en cela totalement différente de Gian-Luca : alors qu'il s'inscrit dans un temps qui autorise la quête, la temporalité de Teresa reste immuable. Afin de témoigner de leur différence radicale, deux scènes sont juxtaposées à une page d'intervalle avant que Gian-Luca ne parte dans la forêt. Dans la première, Teresa refuse de se laisser abattre par le temps qui passe ; compte tenu de son rapport brisé à l'altérité, elle le conçoit nécessairement comme un ennemi : « Shame? Sorrow? Change? Progress? Old age and ailments? Away with them all! They could not break the strong »<sup>361</sup>. Dans la scène suivante, Gian-Luca découvre le chemin qu'il doit prendre et se sent ainsi apaisé : « and his mind grew clear and calm and illumined »<sup>362</sup>. Sa découverte se fait précisément au moment où Teresa exprime tout son mépris face à ce qu'elle considère comme l'oisiveté et le laisser-aller de son petit-fils. Contrairement à elle, l'avenir, pour incertain qu'il soit, n'effraie plus Gian-Luca et il accepte de s'y engager ; il entame un nouveau voyage : « 'It was strange,' said Rosa, 'it was certainly strange - just as if he were going on a journey »<sup>363</sup>. Le vocabulaire du passage en témoigne, la quête dans laquelle il se lance pour surmonter son sentiment d'étrangeté relève néanmoins du Sale car elle reste mystérieuse pour Gian-Luca et son entourage.

À l'inverse, Joan de *The Unlit Lamp* ne refuse pas le changement : elle ne parvient simplement pas à le mettre en œuvre. La jeune fille brillante, ambitieuse et pleine d'élan qui voyait son épanouissement dans une vie passée aux côtés d'Elisabeth y renonce finalement. Sur toute la fin du roman résonne l'échec de la protagoniste à s'extirper de l'étau dans lequel sa mère et sa nature l'ont enfermée. Les derniers chapitres dressent même le portrait d'un personnage pathétique dont le quotidien sans changement aucun rend stupide et mesquin ; Joan a quarante-trois ans mais en paraît quarante-huit ; elle est devenue une esclave hypochondriaque qui se laisse désormais humilier par sa mère et supprime toute émotion en elle. Sa déchéance est aussi financière puisque les honoraires élevés du médecin l'obligent à vendre son patrimoine pour soigner sa mère. La mort de Mrs Ogden l'été suivant semble renforcer l'idée que Joan a pris une mauvaise décision : non seulement ses efforts financiers n'ont pas guéri sa mère, mais le choix de rester auprès d'elle semble contredit par sa mort. La déchéance s'accélère ensuite et le roman se clôt sur Joan dressant une liste de choses à faire,

---

<sup>361</sup> *Ibid*, p. 339.

<sup>362</sup> *Ibid*, p. 341.

<sup>363</sup> *Ibid*, p. 343.

des choses pratiques et sans intérêt qui deviennent l'essentiel de sa vie. Sur le plan stylistique, les jeux de miroirs, inversés ou non, montrent l'enfermement progressif de Joan autour de sa famille et du lieu de vie ; elle est en outre retenue prisonnière sur le plan moral au point d'en dépérir symboliquement. Le manque d'argent l'emprisonne également car il l'empêche d'accéder à l'épanouissement. Les jeux de miroirs construisent enfin un enfermement temporel : *The Unlit Lamp* est le roman de l'immobilité. L'insistance sur le passage du temps à travers la mention de durées, de dates importantes ou encore de l'âge de la protagoniste sert à mieux révéler l'absence de changements. Selon Dellamora, « [t]his pattern of repetition is ultimately disclosed to be the book's real subject »<sup>364</sup>. Le temps n'apporte rien de nouveau comme en témoignent les ellipses régulières qui compriment le temps mais donnent paradoxalement le sentiment d'une stagnation. La vitesse sous-tendue par l'ellipse se voit supprimée, la linéarité vidée de sens. On retrouve dans *The Unlit Lamp* la construction circulaire d'*Adam's Breed* où la fin du récit ne fait que conforter le début même si *The Unlit Lamp* ne rejoue pas la même scène. Cette construction souligne le poids de l'héritage et des normes : en tant que *pater familias*, le Colonel profite de son pouvoir au début du récit, mais il ruine la vie et les ambitions de Joan. *The Unlit Lamp* s'ouvre d'ailleurs sur la force de la présence du Colonel auquel la famille doit obéissance et respect malgré sa petitesse d'esprit et son autoritarisme. D'emblée, le destin de la jeunesse est placé sous le signe de la tradition et de l'autorité patriarcale comme le montre la description de la salle à manger :

[It] gave one to understand that the presence of the master of the house brooded continually over the family meals and over the room itself in the intervals between. And lest this should be doubted, there was Colonel Ogden's photograph in uniform that hung over the fireplace [...] his native servant at his elbow<sup>365</sup>.

La présence du père s'inscrit dans l'espace autant que dans le temps si bien qu'il tend vers l'ubiquité. Si la tradition et l'autorité qu'il incarne peuvent protéger les siens, elles assignent toutefois les femmes à des positions serviles et portent en elles une menace pour la jeunesse. C'est ce que le narrateur suggère plus loin dans le roman, cette fois à propos de l'oncle Ogden et de son fils :

[Uncle John] wanted to see you living in the old house among the old things; he wanted to see Ralph at the old desk in the old office. He needed you; he depended on you, he clung to you softly, persistently;

---

<sup>364</sup> Dellamora, *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, p. 97.

<sup>365</sup> Radclyffe Hall, *The Unlit Lamp*, p. 9.



you couldn't shake him off. He had clung to Ralph like that, softly, persistently; for latterly the strong will had broken and he had become very gentle. And now Ralph clung to Elizabeth, and Uncle John clung too, through Ralph<sup>366</sup>.

Le passé pèse lourdement tandis que le temps passe sans rien apporter si ce n'est des délais incessants qui font naître et renaître l'espoir pour mieux le briser dans une répétition incessante qui abolit le temps et nourrit une amère résignation. L'immobilité est renforcée par le sentiment d'une attente éprouvante provoquée par l'enfermement des personnages et le sentiment d'étouffement du lecteur. Dellamora défend la même idée, mais selon lui, l'attente repose moins sur un désir d'émancipation que sur un désir d'amour : « While this promise remains unfulfilled, it constitutes the novel's desire, propelling the reader forward with increasing frustration and chagrin as Joan's attempts to attain autonomy are repeatedly blocked by conditions both external and internal »<sup>367</sup>. L'attente est construite par la mention régulière de dates butoirs qui forment des objectifs sur le chemin de l'épanouissement de Joan, mais systématiquement, ces butoirs se muent en attentes nouvelles. Personnages et lecteurs attendent ainsi par exemple que Joan ait passé son concours et qu'elle quitte Seabourne ; puis, son père ayant refusé de la laisser partir, qu'elle attende encore six ans l'âge de la majorité et parte faire ses études ; ou encore que Mrs Ogden veuille bien réduire ses dépenses et déménager, ou que la soeur de Joan ne soit plus malade<sup>368</sup>.

Dans *The Unlit Lamp* et *Adam's Breed*, l'immobilisme temporel et spatial constitue une véritable forme d'abject qui révèle la vision spécifique du Sale proposée par Radclyffe Hall. Le Sale apparaît comme un état et un affect dynamiques : l'individu désigné comme sale se sert de cet état et du sentiment d'infériorisation qu'il génère pour s'en dégager. Si, dans un premier temps, le Sale entraîne l'abjection, ce sentiment ne peut réduire les personnages à l'impuissance et à l'immobilisme : dans l'œuvre de Radclyffe Hall, le Sale conditionne au contraire l'émergence d'espaces intermédiaires qui permettent aux personnages de tenter de dépasser leur condition. La littérature constitue le dernier espace de transmigration où le Sale retrouve son pouvoir créateur.

---

<sup>366</sup> *Ibid*, p. 41.

<sup>367</sup> Dellamora, *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, p. 97.

<sup>368</sup> Même après le départ d'Elizabeth, qui semble pourtant signer l'échec définitif de Joan à quitter sa famille, une nouvelle chance lui est accordée par Richard lorsqu'il lui propose à nouveau de l'épouser dans le seul but de l'émanciper de sa famille. Joan refuse. Le lecteur pourrait avoir l'impression que le destin s'acharne contre Joan si les jeux de miroirs ne mettaient en perspective les décisions prises par d'autres personnages, telle sa soeur qui parvient à s'émanciper de sa famille afin de mener la vie qu'elle désire.

## CHAPITRE 6 : LE POUVOIR CRÉATEUR DU SALE. LA TRANSMIGRATION LITTÉRAIRE

Schématiquement, les deux thématiques au cœur de la fiction de Radclyffe Hall sont la religion et le genre. La prégnance de la religion dans certains romans semble les inscrire dans une littérature proche de la tradition victorienne. Quant au genre, s'il devient à partir des années 1920 une question très moderne en littérature, son traitement par Radclyffe Hall lui a valu l'exclusion du canon moderniste. La critique de son époque jugeait son style soit trop classique ou bien trop direct et propagandiste. La critique ultérieure lui a reproché sa représentation sacrificielle de la lesbienne qui aurait entériné le discours hétérocentré dominant sur l'homosexualité. Claudia Stillman Franks résume ces deux tendances lorsqu'elle écrit en ouverture de son article :

very few critics have ever given the novel itself high praise. On the contrary, they often point out that stylistically, the work is marred by inflated language and stilted dialogue, and intellectually, it reflects an over-emphasis upon self-pity and martyrdom<sup>369</sup>.

L'œuvre de Radclyffe Hall a été abjectée par un discours normatif qui a infériorisé sa parole ; il s'agit désormais d'examiner comment elle s'inscrit dans l'histoire littéraire. À partir d'une remise en cause théorique du canon, nous verrons comment Radclyffe Hall tente de répondre à la question du moderne à la fois par ses thématiques et les formes choisies.

### I. ENTRE TRADITION ET MODERNISME

#### 1. Le canon : remise en cause théorique

Dans l'axiome 6 d'*Épistémologie du placard*, Sedgwick explique comment le débat contemporain sur le canon littéraire s'articule autour de deux axes : changer ou réorganiser les textes au sein d'un canon dominant transversal, soit fragmenter le canon dominant et l'ouvrir à des micro-canons organisés autour d'une thématique, d'un auteur ou d'un style. En réalité, pour Sedgwick, c'est la confrontation du canon dominant et de micro-canons qui a le mieux contribué à redéfinir le canon dominant, essentiellement en interrogeant sa centralité empirique plutôt qu'en le modifiant profondément. Par rapport à la question de

---

<sup>369</sup> Claudia Stillman Franks, « Stephen Gordon, Novelist: A Re-Evaluation of Radclyffe Hall's *The Well*, » *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 1, n° 2, 1982, p. 125-39.

l'homosexualité, les études féministes ont joué un rôle majeur en mettant au jour « la relation entre, d'une part, le canon minoritaire gay et lesbien et, de l'autre, le processus de mise en relief des tensions homosociales, homosexuelles et homophobes qui existent au sein du canon dominant »<sup>370</sup>. Sedgwick voit dans l'apport des études féministes des « formes inestimables de critique et de déstructuration au sein de la tradition officielle, l'identification du canon comme un canon hégémonique homo-érotique/homophobe masculin de domination culturelle et de double contrainte érotique, [qui] doivent nécessairement s'inscrire dans la stratégie anti-homophobe »<sup>371</sup>. Sans cet apport, ajoute-t-elle, « les femmes n'étant que secondaires relativement aux canons culturels dominants, a fortiori les femmes gaies, le prix à payer en terme de dynamisme et de richesse culturelles est terrible »<sup>372</sup>. Sedgwick fournit ainsi l'un des biais par lesquels la place de Radclyffe Hall, en particulier de *The Well*, peut être réévaluée en littérature. Précisons toutefois que notre recherche tend plus vers une réévaluation générale de l'œuvre de Radclyffe Hall que vers un projet spécifiquement anti-homophobe. Afin de contextualiser l'œuvre de Woolf, Michael Whitworth<sup>373</sup> propose une analyse de la réception du personnage de Peter Walsh de *Mrs Dalloway* qui permet de réévaluer le canon dans la lignée de Sedgwick. Il explique en effet que « susceptibilité » et « impressions » ont formé deux termes-clé pour décrire Peter Walsh. Étant donné que la susceptibilité était implicitement opposée à une invulnérabilité martiale et masculine, la sensibilité aux impressions du personnage était perçue dans les années 1920 et depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle comme un trait féminin qui a autorisé certains critiques à voir en lui un personnage homosexuel. Ceci amène deux réflexions de la part de Whitworth : d'abord, l'explication selon laquelle le roman impressionniste passait aux yeux de certains pour un mode d'écriture féminin ; ensuite, le fait que Peter Walsh correspondait en réalité au sexe intermédiaire ou à l'Uranien décrit par Carpenter dans la période d'avant-guerre. Ces théories sexologiques, reprises dans *The Well*, ne considéraient pas le genre dans une opposition binaire, mais comme une coloration dominante chez l'individu. De « susceptibilité » et « impressions », la critique est passée à une accusation de sentimentalisme ; or Sedgwick confirme la connotation négative de ce terme qui est associé au privé, c'est-à-dire au féminin. À la lumière des propos de Whitworth, le glissement qui opère entre impressionisme et sentimentalisme pourrait bien être une dévaluation du premier due à un préjugé genré de la littérature ; or, l'une des raisons

---

<sup>370</sup> Sedgwick, *Épistémologie du placard*, p. 69.

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>372</sup> *Ibid.*

<sup>373</sup> Michael Whitworth, *Virginia Woolf (Authors in Context)*, Oxford : Oxford UP, 2009.

avancées pour exclure Radclyffe Hall du canon moderniste tient à son style jugé trop traditionnel, notamment parce qu'il emprunterait au sentimentalisme. La fiction de Radclyffe Hall mérite d'être réévaluée : elle s'inspire davantage selon nous du romantisme que du sentimentalisme ; quand bien même, on aurait tort de dévaluer le sentimentalisme et de faire ainsi le jeu de stéréotypes genrés. Si les romans de Radclyffe Hall recourent au pathos et aux envolées lyriques, expliquant par exemple le mépris de Woolf à leur égard, il conviendrait d'inviter à une certaine bienveillance : le lecteur n'a pas seulement l'esprit analytique du critique ; qui plus est, s'il est bon lecteur au sens où l'entend Attridge, il sait même faire preuve d'empathie<sup>374</sup> : à la première lecture, il peut se laisser emporter par les émotions qu'a suscitées en lui Radclyffe Hall et juger, en deuxième lecture, que son enthousiasme a pu être excessif. C'est particulièrement vrai d'*Adam's Breed* et de *The Well* qui s'appuient beaucoup sur le registre sentimental. Avec Sedgwick comme avec Whitworth, on s'aperçoit que l'intégration au canon repose sur un jugement. Or, cela ne constitue pas selon Attridge un critère littéraire. À ses yeux, comme à ceux de Wilde, la littérature doit s'intéresser à l'artifice, c'est-à-dire à la mise en scène de la réalité : « Literary fiction involves the performance of fictionality, occurring as the experience of an event or a series of events whereby the characters and occurrences apparently being referred to are in fact, and without this fact being disguised, brought into being by the language »<sup>375</sup>. L'intégration au canon favorise au contraire des oppositions souvent stériles entre les genres, réaliste et moderniste en particulier, qui renforcent le poids des jugements :

Thus the tradition of realist fiction should be understood [...] as a staging of objectivity, an invitation to experience the knowability of the world. We learn from literature not truth, but what the telling (or denying) of the truth is [...] Other literary works offer the contrary experience of the unknowability of the world, or of elements in it: other people, the past, the future, oneself [...] but to move from the staging of judgment to the judgments themselves is to move beyond the literary.<sup>376</sup>

Attridge propose au contraire une pratique de la littérature qui s'ouvre à l'autre.

Il nous a semblé important de partir de cette remise en cause théorique du canon afin de proposer une lecture critique de Radclyffe Hall qui invite à l'hospitalité d'Attridge. La

---

<sup>374</sup> « readerly hospitality, a readiness to have one's purposes reshaped by the work to which one is responding [...] To read creatively in an attempt to respond fully and responsibly to the alterity and singularity of the text is to work against the mind's tendency to assimilate the other to the same [...] It involves a suspension of habits, a willingness to rethink old positions in order to apprehend the work's inaugural power », Attridge, *The Singularity of Literature*, p. 80.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 97.

question du genre au cœur des romans s'inspire quant à elle plus largement d'une réflexion sur la place des femmes en société. Or, cette réflexion a fortement influencé la littérature dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

## 2. De l'influence de la question de la femme sur le genre littéraire

### 2.1. Réalisme et question de la femme

Stephen Arata<sup>377</sup> retrace l'évolution du réalisme en Angleterre. La première utilisation du mot a eu lieu en 1853 dans un article qui reproche à Balzac d'avoir favorisé en France l'émergence d'une littérature qualifiée de décadente car elle s'intéressait à des sujets inappropriés sur le plan artistique. Les écrivains anglais ont souhaité s'en démarquer. Leur questionnement sur la représentation de la réalité transparaît dans *l'Obscene Publications Act* qui condamnait les œuvres faisant des emprunts au réel jugés indécentes. *The Well* est tombé sous le coup de cette loi. Beaucoup de Victoriens associaient en effet l'écriture réaliste à la représentation de personnages moralement douteux et voyaient le naturalisme comme son extension encore plus délétère. Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, un consensus s'établit autour d'un réalisme de tradition anglaise qui, à l'inverse, devait représenter les réalités les plus sordides dans le but d'édifier le public soit en donnant à leur récit un tour romantique ou idéal(iste), soit en donnant accès à la vérité divine à travers la réalité dépeinte. Ces caractéristiques peuvent se retrouver dans l'attachement romantique à la nature de nombreux personnages de Radclyffe Hall ou dans ses romans religieux. Paradoxalement, selon Arata, la réserve à maintenir auprès des « Young Readers »<sup>378</sup> a appauvri la littérature contemporaine et poussé les écrivains réalistes à adopter, dans les années 1880, de nouvelles techniques d'écriture. C'est ainsi qu'un nouveau réalisme a vu le jour tout en restant dans la continuité : « Late-Victorian realism is recognisably a continuation of the High Victorian tradition yet sufficiently innovative that contemporaries felt it merited being called 'New' »<sup>379</sup>. Le *New Realism* se veut plus ouvert et plus viril : il utilise le genre pour critiquer le réalisme 'ancien' qui correspondrait à une technique utilisée par les femmes et s'adresserait à un public soi-disant féminin. Le *New Realism* au contraire s'adresserait au lecteur adulte, « The Adult Reader »<sup>380</sup>, et renverserait dès lors une certaine forme de censure :

---

<sup>377</sup> Stephen Arata, « Realism », *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, dir., Gail Marshall, Cambridge : Cambridge University Press, 2007, p. 169-187.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 176.

[George] Moore was not alone among fin de siècle writers in arguing that deference to the Young Reader had led to a sickly and effeminate – sickly *because* effeminate – literature, nor was he alone in aligning the new realism with the virtues of ‘strength, virility, and purpose’ [...] Such comments undoubtedly tell us less about actual readers than about long-standing, still-lingering cultural assumptions concerning gender traits and gender roles<sup>381</sup>.

Le passage du réalisme au nouveau réalisme a néanmoins marqué une ouverture thématique qui a bénéficié à Radclyffe Hall. Avec le nouveau réalisme s’est mis par ailleurs en place une forme d’impersonnalité qui a laissé le lecteur libre de ses jugements. Alors que le réalisme classique soulignait le rôle moral de l’art en s’attachant à obtenir une réaction bienveillante du lecteur, le nouveau réalisme a paru adopter le point de vue froid de l’observateur lointain et chercher à bousculer le public. Cette approche a conduit certains artistes du nouveau réalisme à s’engager. La question du réalisme ne peut en effet dissocier bien longtemps littérature et société car elle dépasse le cadre de la littérature pour se porter sur l’éducation, les bonnes mœurs, le progrès ou encore le bien-être physique et moral du citoyen anglais moyen. Or les correspondances possibles entre réalisme narratif et radicalisme politique ont inquiété à la fin du siècle d’autant que le réalisme, prêt à aborder tous les sujets de fiction, était naturellement enclin à l’ouverture démocratique. S’il est vrai qu’à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le terme « réaliste » est appliqué à tous les écrits susceptibles de déranger, et moins à une série de techniques narratives qu’à la question du rôle de la littérature dans la société, la littérature réaliste est devenue un espace d’exploration des problèmes sociaux dès les années 1840. Les *social problem novels*, par exemple, ont été revendiqués par beaucoup de réalistes victoriens tardifs. La fin de siècle s’est en outre vivement intéressée aux implications politiques et sociales des questions de sexualité. D’ailleurs, les partisans de réformes sexuelles étaient bien souvent les mêmes qui défendaient de nouvelles pratiques politiques. Bien que décrié à la période moderne, le réalisme est allé de pair avec une vision progressiste de la société comme en témoigne la fiction *New Woman* :

Realism, like feminism, was an attempt to break through boundaries and overturn hierarchies, and by expanding the field of representation (both political *and* literary) to bring into prominent view what had always been considered beneath consideration »<sup>382</sup>.

---

<sup>381</sup> *Ibid.*

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 181.

Radclyffe Hall s'inscrit dans cette lignée tant la volonté de bousculer les lignes habituelles forme le cœur de son œuvre. Certains critiques tels qu'Arthur Waugh et Wilfred Sparroy associent la dégénérescence de la littérature réaliste à celle des femmes, et réciproquement. À la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle, parce qu'il semble renvoyer à une fiction écrite par et pour les femmes et s'intéresse à la relation contestée entre sphère publique et privée, le réalisme est profondément rejeté ; il en est de même de la fiction féminine et de l'efficacité sociale de la littérature. À l'inverse, l'esthétisme, la *romance* et les romans d'aventure ont fleuri dans les années 1880 et 1890 en raison de leurs valeurs plus masculines et d'une croyance non plus en un art à portée sociale qui resterait trop prisonnier de son époque mais en l'art pour l'art. L'esthétisme, la *romance* et les romans d'aventure ont resacralisé l'art en revenant à la prédominance de l'intrigue, de l'action, de l'exotisme ou bien de décors fantastiques. C'est ainsi que voit le jour un désir de pureté qui s'exprime parfois en termes religieux dans un monde où la compétition règne en maître. La *romance* victorienne quant à elle fuit le chaos du présent ordinaire pour le beau, le rêve, l'innocence, autrement dit l'éternel et, une fois encore, la pureté. À ce titre, elle a recouru à des formes de vie sociale dites plus authentiques qu'elle puise en anthropologie.

Ce retour à des techniques assez classiques doit cependant être nuancé car une partie de la critique contemporaine a cherché des manières plus expérimentales de renégocier le rapport de la littérature à la réalité. Oscar Wilde s'est ainsi interrogé sur la pertinence de l'idée selon laquelle l'art devrait imiter la vie. Le refus du mimétisme chez cet auteur montre combien la fin de siècle place la question de la représentation au cœur de ses préoccupations. Il s'est alors agi de trouver un équilibre entre art et réalité et de montrer que la littérature ne devenait pas inconséquente du fait de son artifice : au contraire, elle pouvait atteindre le vrai par le détour. Cette réflexion sur les principes du réalisme a annoncé la transition vers une conception moderniste de la littérature.

## 2.2. Transgression et transition

Dans *Rebel Women*<sup>383</sup>, Miller prolonge la réflexion d'Arata en s'intéressant plus précisément, d'une part, à l'importance du féminisme dans le développement du roman moderne et, d'autre part, à la période édouardienne qui suit la période réaliste de la fin-de-siècle, ou y est parfois intégrée. De la même manière qu'Arata conclut que le réalisme contient les germes du

---

<sup>383</sup> Jane Elridge Miller, *Rebel Women: Feminism, Modernism and the Edwardian Novel*, Londres: Virago Press, 1994.

modernisme, Miller voit dans la période édouardienne l'anticipation du modernisme littéraire :

Following in the mode of the new realists of the 1890s, Edwardian novelists were eager to discard what Wells termed 'the sawdust doll' – the conventional heroine who, although presented in a variety of guises, basically served as an embodiment of British society's stereotypes of femininity [...] and [eager to] write about modern women realistically, with psychological complexity and sexual frankness<sup>384</sup>.

Bien que l'ensemble de l'œuvre de Radclyffe Hall paraisse entre 1924 et 1936 et soit donc largement postérieure à la période édouardienne<sup>385</sup>, elle semble s'inscrire dans cette mouvance et être éclairée par les analyses de Miller. Tout d'abord, aux yeux de Miller, la fiction édouardienne se caractérise par un certain esprit d'aventure sur le plan thématique mais par du conservatisme sur le plan formel : « the mode of representation employed in most of these novels is basically that of nineteenth-century realism, and they pay little attention to the issues of language, perception, and narrative point of view that would be so important to modernist fiction »<sup>386</sup> ; or, l'ensemble de la critique a insisté sur le classicisme formel de Radclyffe Hall dans *The Well*, ce qu'illustrent la contextualisation littéraire et les analyses comparées proposées en introduction. Le classicisme formel concerne d'ailleurs l'ensemble des romans de Radclyffe Hall. Cependant, si la fiction édouardienne ne pratique pas l'expérimentation formelle du modernisme, elle cherche de nouvelles façons d'aborder en littérature les changements sociaux, notamment la condition des femmes :

It was [Edwardian novelists'] need to write about women in new ways, and to challenge ideas about gender and marriage, that forced them to attend to and subsequently reshape narrative form. But as a result, many Edwardian novels about women and feminism mark a significant movement away from the traditions of the nineteenth-century novel<sup>387</sup>.

Elle évoque les femmes, le genre, le mariage comme ressorts d'une évolution formelle. À l'exception de *The Master of the House*, tous les romans de Radclyffe Hall font la part belle aux protagonistes féminines. Trois romans seulement ont des personnages principaux masculins : *The Forge*, *Adam's Breed* et *The Master of the House*. Dans *The Forge*, le genre de Hilary est néanmoins mis en question par le prénom ambigu et la transposition

---

<sup>384</sup> *Ibid*, p. 3-4.

<sup>385</sup> Miller étend la période jusqu'en 1914. Le roman le plus tardif qu'elle évoque est *The Rector's Daughter* de F.M. Mayor publié en 1924.

<sup>386</sup> *Ibid*, p. 6.

<sup>387</sup> *Ibid*, p. 6-7.



biographique ostentatoire qui le rapproche de Radclyffe Hall ; le récit d'*Adam's Breed* se structure quant à lui non pas autour de Gian-Luca, mais autour de sa relation avec Teresa. Si on restreint le genre à sa définition de masculin et de féminin, seul *The Master of the House* occulte cette thématique. Enfin, la question du mariage constitue l'un des topos de l'œuvre soit parce que le mariage est vécu comme une contrainte par Hilary et Susan de *The Forge* ou la mère de Joan et son mari de *The Unlit Lamp* ; soit parce qu'il semble répondre à l'attente de Sidonia dans *A Saturday Life* ou de Gian-Luca dans *Adam's Breed* ; soit encore parce qu'il est empêché ou impossible comme c'est le cas de Joan dans *The Unlit Lamp*, de Stephen dans *The Well* ou de Hannah dans *The Sixth Beatitude*. La valeur du mariage est interrogée par les femmes mariées autant que célibataires, moins par volonté dissidente que par recherche d'épanouissement. En outre, sur le plan structurel, les récits traditionnels où le mariage vient en point d'orgue sont détournés : *The Forge* s'ouvre au contraire sur la description d'un couple déjà marié dont la trajectoire va mener vers une séparation puis une réconciliation après que chaque partenaire, d'égale importance, a mûri et partagé le fruit de sa réflexion. *A Saturday Life* semble reproduire le schéma classique du mariage en clôture du récit pour signifier l'accomplissement auquel la femme est censée être parvenue : Sidonia se marie en effet à la fin avec un homme qui voit dans le mariage le moyen de la faire entrer dans la norme<sup>388</sup> ; elle accouche en outre d'un fils garant de la perpétuation des traditions. Pourtant, bien plus qu'une clôture, la fin de ce roman se veut un suspens : tout reste à écrire, le destin de Sidonia n'est pas scellé. En ce qui concerne *The Well*, la critique *queer* n'a cessé de lui reprocher son traitement du mariage lié à la nature sacrificielle de Stephen : elle abandonne sa bien-aimée à un homme comme si, à nouveau, seul le mariage pouvait assurer le confort et la reconnaissance des femmes et, surtout, comme si l'invertie ne pouvait pas s'assumer en tant que telle et validait donc par défaut le système patriarcal dominant dans la société. On peut cependant objecter que, compte-tenu du thème de l'inversion, Radclyffe Hall a jugé préférable de ne pas s'aliéner son lecteur en se conformant aux usages littéraires et sociaux de son temps. Selon Miller, afin de toucher un large public, Sarah Grand adoptait la même stratégie lorsqu'elle écrivait des romans au message radical, mais faciles à lire. Les détracteurs de *The Well* apprécieraient sans doute la justification de Grand : « Manner has always been less to me than matter. When I think of all the preventable sin and misery there is

---

<sup>388</sup> « I think [Sidonia] may have been a bit cranky before we married; but marriage has normalized her of course, it always normalizes women. After all, it is their natural vocation, you can't deny that, can you? », Radclyffe Hall, *A Saturday Life*, p. 206.

in the world, I pray God give us books of good intention – never mind the style! »<sup>389</sup>. D'autre part, la protagoniste de *The Well* est hantée par l'impossibilité qui lui est faite de se marier si bien que, très en avance pour son époque, elle en appelle à la reconnaissance du mariage homosexuel qui garantit l'héritage et la protection juridique des partenaires. Pour revenir à la citation précédente de Miller, les choix thématiques de Radclyffe Hall l'ont en effet obligée à dépasser certaines pratiques malgré le classicisme de son style. Miller explique justement que les évolutions formelles ont eu lieu en manipulant les récits traditionnels : Radclyffe Hall le fait lorsqu'elle traite la question du mariage ou qu'elle transgresse certaines formes narratives, notamment le *bildungsroman* et le *künstlerroman*. Sur ses huit romans, quatre<sup>390</sup> fonctionnent sur le modèle du *bildungsroman* et deux<sup>391</sup> sur celui du *künstlerroman*, mais, à l'instar des écrits édouardiens d'Amber Reeves, d'Olivia Shakespear et d'Elizabeth von Arnim, ils détournent ces modèles en s'intéressant aux trajectoires de personnages féminins. Précisément, le nombre et la variété de personnages féminins dans l'œuvre de Radclyffe Hall justifieraient son intégration au corpus de Miller qui choisit non seulement des écrivains considérés comme marginaux mais les critères suivants :

I have chosen novels [...] which attempt to depict modern women and their struggle for equality with honesty and sympathy and, in so doing, make purposeful breaks with nineteenth-century novelistic conventions regarding female characters and female narratives. These novels are not necessarily 'feminist' novels; rather, they are novels *about* feminism, and about the ways feminism was changing British society and the lives of individual women and men<sup>392</sup>.

La fiction de Radclyffe Hall évoque majoritairement des protagonistes féminines. Bien que certaines restent traditionnelles, elles représentent souvent alors un passé idéalisé prêt à s'effondrer : il s'agit surtout de la génération des mères (celle de Joan dans *The Unlit Lamp*, de Stephen dans *The Well* et de Christophe dans *The Master of the House*) qui n'ont rien d'enviable : Mary Ogden est une mère vampirique et une épouse soumise aux caprices d'un mari hypochondriaque et autoritaire dans *The Unlit Lamp* tandis qu'Anna, le personnage de conte de fée de l'*incipit* de *The Well*, se retrouve seule dans sa propriété de province après avoir perdu son mari et rejeté violemment sa fille. En outre, les romans évoquent des femmes à tous les âges de la vie, issues de toutes les classes sociales, mariées ou non et considérées

---

<sup>389</sup> Miller, *Rebel Women*, p. 18.

<sup>390</sup> Il s'agit de *The Unlit Lamp*, *A Saturday Life*, *Adam's Breed*, *The Well*.

<sup>391</sup> Il s'agit de *The Forge* et de *The Well*.

<sup>392</sup> Miller, *Rebel Women*, p. 2.

alors comme vieilles filles, ce que devient Joan dans *The Unlit Lamp* par exemple ; des inverties et des femmes qui les aiment ; des femmes avec ou sans enfants, des femmes instruites ou non, artistes ou non, des femmes qui travaillent et subviennent aux besoins de leur famille ; des femmes seules, en famille ou en société ; tout un éventail en somme de femmes et de situations qui ont commencé à être représentées en littérature à la fin-de-siècle et à la période édouardienne par des auteurs tels que George Gissing, George Moore ou F.M. Mayor pour les femmes non mariées, ou encore Thomas Hardy et John Galsworthy à propos du mariage. *The Well* va plus loin que la plupart des romans édouardiens puisqu'il représente une invertie ; or, les romans issus de la tradition *New Woman* évitaient de représenter des femmes masculines de peur de perdre l'identité féminine et de se voir accusés de déviance (« unnatural or unfeminine »<sup>393</sup>, écrit Miller dans les termes typiques du Sale), ce qui aurait nui à leur projet d'émancipation. Miller cite l'exemple de la réception alarmiste des nouvelles de George Egerton dans les années 1890 : « part of the critical hysteria surrounding Egerton's stories actually stemmed from a very real fear in the 1890s that New Women were an omen of the emergence of a third sex - that of the hateful hybrid »<sup>394</sup>. La réception de *The Well* quelques trente ans plus tard trouve un écho assez similaire avec l'amalgame entre l'« inversion » associée à la notion de dégénérescence introduite par Max Nordau et la rhétorique du Sale. Si *The Well* se démarque de la tradition *New Woman* par sa représentation d'une invertie, ce roman s'en rapproche néanmoins lorsqu'il aborde la sexualité<sup>395</sup> dont le traitement devenait nécessaire au tournant du siècle afin de représenter la femme nouvelle.

« It seems illogical to dismiss the radical social critique expressed by the novels in this study simply because they lack the kind of explicit formal experimentation privileged by critics and theorists as the primary indication of modernism »<sup>396</sup>, écrit Miller qui regrette que les écrivains de la période édouardienne soient peu considérés. À notre avis, son commentaire s'applique tout aussi bien aux romans de Radclyffe Hall. La réévaluation de sa fiction permettrait en outre de rendre compte de son féminisme ambivalent qui réconciliait, plutôt qu'il n'opposait, ses positions conservatrices sur le droit de vote par exemple et la défense systématique des femmes, de tous les individus en réalité. En un sens, le tournant que décrit Miller explique le décalage entre l'anachronisme de Radclyffe Hall sur le plan formel (son style empruntant peu à la période moderniste à laquelle il appartient d'un point de vue

---

<sup>393</sup> *Ibid*, p. 20.

<sup>394</sup> *Ibid*, p. 29.

<sup>395</sup> C'est le seul cas avec *The Sixth Beatitude*.

<sup>396</sup> Miller, *Rebel Women*, p. 8.

chronologique) et l'avant-gardisme de certaines de ses thématiques. Comme Miller en effet, plutôt que de renvoyer dos à dos le victorianisme et le modernisme, on pourrait voir dans les romans édouardiens sur les femmes et dans ceux de Radclyffe Hall un chaînon entre deux mouvements littéraires : « They exemplify, in important and usually overlooked ways, the *process* by which modernist fiction evolved »<sup>397</sup>. Nous avons déjà évoqué les processus mis en œuvre dans la fiction de Radclyffe Hall, des processus par définition temporels, mais associés à une conception ouverte et plurielle d'un être qui se construit à la fois dans la linéarité, l'interpénétration du passé, du futur et du présent ainsi que dans l'héritage d'une mémoire ancestrale. Miller n'en dit pas davantage lorsqu'elle associe genre, temporalité et être : « in revealing the concepts of gender, the feminist novel [...] reveals not only the provisionality of its own procedures and assumptions but also the provisionality of social organization, the family, and, ultimately, essential concepts of identity and self »<sup>398</sup>. Sa démonstration insiste enfin sur la réciprocité de ce processus qui, nous l'avons montré, correspond à la propriété relationnelle du Sale. Selon Miller, la transition formelle repose sur l'évolution des mœurs de la société ; autrement dit, le contexte historique conditionne la forme et le contenu de la fiction et, réciproquement, la société est façonnée par la littérature au sens où cette dernière joue les attentes et les limites que la société lui impose : « form makes meaning, and [...] challenges to social and political forms cannot be expressed within traditional narrative forms without some degree of disruption, subversion or contradiction »<sup>399</sup>. Un parallèle peut être établi avec le Sale dans la mesure où la définition qui en est donnée et les défis qui lui sont lancés dans le domaine social et politique ne peuvent s'exprimer sans interroger et subvertir sa définition. C'est exactement ce qu'a révélé le procès instruit contre *The Well* : une fiction condamnée en justice pour sa thématique sale, jugée comme telle en tout cas par la société, a initié une réflexion sur le sens de l'inversion et commencé à le déstabiliser en libérant à la fois une parole publique et l'expression littéraire de cette forme de Sale. À cela s'est ajouté l'impact de *The Well* sur le traitement juridique de la représentation fictionnelle du Sale à travers les inflexions apportées à l'*Obscene Publications Act*. Au-delà du cas spécifique de *The Well*, l'ensemble des œuvres de Radclyffe Hall, par la grande variété de femmes qu'il représente, contribue à leur émancipation et à la reconnaissance de leur égalité avec les hommes. Comme cela a été dit à propos du féminisme, il semble toutefois que la fiction de Radclyffe Hall propose moins une reconnaissance des

---

<sup>397</sup> *Ibid*, p. 7.

<sup>398</sup> *Ibid*, p. 8.

<sup>399</sup> *Ibid*, p. 5.

femmes qu'une reconnaissance de tous les êtres humains car elle ne tente pas seulement de dépasser le binarisme de genre mais l'infériorisation de certaines identités.

## II. DU MODERNISME AUX MODERNISMES

### 1. La remise en cause du canon

Il semble bien que, malgré l'écart avec la période édouardienne, Radclyffe Hall autant que ses personnages puissent être inscrites parmi les *Rebel Women* de Miller dans ce mouvement de transition qui a conduit au modernisme littéraire. Les œuvres de Radclyffe Hall devraient être alignées sur celles étudiées par Miller : « [they] should be considered examples of the modernism of content, an antecedent stage to the more familiar, canonized modernism of form »<sup>400</sup>. C'est d'autant plus vrai que la critique a beaucoup évolué dans son appréciation des courants littéraires. Dans « Re-Viewing Women Writers of the *Fin de Siècle* »<sup>401</sup>, Lyn Pykett retrace ainsi l'évolution de la critique sur la *New Woman* des années 1970 à nos jours. Après les premiers critiques qui tendaient à privilégier la représentation des femmes *New Woman* donnée par des artistes masculins, on a commencé à s'intéresser à partir des années 1980 à la prolifération d'écrivains femmes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle puis à les réinscrire dans des débats culturels et littéraires plus larges, démontrant dans les années 1990 le rôle crucial de ce mouvement pour la fin de siècle et les courants ultérieurs. C'est ce qu'ont fait, à la suite de Peter Childs<sup>402</sup>, Lynne Hapgood et Nancy Paxton<sup>403</sup> et Peter Nicholls<sup>404</sup> à propos du modernisme qui s'écrit désormais au pluriel tant la définition a pu être élargie ces dernières années. Ces théories critiques vont nous permettre de mieux situer l'œuvre de Radclyffe Hall.

*Outside Modernism* de Hapgood et Paxton réévalue les romans anglais écrits entre 1900 et 1930 qui ont été abjectés par le modernisme et, comme l'indique le titre, placés en marge. Plutôt que de s'appuyer sur les dichotomies classiques entre *high* et *low modernism* dont découle l'abjection, les auteures préfèrent s'intéresser aux interactions ou, pourrait-on dire, aux transmigrations, entre le réalisme et le modernisme. Comme Arata et Miller, elles remettent en cause l'étanchéité des frontières littéraires :

---

<sup>400</sup> *Ibid*, p. 7.

<sup>401</sup> Lyn Pykett, « Re-Viewing Women Writers of the *Fin de Siècle* », Adrienne E. Gavin, dir., *Writing Women of the Fin de Siècle*, Londres : Palgrave Macmillan, 2012, p. 15-27.

<sup>402</sup> Peter Childs, *Modernism*, New York : Routledge, 2000.

<sup>403</sup> Lynne Hapgood et Nancy L. Paxton, dirs., *Outside Modernism: in Pursuit of the English Novel, 1900-30*, New York : Macmillan, 2000.

<sup>404</sup> Peter Nicholls, *Modernisms: a Literary Guide*, New York: Palgrave Macmillan, 2009.

we want to help make possible a recognition of the distinctive contribution of English realist writers who, in the nexus of social, psychological and literary change, also struggled to set a new literary agenda and, in doing so, found themselves working at the interface of literary modes<sup>405</sup>.

L'article de Hapgood, « Transforming the Victorian », analyse précisément, d'une part, les raisons pour lesquelles il est difficile de transformer la perception critique du victorianisme et, d'autre part, en quoi le victorianisme a ouvert la voie et contribué au modernisme. Un consensus s'est établi selon lequel il y aurait peu d'intérêt à explorer les espaces en-dehors du modernisme ; en réalité, c'est oublier que modernisme et moderne ne sont pas équivalents et que la tradition réaliste victorienne est caractérisée par la diversité d'une réflexion fertile à propos des enjeux littéraires de la modernité. Sur le plan politique, Hapgood montre que les écrivains ont continué de recourir au rôle social de la tradition victorienne tout en modifiant les paradigmes narratifs afin de représenter les opprimés tels les ouvriers, les femmes ou les militants politiques comme les Suffragettes. Comme Miller, elle défend l'idée que littérature et société interagissent et se modifient réciproquement. C'est la nécessité de représenter de nouvelles réalités qui a entraîné le changement. Hapgood choisit de parler de la pression qu'ont subie les écrivains : « under the stress of realizing new subject matter and articulating new voices: that is, under the stress of transforming the Victorian »<sup>406</sup>. La réciprocité joue à plein dans la façon dont réalisme et modernisme articulent la construction d'une identité sociale, politique et genrée avec celle d'une intériorité psychologique. Hapgood invite à célébrer le pluralisme du modernisme plutôt que de voir en lui une force de domination : « [Modernism] may be absorbed into a democratic alliance of literary modes where terms such as modernist, realist, feminist, socialist denote important groupings [...] but where difference and common heritage can be equally celebrated »<sup>407</sup>.

À Arata et Miller qui proposaient de voir les mouvements littéraires en termes de transition, Hapgood et Paxton ajoutent l'idée d'une interaction et d'un enrichissement réciproque. Bonnie Kime Scott<sup>408</sup> poursuit dans cette voie en développant l'idée d'un réseau qui relierait entre eux différents auteurs ayant contribué, ensemble et individuellement, aux modernismes. En 1995, Scott propose en effet de réévaluer le canon moderniste féminin à travers les trois figures centrales que sont Virginia Woolf, Rebecca West et Djuna Barnes.

---

<sup>405</sup> *Ibid*, p. ix.

<sup>406</sup> Lynne Hapgood, « Transforming the Victorian », p. 31.

<sup>407</sup> *Ibid*, p. 31.

<sup>408</sup> Bonnie Kime Scott, *Refiguring Modernism, vol 1 : The Women of 1928*, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1995.

Elle tisse un réseau entre le modernisme de ces artistes et trois catégories d'écrivains modernistes qui ont participé à son essor : les modernistes masculins qu'elle désigne sous le nom d'hommes de 1914 (« the men of 1914 »<sup>409</sup>) à l'aune desquels s'est constitué le canon moderniste : Ezra Pound, Wyndham Lewis, TS Eliot, James Joyce, D.H. Lawrence ou encore E.M. Forster ; les précurseurs issus de la tradition édouardienne qu'elle appelle les oncles édouardiens (« the Edwardian uncles »<sup>410</sup>) : Henry James, G.B. Shaw, H.G. Wells, John Galsworthy et Arnold Bennett ; enfin, les sages-femmes du modernisme (« the midwives of modernism »<sup>411</sup>) : Violet Hunt, May Sinclair, Romaine Brooks, Colette ou Natalie Barney. Scott choisit de situer cette réévaluation en 1928 (et non en 1922), année cruciale à ses yeux qui marque l'émancipation des écrivains femmes. C'est en effet l'année où les femmes ont critiqué de la façon la plus virulente les pères fondateurs du modernisme (*the men of 1914*) manifestant du même coup leur indépendance et l'affirmation de leur autorité littéraire. 1928 marque également la professionnalisation des femmes qui peuvent vivre de leurs écrits en tant qu'éditrices ou écrivaines de fiction et de presse ; elles (re)définissent alors la femme, sa sexualité, ou la question du charme. 1928 correspond enfin au présent du récit d'*Orlando* de Woolf, à l'obtention du droit de vote des femmes et à l'année de publication de *The Well*. Scott consacre d'ailleurs le dernier chapitre<sup>412</sup> de son ouvrage à Radclyffe Hall parce que *The Well* sert de contrepoint au *Ladies Almanack* de Barnes et à *Orlando* de Woolf, ce que confirme l'article de Joanne Winning<sup>413</sup> sur le modernisme de Radclyffe Hall ; quant à West, Scott rapporte qu'elle rejetait la tonalité sacrificielle de *The Well* et louait au contraire *Orlando* pour sa vivacité joueuse : « not as a well of despair but as a “fountain of genius” »<sup>414</sup>. Enfin, Radclyffe Hall partage de nombreuses caractéristiques avec les trois artistes qui intéressent Scott<sup>415</sup> ; d'ailleurs, toutes se connaissaient et formaient un réseau qui, selon Scott, permet de reconfigurer le modernisme, comme l'indique le titre de l'ouvrage « Refiguring Modernism ».

---

<sup>409</sup> *Ibid*, p. xxii

<sup>410</sup> *Ibid*, p. 19.

<sup>411</sup> *Ibid*, p. 55.

<sup>412</sup> Rallying round *The Well*, *Ibid*, p. 242-57.

<sup>413</sup> Joanne Winning, « Writing by the Light of The Well: Radclyffe Hall and The Lesbian Modernists », Doan et Prosser, dirs., *Palatable Poison*, p. 372-93.

<sup>414</sup> Scott, *Refiguring Modernism*, p. 255.

<sup>415</sup> Elles sont blanches et issues de la moyenne ou de la haute bourgeoisie ; elles ont au moins un parent britannique et ont voyagé ; elles vivent entre Londres, Paris et New York. Leurs familles dysfonctionnent ; Barnes, Woolf et Radclyffe Hall ont par exemple été victimes d'inceste ; de familles instruites, leur éducation n'a pourtant pas été formelle ; Barnes, Woolf et Radclyffe Hall ont des relations lesbiennes, cachées ou non ; quant à West, elle est souvent identifiée à une hétérosexualité assez libre.

Le mouvement de transition qu'évoquaient Arata et Miller s'étendrait ainsi de la fin du siècle à 1928. La réévaluation du modernisme permet en outre de rendre compte de la relégation au second plan de Radclyffe Hall. En effet, bien que Scott voie dans cette mise en regard des différents courants modernistes et de ses précurseurs une tension critique et productive, elle conclut que le canon moderniste intègre en son sein les femmes qui ont suivi d'une manière ou d'une autre sa tradition masculine tandis qu'il a écarté celles qui ont utilisé des courants différents, en particulier la tradition réaliste et sentimentale. Dans son étude de May Sinclair et Rebecca West, Pykett confirme le peu de valeur accordée au sentimentalisme dès la période *New Woman* :

[the modernist-period fiction of Sinclair and West was] undermined by the persistence of a gendered nineteenth-century critical discourse which attributed a negative valuation to writing by women and to writing marked as 'feminine' (whatever the gender of the author) – popular, romantic, sentimental and affective forms, melodrama, and mysticism<sup>416</sup>.

Les préjugés s'expriment encore plus à l'encontre des écrivains lesbiennes. En témoigne l'étude proposée par Bridget Elliott et Jo-Ann Wallace<sup>417</sup> qui s'intéresse à la façon dont les a priori genrés ont pu influencer, au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'évaluation des œuvres littéraires et picturales de Natalie Barney et Romaine Brooks, celles que Scott décrivait comme les sages-femmes du modernisme. comprendre quels critères présidaient à la construction du canon littéraire moderniste, Elliott et Wallace partent de deux constats : d'une part, les discours avant-gardistes insistaient sur la question des différences et l'un des moyens les plus efficaces pour distinguer et évaluer les formes de déviance et de marginalité était l'opposition entre original et copie ; d'autre part, beaucoup d'artistes femmes à l'orée du modernisme choisissaient de recourir à la décadence, au symbolisme et à l'esthétisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui dévalorisait leurs travaux. À leurs yeux, l'opposition entre original et copie essentielle aux modernistes autant qu'à l'avant-garde, initiée par les critiques, a introduit des principes genrés. Elles utilisent ces notions non en référence à l'écriture mimétique mais au sens sociologique. L'original(ité) a été masculinisé(e), notamment parce qu'il/elle est difficile à obtenir tandis que son opposé, la copie, a été féminisée car elle aurait moins d'importance que la notion de paternité de l'œuvre (« authorship »). Elliott et Wallace étayaient leur analyse

---

<sup>416</sup> Pykett, « Re-Viewing Women Writers of the *Fin de Siècle* », p. 111.

<sup>417</sup> Bridget Elliott et Jo-Ann Wallace, « Fleurs du mal or second-hand roses?: Natalie Barney, Romaine Brooks, and the 'Originality of the Avant-Garde', » *Feminist Review*, 1992, p. 6-30.



sur la théorie de la traduction (« translation theory »<sup>418</sup>) de George Steiner<sup>419</sup> et les travaux postérieurs de Lori Chamberlain<sup>420</sup> dont elles reprennent le commentaire suivant :

The cultural elaboration of this view suggests that in the original abides what is natural, truthful and lawful; in the copy, what is artificial, false and treasonous. Translations can be, for example, echoes (in musical terms), copies or portraits (in painterly terms), or borrowed or ill-fitting clothes (in sartorial terms) »<sup>421</sup>.

Elles remettent ainsi en cause la pertinence du critère original-copie qui a eu selon elles pour conséquence ironique de mettre les espaces féminins en marge tout en maintenant les femmes qui les produisaient dans les marges. Elles proposent de réévaluer ce critère à la lumière du discours naissant sur la sexualité féminine, en particulier lesbienne, en prenant pour exemple Barney et Brooks. L'œuvre de Radclyffe Hall peut s'inscrire dans la période qu'elles étudient même si, une fois encore, cela suppose d'étendre le début du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à 1928, ce qui correspond aux années de publication des romans les plus marquants de Radclyffe Hall. Elliott et Wallace citent d'ailleurs *The Well*. En outre, avec Barney et Brooks, Radclyffe Hall participe au réseau évoqué par Scott : toutes trois se connaissaient et s'empruntaient des éléments biographiques qu'elles incluaient dans leurs œuvres. Winning voit dans ces résonances et influences réciproques une raison d'inscrire *The Well* dans le courant moderniste. Radclyffe Hall était invitée au salon de Barney qui devient le personnage de Valérie Seymour dans *The Well*. L'amie de Barney, Djuna Barnes, représente en outre Radclyffe Hall sous le nom du personnage comique voire caricatural de Tilly-Tweed-In-Blood dans son ouvrage intitulé *Ladies Almanack* ; le personnage de Venetia Ford dans *The Forge* est, lui, tant inspiré de Brooks qu'elle rompit tout lien avec Radclyffe Hall par la suite. Selon Elliott et Wallace, elle apparaîtrait également dans *Adam's Breed*<sup>422</sup>. Brooks a peint des portraits de Barney comme *Natalie Barney, l'Amazone* en 1920 ainsi que d'Una, la partenaire de Radclyffe Hall, dont le titre est *Una, Lady Troubridge*, en 1924. En outre, une photo célèbre du couple de Radclyffe Hall et d'Una réalisée par Hulton Getty en 1927 et caricaturée par Beresford Egan<sup>423</sup> au moment du procès de *The Well* représente les deux femmes devant l'un des auto-portraits de Brooks. Enfin, les propos d'Elliott et Wallace sur la formation du canon, la relégation de certains auteurs au second plan ainsi que l'impact du genre sur la

---

<sup>418</sup> *Ibid*, p. 8.

<sup>419</sup> George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Londres : OUP, 1975.

<sup>420</sup> Lori Chamberlain, « Gender and the metaphors of translation, » *Signs*, vol. 13, 1988, p. 454-72.

<sup>421</sup> Elliott et Wallace, « Fleurs du mal or second-hand roses? », p. 9.

<sup>422</sup> « Brooks appears in Radclyffe Hall's *Adam's Breed* (1926) », *ibid*, p. 11.

<sup>423</sup> Beresford Egan, *Similier Similibus*, 1928.

réception des œuvres et leur déviance supposée peuvent s'appliquer à Radclyffe Hall. Ses romans ont été dévalués par la critique pour les mêmes raisons que celles identifiées par Elliott et Wallace à propos de Barney et Brooks : d'abord, leurs œuvres sont jugées à l'aune de leur vie privée ; ensuite, toutes trois empruntent à des genres dits démodés tels que le réalisme, la décadence, le symbolisme ou l'esthétisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; enfin, leur sexualité lesbienne dérange. Dans tous les cas, il s'agit de lire ces œuvres comme de pâles copies soit de la vie de l'auteur qui présenterait bien plus d'intérêt que leur art, soit de genres littéraires qui appartiendraient au passé, soit de normes hétérosexuelles patriarcales. En ce qui concerne la vie privée de Barney, Brooks et Radclyffe Hall, les privilèges liés à leur classe et leur vision conservatrice de la société ont souvent déconcerté les chercheurs, y compris les féministes. Ils prennent souvent ces trois femmes de la haute bourgeoisie pour des dilettantes amateurs et non des artistes à part entière. Radclyffe Hall semble confirmer cette vision dans *The Forge* et *A Saturday Life* où le narrateur joue sur une forme de décadence. Dans le premier roman, deux artistes ratés évoluent dans un milieu aisé et mondain dont ils ne se satisfont jamais ; quant à *A Saturday Life*, ce roman montre un autre personnage d'artiste privilégié et très superficiel aux caprices duquel il faut céder. Par ailleurs, Radclyffe Hall met en avant certaines valeurs traditionnelles dans ses romans ou dans sa correspondance qui ont pu déstabiliser. À l'impact de ces préjugés de classe s'ajoute chez les critiques une confusion entre fiction et réalité, la vie privée des artistes ayant davantage attiré que leurs œuvres. Cela aurait disqualifié Barney, Brooks et Radclyffe Hall qui utilisent des éléments autobiographiques même si elles n'y recourent pas plus que d'autres artistes. Radclyffe Hall s'est servi du mélange biographie-fiction de manière ostentatoire dans *The Forge* sans doute pour tenter d'obtenir la reconnaissance de ses pairs au début de sa carrière ; néanmoins, l'imbrication autobiographique a pu apparaître déviante voire transgressive auprès du grand public car elle invitait à associer les protagonistes hétérosexuels de *The Forge* et le couple que Radclyffe Hall formait en réalité avec Una. De surcroît, Elliott et Wallace voient dans la marginalisation de Barney et Brooks un effet du rejet de la *mimesis* littéraire par les critiques. La répétition constitue une forme d'imitation, or elle figure notablement dans les œuvres de Radclyffe Hall où l'on trouve des personnages doubles, des doubles inversés, des doubles en termes de fiction et de réalité comme on vient de l'évoquer, de l'intertextualité et des mises en abyme de genres littéraires par exemple, avec l'intégration de lettres ou de langues étrangères. On pourrait aussi y voir un collage moderniste. Cependant, contrairement aux interprétations de certains critiques, ces répétitions introduisent non des copies, mais de la multiplicité, car elles tissent des réseaux de comparaisons possibles qui donnent de la profondeur et de la

variété aux situations représentées. D'autre part, les féministes ont montré que les femmes des sociétés patriarcales sont toujours-déjà bilingues et biculturelles car elles doivent traduire leur expérience dans et en-dehors des codes masculins. Par conséquent, les femmes peuvent rendre visible ou audible ce qui ne l'avait pas encore été, ou réécrire, imiter, copier dans le but de transformer le discours dominant. À des degrés divers, tous les romans de la veine genrée de Radclyffe Hall illustrent ces deux possibilités. Pourtant, parce qu'elles empruntent au passé, Barney, Brooks et Radclyffe Hall seraient des imitatrices plutôt que des artistes innovantes ; à moins qu'il ne s'agisse de préjugés de genre, comme l'écrit Schenck :

Women are always subjected to competing stereotypes: they are both 'beneath' culture – too mired in nature to master the codes or poetic forms – and [...] 'upholders of' culture - hence rigid, conservative, form-bound, repressive of spontaneity and experimentation. The whole idea of the 'genteel' against which Modernism defined itself seems to be inextricably bound to these contradictory, even schizophrenic, notions of femininity<sup>424</sup>.

Ce préjugé est renforcé quand il s'agit de lesbiennes. Selon Elliott et Wallace, les lesbiennes ont été persécutées à partir du moment où elles ont demandé des privilèges sociaux réservés aux hommes et où elles se sont habillées comme eux, autrement dit où elles ont tenté de copier l'original. Leur travestissement s'est mué en une transgression publique et délibérée de la norme qui a entraîné une abjection, une rupture avec la matrice hétérosexuelle. Comment, dans ce cas, valoriser la différence quand elle est toujours-déjà structurellement dénigrée et non désirable ? Elliott et Wallace ajoutent à la distinction original-copie la dynamique domination-déviance pour expliquer la démarche des artistes étudiées. En réalité, à l'intérieur des genres traditionnels, Barney et Brooks, mais également Radclyffe Hall, convoquent les marqueurs culturels du marginal, du déviant et de la sexualité illégale afin de résister aux normes dominantes. C'est ainsi qu'au moment même où le lesbianisme est tombé sous le coup de la loi et de la criminalité, Barney et Brooks ont fait allusion à Wilde et au dandysme tandis que Radclyffe Hall, caricaturée en dandy justement, évoquait les sexologues de son temps. Elliott et Wallace invitent à lire les œuvres de Barney et Brooks moins comme des transcriptions littérales de leur réalité ou des pastiches d'autres artistes que comme une tentative constante d'identifier et de représenter leur différence à l'intérieur du domaine public : « imag(in)ing themselves from a perspective that simultaneously embodied their

---

<sup>424</sup> Elliott et Wallace, « Fleurs du mal or second-hand roses? », p. 18.

differences in a form that could be socially recognized »<sup>425</sup>. Cette forme de réconciliation de la tradition et de la modernité se retrouve précisément dans les romans de la veine genrée de Radclyffe Hall.

Au-delà de la remise en cause des critiques et de leur évaluation du genre moderniste, le modernisme est né du besoin de mieux représenter la société moderne. Or, il apparaît que les grandes questions posées par la modernité sont largement déclinées dans l'ensemble des romans de Radclyffe Hall : le développement des technologies au sens large et de leur impact sur le travail, l'urbanisme, la science, ou la médecine ; mais aussi la guerre et les interrogations qu'elle a fait naître quant à la place de l'humain et son rôle dans l'émancipation des femmes. Afin de montrer que l'œuvre de Radclyffe Hall participe d'une transmigration littéraire, les analyses précédentes ont montré comment son œuvre pouvait s'inscrire dans des études qui remettaient en cause les critères d'évaluation critique et le canon littéraire, mais dont elle n'était pas l'objet premier. Il s'agit désormais de s'intéresser aux études qui ont porté précisément sur les romans de Radclyffe Hall en rappelant que, compte tenu de sa postérité biaisée, elles se rapportent essentiellement à *The Well*. Cette limite semble toutefois compensée par le traitement qui a été proposé jusque-là de l'ensemble de son œuvre.

## 2. Les modernismes de *The Well*

Nous avons vu que *The Well* autant que les autres romans de Radclyffe Hall ouvrent des espaces d'existence au cœur de phénomènes d'abjection genrée, sociale, spatiale ou temporelle, et participent ainsi d'une transmigration. On retrouve le même fonctionnement dans l'espace littéraire puisque l'œuvre de Radclyffe Hall défait les oppositions classiques entre des périodes et des mouvements littéraires et favorise au contraire une transition entre eux. Elle ressemble en effet aux romans édouardiens qui, selon Miller, servent de transition mais également de ressort vers le modernisme : « They exemplify, in important and usually overlooked ways, the *process* by which modernist fiction evolved [...] only *after* traditional forms and conventions have been revealed to be inadequate can formal innovation and experimentation occur »<sup>426</sup>.

Afin de démontrer que *The Well* figure un entre-deux entre victorianisme et modernisme, Laura Green<sup>427</sup> s'appuie en introduction sur une critique émise par Woolf où

---

<sup>425</sup> *Ibid*, p. 23.

<sup>426</sup> Miller, *Rebel Women*, p. 7.

<sup>427</sup> Laura Green, « Hall of Mirrors: Radclyffe Hall's "*The Well*" and Modernist Fictions of Identity », *Twentieth Century Literature*, 2003, p. 277-97.

celle-ci déclare au moment du procès : « we have to uphold the morality of that Well of all that's stagnant and lukewarm and neither one nor the other; *The Well* »<sup>428</sup>. Il n'y a rien d'anodin à avoir choisi un commentaire de Woolf, *Orlando* ayant été maintes fois opposé à *The Well* pour sa qualité expérimentale et son traitement du lesbianisme qui lui ont permis de déjouer la censure. Pourtant, des voix comme celles de Winning<sup>429</sup> et Green s'élèvent aujourd'hui afin de mettre en lumière leurs points communs. Alors que ce commentaire de Woolf dénigre l'entre-deux et le « ni...ni » qui sous-tendent l'exclusion au cœur de l'abjection, Green se demande si là ne résiderait pas la force de *The Well* qui met en lumière la difficulté d'inscrire un récit identitaire dans le récit moderniste et contribue ainsi à le redessiner. Radclyffe Hall construit le personnage de Stephen en faisant appel à différents genres littéraires, mais la difficulté à le circonscrire oblige le roman à rester dans un entre-deux. La construction du personnage passe par le discours scientifique, mais celui-ci est vite contrebalancé par la vérité émotionnelle de la fiction. Green cite l'exemple de *Psychopathia Sexualis* auquel *The Well* fait référence : malgré la classification, Krafft-Ebing introduit « un récit humaniste » (« a humanitarian narrative »<sup>430</sup>) dans une étude de cas à propos de Sandor, une lesbienne écrivain dont Stephen se rapproche beaucoup. Une mise en abyme s'établit et fonctionne à plusieurs niveaux, signalant la porosité du discours scientifique et fictionnel, phénomène qui repose lui-même sur la difficulté à saisir la construction de soi :

The scene of Stephen's reading [of Krafft-Ebing] is a scene of the reading of reading: her reading of her father's reading of Krafft-Ebing's reading of the words of Sandor, who reads Hugo and Mendelssohn [...] Stephen [...] is in between the empirical authority of taxonomic discourse and the emotional authority of fictional representation<sup>431</sup>.

De là, Stephen tente de se nommer dans le discours théologique à travers la figure de Caïn, mais, selon Green, Radclyffe Hall transforme le fratricide et la punition du père en un récit non moins canonique de solidarité féminine entre Stephen/Naomi et Puddle (sa gouvernante)/Ruth qui transforme l'exil en une quête littéraire. Cependant, avant de devenir écrivain, le narrateur confronte Stephen à la forme épistolaire qui est l'un des genres féminins

---

<sup>428</sup> Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, vol. 3, 1925-1930, Anne Olivier Bell et Andrew McNeillie, dirs., New York : Harcourt, 1980, p. 555.

<sup>429</sup> *Orlando* et *The Well* sont publiés à peu de temps d'intervalle et évoquent le désir lesbien et l'identité. Chacun présente une scène du miroir où la différence tient au fait que, contrairement à Stephen, Orlando est indifférent à l'écart entre son corps et son genre. Orlando peut être considéré tout autant que Stephen comme un transsexuel, si ce n'est que lui se transforme en femme. Chaque roman aborde en tout cas le thème du transgenrisme. Winning, « Radclyffe Hall and The Lesbian Modernists », p. 372-93.

<sup>430</sup> Green, « Hall of Mirrors », p. 285.

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 286.

traditionnels en littérature anglaise. Dans *The Well*, les lettres, écrites par des femmes ou des sujets efféminés, ont toujours un effet néfaste sur la protagoniste. Stephen est exclue du monde féminin car la lettre ne révèle ni ne nomme l'identité, mais renforce les frontières de genre à travers l'injure que Green définit de la même manière qu'Eribon en termes d'allusion ou de ragot entraînant un sentiment de honte <sup>432</sup> :

Letters that circulate, alternately, silence (the erasure of identity) and scandal (false and conscripted identity) come to be the force of a largely feminine-administered rule of social convention that proves more immediately destructive than authoritative discourses such as sexology or theology » <sup>433</sup>.

Selon Green, l'abjection dont est victime Stephen en raison de ce discours pousse la protagoniste à envoyer Mary dans les bras de Martin afin qu'ils se marient. Plus qu'une soumission tragique à la norme hétérosexuelle, Green voit dans cette fin une logique narrative. Elle note cependant que *The Well* continue de se positionner dans un entre-deux car, si le dénouement a été tant décrié, c'est qu'au-delà de la logique narrative, le roman suscite chez le lecteur le désir d'une résolution, mais ce désir ne peut être satisfait étant donné que la définition identitaire de Stephen, si tant est que cette définition existe, n'est pas encore nommée. Cet épisode sert en outre à articuler le passage vers un autre discours, celui que Stephen et Radclyffe Hall inventent « en propre » pour reprendre une expression utilisée autant par Catherine Malabou <sup>434</sup> que Sabine Prokhoris <sup>435</sup> dans leur champ respectif afin de dépasser le binarisme du genre sur lequel, en l'occurrence, se fonde le Sale dans *The Well*. Le départ de Mary permet à l'écrivain et à son personnage de (re)trouver l'autorité sur leur individualité en (re)prenant l'autorité sur leur discours, c'est-à-dire sur le roman lui-même. Pourtant là encore, l'entre-deux perdure. D'une part, la 'paternité' du discours de Stephen est mise à mal par la récurrence du modal *must* qui souligne combien l'émotion dépasse les personnages, en particulier quand l'amour s'impose entre Stephen et Mary : « After a while [Mary's] eyes must turn, as they always did now, to rest upon Stephen; while Stephen's

---

<sup>432</sup> Là où Green parle de *slander*, *innuendo*, et *shame*, Eribon écrit que « l'injure [...] englobe aussi bien le ragot, l'allusion, l'insinuation, le propos malveillant ou la rumeur que la plaisanterie plus ou moins explicite, plus ou moins venimeuse », Eribon, *Réflexions sur la question gay*, p. 74.

<sup>433</sup> Green, « Hall of Mirrors », p. 288-9.

<sup>434</sup> « Il s'agira toujours lorsqu'on parlera d'une femme philosophe d'une manière de réplique de l'autorité patriarcale, d'un mime de la maîtrise masculine, d'une manière de parler et de faire à laquelle la « femme », spécifiquement, n'apporte rien en « propre » », Catherine Malabou, *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*, Paris : Galilée, 2009, p. 124.

<sup>435</sup> Il s'agit de se déprendre de l'emprise de la psychanalyse pour exister en propre : « exister en propre est déploiement, dépliement, déplacement, des emmêlements et démmêlements qui enchevêtrent les fils tissés ensemble de nos existence singulières », Prokhoris, *Le sexe prescrit*, p. 24.

uncertain and melancholy eyes must look back with great love in their depths for Mary »<sup>436</sup>. D'autre part, l'autorité est minée par la perte de contrôle qu'exige l'acte d'écrire. Afin de porter un discours singulier, Stephen doit se soumettre d'une certaine manière à la multiplicité de ceux qu'elle représente et qui sont désignés comme les siens : « And now there was only one voice, one demand ; her own voice into which those millions had entered. A voice like the awful, deep rolling of thunder [...] that shook her very entrails, until she must stagger and all but fall beneath this appalling burden that strangled her in its will to be uttered »<sup>437</sup>. Un nouvel entre-deux surgit entre singularité et multiplicité, représentation et représentativité. En somme, le cheminement construit par Radclyffe Hall pour tenter de représenter le personnage de Stephen suit trois mouvements dans *The Well* que Green résume ainsi :

First, Stephen's identity appears to be both entirely unnarratable and outside of genre. Second, she enters into available narrative systems – on the one hand, the public, masculine, and “expert” narratives of sexology and theology, and, on the other hand, the domestic, feminine, and informal narratives of slander and gossip – to find that they make her legible only as marked and abject. Finally, she attempts to assert herself as the author of a new and transformative narrative, a work of fiction that resembles *The Well* itself<sup>438</sup>.

Si Stephen tente de résister aux discours stigmatisants, *The Well*, en tant que roman lesbien, doit aussi résister aux conventions littéraires qui en font un produit dérivé d'intrigues hétérosexuelles mais ne reconnaissent pas sa valeur intrinsèque. Il peut au mieux se situer dans l'entre-deux car la norme hétérosexuelle domine et que les conventions littéraires n'ont d'autre objectif que de normaliser. Pour autant, c'est à l'intérieur de cet espace étroit où l'entre-deux s'est forgé entre la marge et la norme que, précisément, peut jaillir la redéfinition des espaces abjectés et abjectants. Green cite alors Abraham : « the heterosexual plot and its ideological effects could be challenged from within the formula of the lesbian novel »<sup>439</sup>. Contrairement au consensus critique, Green propose à nouveau de relire la fin de *The Well* comme un défi lancé à ces conventions car, d'une part, le mariage de Mary permet à Stephen de continuer à exprimer sa différence identitaire et la décharge même de la responsabilité de la jeune femme qui aurait mis un frein à ses ambitions ; d'autre part, le mariage n'est jamais montré et marque en cela une rupture avec la tradition qui voulait que de telles protagonistes finissent par se marier ou par mourir. *The Well* ne s'apparente ni au victorianisme et son

---

<sup>436</sup> Green, « Hall of Mirrors », p. 309.

<sup>437</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 447.

<sup>438</sup> *Ibid* p. 282.

<sup>439</sup> *Ibid*, p. 291.

attachement à la représentation du milieu social et matériel, ni au modernisme et son expression d'une conscience intérieure. Si la fin du roman a longtemps été jugée traditionnelle car on y retrouve les conventions de la *romance* hétérosexuelle, Green montre qu'il détourne aussi les formes traditionnelles, notamment par le recours à diverses formes de récits identitaires. En effet, « les romans du développement de soi » (« novels of development »<sup>440</sup>), autant victoriens que modernes, construisent la personnalité par le biais de la description et surtout de la référence à d'autres récits littéraires à travers les identifications auxquelles procèdent les personnages. Ce besoin d'ancrage témoigne d'une difficulté à conceptualiser l'être dans les années 1920, notamment dans le récit réaliste, et explique pourquoi *The Well* oscille entre la représentation de la personnalité issue de la tradition sexologique antérieure à la psychanalyse introduite par Freud, de la théologie et du genre épistolaire. Néanmoins, cette multiplicité d'intertextes a permis à des lecteurs très différents, à des époques différentes, de s'identifier à Stephen malgré la réception très critique qui lui a été réservée et qui l'a qualifiée au gré du temps d'invertie, d'écho tragique d'une société patriarcale, de *butch*, de transsexuelle ou de transgenre. La variété intertextuelle explique également celle des interprétations critiques et va dans le sens de la réévaluation de l'œuvre de Radclyffe Hall à laquelle invite la présente recherche. Comme le résume Green, « the gender and sexuality of Hall's protagonist have been critically unstable, shifting as her in-between narrative is refracted through new interpretative lenses »<sup>441</sup>. Se voit ainsi infirmée l'étanchéité des frontières non seulement entre les différents genres littéraires, mais, même à l'intérieur, entre la grande littérature (« high-culture literary objects »<sup>442</sup>) et la littérature plus populaire (« middle-brow »<sup>443</sup>).

De la même façon que Green, Dellamora défend le modernisme de Radclyffe Hall dans un article<sup>444</sup> où il étudie la nouvelle « Miss Ogilvy Finds Herself » préparatoire à *The Well* mais publiée ultérieurement. Comme Miller à propos des romans édouardiens mais en s'intéressant spécifiquement à la question du lesbianisme, il explique que malgré la forme apparemment classique qu'utilise Radclyffe Hall, ses romans proposent une nouvelle forme de modernisme qu'il appelle vernaculaire (« vernacular modernisme »<sup>445</sup>). Le *high modernism* littéraire s'est longtemps caractérisé par sa promotion des valeurs et des auteurs masculins.

---

<sup>440</sup> *Ibid* p. 280.

<sup>441</sup> *Ibid*, p. 281.

<sup>442</sup> *Ibid*, p. 282.

<sup>443</sup> *Ibid*, p. 281.

<sup>444</sup> Richard Dellamora, « Engendering Modernism: The Vernacular Modernism of Radclyffe Hall », Hapgood et Paxton, dirs., *Outside Modernism*, p. 85-102.

<sup>445</sup> *Ibid*, p. 86.



Sedgwick a montré que ce mouvement s'est paradoxalement structuré autour de l'homophobie. Certes, le haut modernisme comptait quelques femmes comme Woolf, mais leurs écrits étaient rapportés à une esthétique formaliste ou à la théorie du complexe d'Œdipe de Freud typiquement masculines. En ce sens, Radclyffe Hall ne fait pas partie des modernistes. Pourtant, Dellamora voit dans les motivations de l'écrivaine l'émergence d'une nouvelle pratique moderniste qui semble s'appuyer sur un récit traditionnel. En réalité, le traumatisme de la guerre et l'impasse dans laquelle se trouvait la politique sexuelle des années 1920 ont obligé Radclyffe Hall à adapter différents genres. L'originalité qui en découle fait tomber les barrières entre *high* et *low* modernisme, mais aussi entre l'expérimentation moderniste et la réécriture des genres traditionnels. La fiction moderniste anglaise inscrit l'homosexualité dans le discours sexologique, en particulier dans le concept d'inversion sexuelle popularisée par Ellis. En faisant figurer une note d'Ellis en exergue de *The Well*, Radclyffe Hall accepte la définition de la lesbienne en tant qu'invertie, c'est-à-dire une femme sur le plan sexuel mais un homme sur le plan psychologique. En réalité, il s'agit d'une stratégie : Radclyffe Hall utilise la nature congénitale de l'invertie afin de lancer un appel à la tolérance envers les lesbiennes, ce qui va à l'encontre de la régulation sexuelle implicite contenue dans la théorie d'Ellis. Radclyffe Hall s'appuie également sur le modèle du troisième sexe qui lui a valu l'ire de la critique, d'autant que le couple qu'elle formait avec Una ne s'y conformait pas. À nouveau, Dellamora y voit une stratégie visant à inscrire la dissidence sexuelle dans un modèle générique acceptable. Il compare ce procédé à celui que Michel Foucault développe à propos de pensées interdites qui parviennent à se dire quand même : « 'it consists of subjecting an utterance, which appears to conform to the accepted code, to another code whose key is contained within that same utterance so that this utterance becomes divided within itself' »<sup>446</sup>. C'est ainsi que si Miss Ogilvy et Stephen s'intègrent au code du troisième sexe, elles en manifestent également les limites car, définies ainsi, elles ne peuvent développer leur sexualité lesbienne alors même qu'elles font l'expérience de la jouissance avec une autre femme. Certes, cette expérience s'inscrit dans un ailleurs géographique et générique : Miss Ogilvy se retrouve sur une île dans une métamorphose du récit initial en récit fantastique ; quant à Stephen, elle part à Orotava sur les îles Canaries où l'exubérance de la végétation fait glisser le récit vers l'exotisme. Néanmoins, l'affirmation de la sexualité forme le deuxième code à l'œuvre dans le roman. Enfin, ces codes sont implicitement transgressés puisque l'écrivaine invite à une pratique sexuelle entre femmes qui

---

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 88.

cherche à autoriser de nouveaux modes de vie. Elle en donne un aperçu lorsqu'elle représente ses protagonistes au front. La Première Guerre Mondiale a en effet permis aux femmes de quitter leur foyer, de travailler et de devenir indépendantes financièrement, ce qui a aussi favorisé l'expression du lesbianisme. En ce qui concerne les théories sur le genre, Radclyffe Hall ne recourt pas à la psychanalyse de Freud, d'une part car elle était susceptible d'embarrasser ses lectrices lesbiennes ; d'autre part, elle rejetait le complexe d'Œdipe et l'idée que la pratique artistique était une forme de régression. Enfin, comme le fait Green, Dellamora met en lien la question du genre et la théosophie à travers la tentative de Radclyffe Hall d'inscrire le lesbianisme dans un discours qui expliquerait ce phénomène : « By appealing to psychical research and invoking the concept of reincarnation, Hall searches for a cognitive basis for the subjective reality of transgendered existence that Ogilvy experiences »<sup>447</sup>. Ce commentaire vaut également pour Stephen même si elle ne se réincarne pas directement : dans son cas, la réincarnation passe par les multiples changements de nature que nous avons examinés à propos de la transmigration des genres. Cela évoque aussi le personnage de Sidonia dans *A Saturday Life* où la réincarnation tente de donner un sens à la multiplicité d'être en soi et de les circonscrire. On pense enfin à Christophe de *The Master of The House* qui se réincarne en Jésus : il ne s'agit pas là d'un transgenrisme du masculin vers le féminin ou réciproquement, mais d'une forme de transmigration de genre entre l'humain et le divin qui rend également compte de la multiplicité de l'être chère à Radclyffe Hall. Le genre ne se réduit plus au masculin et au féminin, mais s'ouvre à l'être. Chez Radclyffe Hall, le genre s'appuie sur un rapport au temps spécifique qui puise en partie dans la spiritualité. Non seulement la réincarnation manifeste la multiplicité de l'être, mais elle témoigne de ce que nous avons appelé le contretemps qui se dégage des œuvres où passé, présent et futur s'interpénètrent dans un brouillage créatif. Dellamora conclut d'ailleurs son article sur ces mots qui se rapportent autant à « Miss Ogilvy Finds Herself » que *The Well* :

Retrospectively predicting the end of the theory of sexual inversion upon which it is modelled, Hall's story registers the approaching end of the oppressive institutions of domestic and social dominance whose traces characterize third-sex theory [...] [to a time] when a different imagination of sexual and emotional ties would/will make different lives possible<sup>448</sup>.

---

<sup>447</sup> *Ibid*, p. 90.

<sup>448</sup> *Ibid*, p. 101.

Dellamora lit cette multiplicité générique, genrée, temporelle et existentielle comme la preuve du modernisme de Radclyffe Hall.

Si Green et Dellamora partent de l'identité genrée de Stephen pour revendiquer le modernisme générique du roman, Sumanyu Satpathy fait le chemin inverse et s'appuie sur la forme classique du *bildungsroman* afin de montrer comment Radclyffe Hall la transpose à son personnage. Pour ces trois chercheurs toutefois, et comme le clamait aussi Miller au sujet des romans édouardiens, c'est bien la nécessité de représenter de nouvelles réalités qui a poussé à transformer les genres littéraires. Satpathy part du constat que le modernisme littéraire, censé témoigner du moderne, relève souvent de l'idéologie. À ses yeux, toute œuvre qui contiendrait un élément moderne serait moderniste : « the work of art which takes cognizance of the modern is Modernist »<sup>449</sup>. Partant, il propose de lire *The Well* non plus sous l'angle de la bible du lesbianisme, mais sous celui du *bildungsroman* qui a rarement intéressé la critique afin de voir quelles conséquences une telle lecture pourrait avoir sur le discours de sexualité. Le *bildungsroman* est un genre très prisé à l'époque de Radclyffe Hall. Il soulève en effet des questions majeures quant au genre social (*gender*) et littéraire qui n'est ni stable sur le plan diachronique ni fermé sur le plan chronologique, mais dépend d'un contexte socio-culturel. Néanmoins, le genre renseigne sur l'idéologie dominante d'une époque donnée. Le *bildungsroman* retrace les étapes du développement d'un individu. La vie y est envisagée comme le passage d'un état à un autre, une transition vers la maturité et l'harmonie. Les Britanniques élargissent cette vision à la mobilité sociale où l'intrigue conduit de la pauvreté à la réussite. Le mariage heureux couronne cette réussite. En outre, comme l'éducation devient un thème central à la période moderne, le *bildungsroman* intègre un personnage jeune dont le développement passe par l'apprentissage et l'initiation d'où son association implicite à un personnage masculin : la société ne concevait pas encore de devenir pour la femme. Le personnage du *bildungsroman* est façonné par le monde extérieur avec qui son intériorité entre en résonance ou en opposition. Ce genre entretient donc une relation particulière à la réalité et à la normalité puisque la normalité du personnage est requise pour appartenir au monde. C'est la raison pour laquelle la majorité des personnages de *bildungsroman* sont normaux ou, en tout cas, ne semblent pas anormaux. De plus, le *bildungsroman* se caractérise par un conflit entre l'idéal d'auto-détermination et le déterminisme social qui découle du lien entre normalité et réalité. Le héros doit affirmer son individualité dans un monde où la socialisation passe par la légitimité d'un ordre social auquel il faut se conformer. Mais qu'en

---

<sup>449</sup> Séminaire donné à EMMA (Etudes Montpelliéraines du Monde Anglophone), Paul Valéry-Montpellier, 2014.

est-il alors du mariage : couronnement suprême ou perte d'individualité ? Les changements culturels forcent le *bildungsroman* à s'adapter, or, au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, les mouvements féministes témoignent de l'émergence d'une nouvelle identité féminine. *The Well* offre une tentative d'ajustement des codes génériques du *bildungsroman* à ces évolutions culturelles et sociales en proposant un mélange entre la catégorie traditionnelle du *bildungsroman* et les questions contemporaines du genre, du christianisme, de la nature ou de la vocation. Radclyffe Hall tente en effet de négocier un espace entre une remise en cause de la société et les limites que lui impose l'idéologie dominante. Au cœur du *bildungsroman* se trouve la découverte de soi. *The Well* évoque cette découverte même s'il la diffère, non seulement parce qu'elle requiert tout un travail d'élaboration de la part du personnage, mais parce qu'elle nécessite également un aménagement afin que le lecteur ne la rejette pas. Ce faisant, Radclyffe Hall introduit une identité et une conscience nouvelles. Par ailleurs, *The Well* questionne les catégories de la normalité, notamment en proposant une histoire d'amour entre femmes et divers portraits de lesbiennes : la femme invertie ou la lesbienne féminine<sup>450</sup> ; les lesbiennes assumées, honteuses, rebelles ; riches ou pauvres. Du fait de cette identité sexuelle différente, le roman ne se termine pas non plus comme les *bildungsromans* traditionnels : le mariage entre femmes étant exclu, Stephen abandonne Mary à un homme, Martin, lui indiquant ainsi un mariage possible. Le père de Stephen envisage en outre très tôt une autre carrière pour sa fille que le mariage. Il s'agit d'ailleurs d'une figure paternelle ouverte et en avance sur son temps qui compte envoyer Stephen étudier à Oxford. Radclyffe Hall rappelle ainsi les mouvements des Suffragettes en faveur de l'éducation des femmes. Elle participe au mouvement d'émancipation des femmes en choisissant un personnage central de sexe féminin qui s'habille en homme, choisit des loisirs dits masculins et participe à la Première Guerre Mondiale à la fin de laquelle elle reçoit même une décoration. Le travail contribue également à cette émancipation ; c'est d'ailleurs en tant qu'écrivain que Stephen remporte un vif succès social, ce qui réjouit une autre femme éduquée, la gouvernante Puddle qui l'a encouragée à écrire. Contrairement aux *bildungsromans* traditionnels, le mentor est une femme dans *The Well*. Quant au discours dominant sur la nature et le christianisme, Radclyffe Hall le détourne en utilisant l'intertextualité, notamment en ce qui concerne les noms des personnages. Grâce à cette technique, ce qui est rejeté se voit ramené au centre, ou du moins les frontières deviennent si floues qu'elles n'en sont plus étanches. Le personnage homosexuel de Jonathan Brockett viendrait de David Jonathan dans la bible ; la compagne de

---

<sup>450</sup> Une lesbienne qui serait désignée par le terme « fem » aujourd'hui.

Stephen, Mary Llewellyn, correspondrait à la vierge Marie : les homosexuels bannis par Dieu et la société y reviennent masqués.

La conception du Sale de Radclyffe Hall peut se rapporter à un triple processus qui guide la présente recherche. Après avoir défini le Sale, ce processus a consisté à exposer les binarismes qui sous-tendent la définition du Sale et le construisent comme une caractéristique naturelle, légitime et universelle. L'abjection s'est alors écrite dans un écart social, géographique, identitaire, religieux et littéraire qui soulève néanmoins des formes de résistance de la part des personnages les obligeant à chercher des espaces d'existence possible. Il s'est donc agi ensuite d'examiner comment Radclyffe Hall déstabilisait le Sale afin de montrer qu'il était un construit culturel, par conséquent modifiable. Elle a ainsi ouvert des interstices entre les mêmes espaces qui apparaissaient précédemment étanches et circonscrits. Cependant, Radclyffe Hall ne se contente pas de créer des refuges salutaires qui valent mieux que la marginalisation, elle repense l'activité discriminante du Sale et son effet sur l'altérité. Pour ce faire, le genre, pris comme point de départ du Sale, en est venu à élargir ses dénominations : il n'a plus renvoyé seulement à l'homosexualité, mais à l'être dans sa multiplicité. Il a alors intégré différentes identités infériorisées telles que les femmes, les pauvres ou les étrangers dont le point commun est une abjection originelle qui les pousse à questionner ce qui fonde l'être et à se lancer dans une quête à la recherche d'une meilleure relation à eux-mêmes et aux autres. La conception du temps qui se dégage de l'œuvre joue un rôle crucial dans cette transmigration du genre puisqu'elle forme la toile de fond sur laquelle toutes les transmigrations peuvent s'inscrire. Les espaces qui ont été ouverts témoignent d'une perspective très particulière : si le Sale commence par stigmatiser et inférioriser les personnages, affectant la construction de leur personnalité et leur relation à l'autre, il se conçoit aussi de manière dynamique comme un ressort qui va permettre aux personnages de tenter de se dégager de leur abjection originelle. Chez Radclyffe Hall, le Sale produit simultanément l'abjection et le ressort qui lui résiste. Pour autant, et c'est là toute la complexité de sa conception, résister à l'abjection n'empêche pas de lui emprunter ses mécanismes dont il est difficile de se départir tant ils se trouvent si bien intériorisés qu'ils ne paraissent pas questionnables. De plus, dire que le Sale fonctionne comme ressort d'un dépassement ne signifie pas que les personnages y parviennent ni même que le Sale puisse être dépassé ; il ne s'agit pas pour Radclyffe Hall de résoudre une dialectique et de chercher à atteindre ce qui s'opposerait au Sale. Précisément, de la même façon qu'elle tente de s'émanciper des conceptions binaires du genre, elle semble vouloir dépasser cette manière binaire d'envisager la pensée. La deuxième partie qui se caractérise par les thématiques de

transition, de transmission et de trajet constitue elle-même un passage vers l'éthique de l'altérité suggérée par l'écrivaine.

**TROISIÈME PARTIE : DU DÉPASSEMENT DU SALE À  
L'ESQUISSE D'UNE ÉTHIQUE DE L'ALTÉRITÉ**

Afin de transmuier l'abjection, il semble que Radclyffe Hall ait d'abord conduit son lecteur à se plonger dedans, à se salir les mains, mais contrairement à ce que déclare sa mère au moment du procès (« You can't touch filth without getting filthy »<sup>1</sup>), il s'agit d'un acte réparateur. La capacité de transformation constitue une véritable force qui oblige les identités infériorisées à transcender leur condition et préfigure ainsi un dépassement du Sale dont les formes restent néanmoins à définir. La « transmigration » pointe vers la transgression et la subversion, mais cela supposerait de continuer à circonscrire les différents espaces et à adopter le mécanisme du Sale : Radclyffe Hall semble bien plutôt se libérer des frontières au moyen d'un syncrétisme créatif. C'est en cela qu'elle propose une éthique de l'altérité. Avant d'en saisir les lignes directrices, il convient de réfléchir à la spécificité du dépassement du Sale dans son œuvre. Cette réflexion s'appuie sur la mise en regard du texte et des théories de la transgression ; elle oblige à revenir aux tentatives de dépassement du Sale proposées à l'occasion des définitions anthropologiques, psychanalytiques et sociologiques afin d'interroger les liens entre Sale, altérité et éthique qui se nouent par le biais de la littérature. Dans un second temps, il s'agira d'examiner précisément le texte afin de dégager la proposition éthique de Radclyffe Hall.

## **CHAPITRE 7 : LA SPÉCIFICITÉ DU DÉPASSEMENT DU SALE CHEZ RADCLYFFE HALL**

Afin de déstabiliser les mécanismes d'abjection du Sale et de remettre en cause la définition même de cette notion, Radclyffe Hall a proposé différentes formes de transmigration. Si on représentait le Sale de manière spatiale, la transmigration reviendrait à instaurer des zones situées à la fois aux frontières du Sale et de ce qui n'en est pas, des zones qui institueraient la marge et la norme et chevaucheraient chacune. Dans la mesure où chaque zone se voit ainsi outrepassée, la transmigration n'aurait-elle pas une affinité avec la transgression ?

### **I. TRANSMIGRATION ET TRANSGRESSION**

#### **1. Le concept de transgression**

Contrairement aux siècles passés, la transgression est valorisée de nos jours si bien qu'elle constitue un concept en vogue régulièrement invoqué dans le domaine artistique. Nathalie

---

<sup>1</sup> Souhami, *The Trials of Radclyffe Hall*, p. 151



Heinich en est ainsi venue à se demander « [c]omment et pourquoi l'art [est] devenu le porteur privilégié de cette valorisation de la transgression »<sup>2</sup>. Pour certains, la réponse tient à l'affinité qui lierait naturellement les arts au mécanisme transgressif. Stefan Horlacher<sup>3</sup>, par exemple, juge la littérature transgressive dans le sens où, d'une part, les textes transcendent toute notion de mimesis même s'ils portent la trace d'une histoire ; et où, d'autre part, toute forme d'interrogation critique subit nécessairement les influences extérieures :

Literature [...] can also be understood as a phenomenon of transgression which is characterized by the fact that while literary texts bear a clear historical imprint, they nevertheless transcend any narrow notion of mimesis which would reduce them to a mirror or straightforward representation of their 'given' reality. Since taboos are normally not the topic of open discussions but largely internalized, any form of critical questioning is realized, if at all, only through massive outside influence<sup>4</sup>.

À l'inverse, certains, telle Christelle Reggiani<sup>5</sup>, nient une forme radicale de transgression littéraire et avancent que la langue ne peut être complètement transgressée sous peine de n'être plus comprise. En ce qui concerne la présente recherche, plus qu'un effet de mode, il s'agit de se demander en quoi le concept de transgression peut entrer en résonance avec le Sale d'un point de vue théorique et comment il éclairerait alors la tentative de dépassement du Sale à l'œuvre dans les romans de Radclyffe Hall.

Étymologiquement, le terme transgression vient du latin *gressus* (la marche) et renvoie à un mouvement ou à un parcours. Il signifie passer outre, franchir une limite. Les études sur la transgression la définissent essentiellement comme un paradoxe que résume très bien Tzvetan Todorov : « in order to exist as such, the transgression requires a law – precisely the one that is violated. We might even go further and observe that the norm becomes visible – comes into existence – owing only to its transgressions »<sup>6</sup>. La transgression est paradoxale en ce qu'elle outrepassa une frontière qu'elle (ré)instaure au moment même où elle la franchit. Le paradoxe tient également à l'ambivalence de la notion qui, selon la doxa dominante, renvoie à un acte déviant particulièrement grave, mais qui forme avec l'interdit la condition culturelle de l'humain telle que celle-ci est conçue par les tenants de la psychanalyse

---

<sup>2</sup> Nathalie Heinich, « Les expériences de la transgression », Michel Hastings, Loïc Nicolas et Cédric Passard, dirs., *Paradoxes de la transgression*, Paris : CNRS éditions, 2012, p. 111-124, p. 123.

<sup>3</sup> Stefan Horlacher, Stefan Glomb et Lars Heiler, dirs., *Taboo and transgression in British literature from the Renaissance to the present*, New York : Palgrave Macmillan, 2010.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 10.

<sup>5</sup> Christelle Reggiani, « Un texte littéraire peut-il être transgressif ? », Horlacher, Glomb et Heiler, dirs., *Taboo and transgression*, p. 211-22.

<sup>6</sup> Tzvetan Todorov, *Genres in Discourse*. Trans. Catherine Porter. Cambridge : Cambridge UP, 1990, p. 14.

freudienne, par les anthropologues des sociétés traditionnelles comme James Frazer<sup>7</sup>, ou encore par les chercheurs en sciences sociales.

Étant donné que « [l]a transgression joue sur le registre de la phobisation des interdits et des tabous, et [que] la monstruosité sociale du transgresseur se construit dans cet imaginaire de la corruption des choses qu'une société entend garder en bien propre »<sup>8</sup>, la transgression semble intimement liée à la notion de Sale que les études désignent dans ce cadre par le terme de « tabou ». La transgression outrepassse les espaces tabous au cœur des sociétés, ce qui explique que la transgression et le Sale soient présents dans toutes les cultures tout en étant spécifiques à chacune. C'est également la raison pour laquelle ces notions recourent des champs disciplinaires variés. De plus, la transgression appelle une forme de sanction que l'on retrouve avec le Sale dans le sentiment d'abjection qu'il provoque. Contre la transgression et le Sale, « [l'] impératif de sévérité fait office de réparation morale »<sup>9</sup> ; pour le transgresseur comme pour l'individu jugé sale, le prix à payer a longtemps été celui de la marginalisation. Le procès de *The Well* en donne une illustration puisqu'en Grande-Bretagne le juge Biron a condamné les pratiques dites contrenature<sup>10</sup> décrites dans un roman qui transgressait dès lors la définition juridique du Sale donnée par l'*Obscene Publications Act*. En outre, comme le rappelle Douglas, le tabou trouve son origine dans la religion ou la superstition, mais a été étendu aux sphères politiques et sociales ; il rejoint en cela la transgression qui suppose l'infraction d'espaces profanes souvent devenus des espaces d'interdits sociaux : « [transgression rests on] the prohibition of an action or the use of an object based on ritualistic distinctions of them either as being sacred or consecrated or as being dangerous, unclean, and accursed »<sup>11</sup>. Comme la transgression, le tabou joue un rôle paradoxal puisqu'il sert d'un côté à renforcer l'identité sociale et à rassurer les populations en excluant des objets ou des individus considérés comme menaçants ; puisqu'il fournit de l'autre de puissants moyens de contrôle et de répression des sociétés. Douglas montre bien comment le Sale, l'absence d'ordre, menacent potentiellement l'espace social tout en le délimitant. C'est la raison pour laquelle le tabou, à la fois danger et pouvoir, n'est pas totalement condamné dans la construction de l'ordre. D'un autre côté, la transgression et le tabou entretiennent une

---

<sup>7</sup> James Frazer, *The Golden Bough : a study in magic and religion* (1890), Harmondsworth : Penguin books, 1996.

<sup>8</sup> Michel Hastings, Loïc Nicolas et Cédric Passard, dirs, *Paradoxes de la transgression*, Paris : CNRS éditions, 2012, p. 15.

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 16.

<sup>10</sup> « These unnatural offences between women [...] involve acts of the most horrible, unnatural and disgusting obscenity », Diana Souhami, *The Trials of Radclyffe Hall*. Londres : Weidenfeld & Nicolson, 1998, p. 203.

<sup>11</sup> Horlacher, Glomb et Heiler, dirs., *Taboo and transgression*, p. 12.

affinité du fait de leur lien à la norme. Ils sont instaurés au moment même où ils outrepassent la norme et, inversement, ils mettent la norme en évidence en la franchissant : « sacré, tabou, interdit ont en commun de voir leur existence se ressourcer à l'épreuve de la transgression, et d'être ainsi paradoxalement tributaires des actions qui les nient »<sup>12</sup>. Le Sale et la transgression dépendent en outre de la construction socioculturelle et discursive de la norme si bien que ces notions n'existent pas en soi, mais sont l'expression d'« un travail de qualification sociale, qui fait entrer certains franchissements de limites dans une catégorie morale dépréciée »<sup>13</sup>. Cela rappelle, d'une part, la définition anthropologique de Douglas qui voit dans le Sale une classification systématique de la matière : « Dirt is the by-product of a systematic ordering and classification of matter, in so far as ordering involves rejecting inappropriate elements »<sup>14</sup> ; d'autre part, la propriété relationnelle du Sale exposée par Cohen selon laquelle le Sale n'existe pas sans un sujet qui le désigne comme tel<sup>15</sup>. La stabilité d'une société repose sur la nécessité de catégoriser ses éléments, autant sur le plan social que linguistique, et d'en rejeter certains : ce que les études sur la transgression qualifient de paradoxal renvoie à la relationalité du Sale qui fonctionne précisément sur un mode réflexif. Par ailleurs, l'affinité du Sale et de la transgression avec la norme apparaît dans le domaine psychanalytique. Nous avons déjà évoqué le rôle de la transgression dans le développement psychologique des individus à travers l'interdit qui joue un rôle majeur sur le plan de la construction du sujet selon Freud. La norme fonctionne de la même manière relationnelle que le Sale et la transgression car elle est à la fois nécessaire et contraignante. Elle inclut « les normes d'existence »<sup>16</sup> que Prokhoris définit comme les figures d'un trajet par lequel tout individu accède au statut de sujet et peut évoluer parmi ses semblables, mais aussi comme un étai qui peut empêcher d'exister, parfois mortellement. Le rapport à la norme, et par conséquent au Sale et à la transgression, sous-tendu par les conceptions de Freud et de Kristeva à sa suite, diffère de celui de Prokhoris en ce sens que, pour Prokhoris, la construction de soi n'entraîne pas l'abjection de l'autre, mais se fait au contraire dans et par le discours de l'autre. Plus largement, Prokhoris reproche aux tenants d'une certaine psychanalyse de porter une vision bien arrêtée de l'ordre humain ; elle refuse en particulier des normes d'existence qui semblent tracer une ligne de partage entre les bonnes et les mauvaises manières de s'identifier comme

---

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 14.

<sup>13</sup> Hastings, Nicolas et Passard, dirs, *Paradoxes de la transgression*, p. 9.

<sup>14</sup> Douglas, *Purity and danger*, p. 44.

<sup>15</sup> « All of these versions of filth have one thing in common: from the point of view of the one making the judgment, they serve to establish distinctions –“That is not me.” [...] In this way, filth challenges the very dichotomy between subject and object », Cohen et Johnson, dirs., *Filth : Dirt, Disgust, and Modern Life*, p. ix-x.

<sup>16</sup> Prokhoris, *Le sexe prescrit*, p. 39.

homme ou femme. Elle dénonce ainsi une définition de l'être et de l'altérité qui se réduirait au genre et propose de transgresser cette norme arbitraire qu'elle appelle la « différencedessexes ». Or, précisément, le Sale et la transgression entrent en résonance sur la question du genre. Lorsque Radclyffe Hall représente des inverties dans ses romans, nous avons formulé l'hypothèse qu'elle décrivait en réalité des personnages transgenres que les terminologies contemporaines n'avaient pas encore identifiés. Par définition, l'individu transgenre transgresse les catégories ordinaires du genre, ce que soulignent les nominations androgynes et les changements de noms. Les personnages de Joan et de Stephen portent des prénoms<sup>17</sup> et des vêtements masculins tandis que Radclyffe Hall a choisi de se faire appeler John et d'abandonner son prénom Marguerite. La transgression du genre appelle ensuite celle de la sexualité, motif central des romans de la veine genrée de Radclyffe Hall tels *The Unlit Lamp* et *The Well*. Il ne s'agit cependant pas d'associer systématiquement les amours de même sexe et la transgression : dans la hiérarchie occidentale, la 'bonne' sexualité peut désigner un couple de même sexe monogame plutôt que des relations hétérosexuelles avec des partenaires multiples. Selon Zimmerman, « [b]ecause of this complex scheme<sup>18</sup> of sexual privilege and oppression, "gay" and "lesbian" do not automatically line up with "transgression", nor with progressive politics »<sup>19</sup>. On note néanmoins que, de manière générale, les deux formes majeures de transgression des tabous culturels dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle semblent avoir été les représentations de la dissidence sexuelle et politique. Le Sale et la transgression reposent sur les mêmes mécanismes que la norme sexuelle : si celle-ci induit des stratégies institutionnelles et des formations discursives ayant pour objet son maintien et sa domination, et si l'hétérosexualité semble avoir besoin de l'homosexualité comme repoussoir pour mieux asseoir sa propre stabilité sociale, elle fait de l'homosexualité une frontière-infraction : « for heterosexuality to remain intact as a distinct social form, it *requires* an intelligible conception of homosexuality and also requires the prohibition of that conception in rendering it culturally intelligible »<sup>20</sup>. En d'autres termes, l'homosexualité instaure un jeu dialectique entre norme et transgression : elle conforte par défaut la norme hétérosexuelle en la transgressant de la même manière que la transgression

---

<sup>17</sup> Joan se prononce comme le prénom masculin John.

<sup>18</sup> « the Western sexual value system defines good and healthy sex in relation to monogamy, reproduction, and noncommercial sex, and bad, or abnormal, sex tends to involve pornography, fetish objects, masturbation, public sex, promiscuity, and prostitution. While good sex tends to be equated with heterosexuality, and bad sex tends to be equated with homosexuality, these equations do not always hold. Monogamous gays and lesbians or gays and lesbians with children can easily occupy positions within the sexual hierarchy above unmarried and promiscuous heterosexuals », Zimmerman, dir., *Lesbian histories and cultures*, p. 630.

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 630.

<sup>20</sup> Judith Butler, *Gender Trouble*, citée par Zimmerman, dir., *Lesbian histories and culture*, p 630.

instaure les tabous en les enfreignant et que, en suscitant l'abjection immédiate de ce qu'il est, le Sale réaffirme le non-Sale. Y compris dans leur lien à l'homosexualité, le Sale et la transgression reposent sur un fonctionnement relationnel : « La transgression étant ainsi inhérente au tabou, la société se trouve face à la double obligation de maintenir ce dernier tout en admettant sa violation »<sup>21</sup>. De ce fait, le Sale et la transgression dévoilent le tracé des frontières normatives. Comme le Sale, la transgression « est fondatrice de société au sens où elle est une invitation, en grande partie ritualisée, à redécouvrir le tracé de ses frontières morales, à réaffirmer les loyautés aux valeurs dominantes »<sup>22</sup>. Cependant, si l'acte transgressif interroge la frontière, il ne la déplace pas nécessairement ; au contraire, il renforce la cohésion de l'espace normatif en l'enfreignant, d'où son utilité sociale : il permet en effet de négocier des entre-deux salutaires de la même manière que le Sale oblige à la création d'espaces de transmigration dans l'œuvre de Radclyffe Hall. La notion de Sale invite toutefois à redessiner, moins qu'à réaffirmer, les contours de l'espace normatif en contestant les frontières en vigueur :

Since the inherent transgressive potential and the sanctions applied for trespassing taboos provide an insight into the socio-psychological condition of a society and culture [...] the concept of taboo [...] can be understood as an arena of contestation in which a society negotiates not only its values and beliefs [...] but also its borders and power structures<sup>23</sup>.

En ce sens, plus que d'entrer en résonance avec la transgression, il nous semble que le Sale englobe cette notion : la transgression nous apparaît en effet comme l'une des propriétés du Sale, en particulier sa caractéristique relationnelle et sa faculté de fonctionner à la fois comme origine et ressort de son propre dépassement.

## **2. La transgression dans l'œuvre de Radclyffe Hall**

Sur le plan théorique, le Sale et la transgression ont une affinité, mais le mécanisme de déstabilisation du Sale qui passe chez Radclyffe Hall par la transmigration relève-t-il également de la transgression ? Dans la mesure où les différentes transformations reposent sur une nécessité existentielle chez les personnages, il convient d'abord de savoir si la transgression repose sur un acte délibéré.

---

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 18-9.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 16.

<sup>23</sup> Horlacher, Glomb et Heiler, dirs., *Taboo and transgression*, p. 13.

Quand les articles sur la transgression ne partent pas du principe qu'elle suppose un choix délibéré, ils offrent des points de vue discordants. Dans l'introduction de *Paradoxes de la transgression*, Hastings, Nicolas et Passard décrivent la transgression comme « l'expérience par laquelle une société éprouve ses frontières morales »<sup>24</sup> et la rapprochent d'un défi, suggérant qu'elle est délibérée. Quant à Horlacher, il estime que le tabou ne fonctionne que s'il est établi publiquement, laissant supposer que celui qui enfreint l'interdit le fait nécessairement de manière délibérée. De plus, il est vrai que si l'on parle d'« acte transgressif » et si « franchir la limite, c'est s'affranchir de l'autorité »<sup>25</sup>, la transgression semble impliquer une décision. Horlacher cite pourtant Jervis qui émet l'avis contraire: « Transgression [...] is not an overt and deliberate challenge to the status quo »<sup>26</sup>. Où donc alors situer la transgression ? En réalité, parler d'« expérience » ou d'épreuve transgressive ne suppose pas nécessairement un choix car elles peuvent être subies ; de la même manière, un acte transgressif peut être involontaire si la règle enfreinte n'est pas connue. C'est le cas des personnages de Radclyffe Hall : Sidonia est trop jeune au début d'*A Saturday Life* pour connaître les règles de vie en société ; quant à Joan, Stephen et Gian-Luca, ils sentent qu'ils ne sont pas conformes, mais ils n'en connaissent pas d'emblée la raison ; ils prennent conscience tardivement d'une différence qui les ostracise. En ce qui concerne Susan et Hilary, ils n'ont pas l'impression de transgresser la norme lorsqu'ils décident de se séparer car il s'agit d'une décision qui ne met en jeu que leur couple et ne cherche pas spécifiquement à enfreindre la norme. Enfin, l'héroïne de *The Sixth Beatitude* n'a pas respecté les conventions conjugales en étant mère célibataire, mais elle y voit le fruit non désiré d'une relation charnelle : la transgression des normes sociales apparaît donc accidentelle. D'ailleurs, pour dire que la transgression de la norme est délibérée, il faut pouvoir maîtriser les frontières de cette dernière ; or la transgression chez Radclyffe Hall se manifeste parfois comme un trop plein, un excès ou encore un débordement que les personnages ne parviennent pas à contenir : on peut penser aux paroles qui échappent au contrôle imposé par la raison dans *The Unlit Lamp* ou à la thématique de l'abondance de nourriture dans *Adam's Breed* avec l'ambivalence du terme anglais *greed* pour désigner autant la gourmandise que l'avarice. En réalité, la transgression pose la question de l'agentivité ; dans la mesure où les personnages de Radclyffe Hall se caractérisent par une forme de Sale, ils se voient généralement réduits au

---

<sup>24</sup> Hastings, Nicolas et Passard, dirs, *Paradoxes de la transgression*, p. 9.

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 11-12.

<sup>26</sup> *Ibid*, p. 15.

silence ou bien leur parole dévoile leur impuissance : dans ces conditions, ont-ils la possibilité d'agir ?

*The Sixth Beatitude* donne à entendre une voix vide à travers les rumeurs qui résonnent dans la rue. Ces bruits courent essentiellement autour de la démolition du bidonville et traduisent la plainte de ses habitants qui cherchent à compenser leur sentiment d'humiliation et de dépossession. S'ils souhaitent que leur quartier soit réhabilité, paradoxalement, la décision de le démolir stigmatise leur habitat (en le désignant comme bidonville) et par conséquent leur condition sociale. Déjà fragilisés par leur pauvreté, ils se sentent alors dépossédés autant sur le plan matériel par la perte de leur logement que sur le plan symbolique puisqu'ils sont privés de dignité et de pouvoir de décision. Le questionnement sur la possibilité d'agir passe également par la dépossession<sup>27</sup>, mais dans son lien au silence cette fois-ci. *The Sixth Beatitude* mentionne des personnages réduits au silence, notamment le couple de Jumping-Jimmie et Watercrease-Bill. Une ellipse nous apprend que Watercrease-Bill a veillé son compagnon décédé pendant une semaine jusqu'à ce que les voisins, inquiets, forcent sa porte. La dépossession se traduit par une opposition fonctionnant à différents niveaux : d'abord, au silence de la mort succède le bruit que font les voisins, le médecin et les policiers ; ensuite, les protagonistes sont privés de leur intimité par la violation de leur domicile vécue sur le mode de la violence comme en témoigne le champ lexical. L'opposition s'établit également sur le plan langagier : à l'anglais poli et soutenu de Watercrease-Bill qui demande immédiatement aux différentes parties de ne pas s'immiscer dans leur vie (« Do please go away, I want to be alone - I want to be alone with my friend' he told them. 'You see, I was very attached to my friend and this place was our home for a great many years. I feel sure that you will not want to intrude »<sup>28</sup>) font suite des commentaires désobligeants sur sa folie ou l'insalubrité des lieux : « 'Pore old chap—'e 's clean out of 'is wits', murmured Hannah »<sup>29</sup>). Surtout, à la demande directe qu'il adresse aux voisins (« Do please go away, I want to be alone ») correspond un vide : non seulement il n'est pas entendu ; pire, tous les autres personnages parlent de lui à la troisième personne comme s'il était absent et décident de l'envoyer dans un hospice sans lui demander son avis alors même qu'ils déclarent ne rien connaître de sa vie. Au niveau syntaxique, Watercrease-Bill est mis en position d'objet et intégré à des formulations passives où l'autorité est exercée par un *they* indéfini récurrent

---

<sup>27</sup> Voir Judith Butler et Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political*, Cambridge : Polity Press, 2013.

<sup>28</sup> Radclyffe Hall, *The Sixth Beatitude*, p.51.

<sup>29</sup> *Ibid.*

dans les romans de Radclyffe Hall. Après ses paroles initiales, la voix de Watercrease-Bill n'est plus entendue ; en un sens, il choisit le silence qu'un *they* indéterminé lui impose : « But Watercrease-Bill said nothing at all »<sup>30</sup>. Le *but* marque néanmoins le début d'une transgression : sans parole, il fait ce qu'il veut de ses actions et retrouve son pouvoir de sujet. Il devient Bartleby et transforme le « I would prefer not to »<sup>31</sup> de Melville en « He did not refuse to accept »<sup>32</sup>. Il choisit même de mourir, sans bruit (« without any undue fuss, climbing it quietly in his sleep »<sup>33</sup>), conformément à ce qu'a été sa vie, mais l'on aurait tort d'y voir un départ discret. Non seulement cet épisode va profondément déstabiliser l'héroïne, mais il rappelle la dénonciation de la marginalisation dont sont victimes ceux qui sont désignés comme sales. Avec *The Sixth Beatitude*, Radclyffe Hall pose la question de l'autonomie des personnages face à l'inscription dans la norme : s'ils sont privés du pouvoir d'être entendus ou d'autorité sur leur existence, et paraissent donc contraints à subir leur sort, l'expérience transgressive devrait leur échapper ; pourtant, ils transgressent les codes, de leur manière très spécifique. Compte tenu des caractéristiques des personnages, il nous faut suivre l'avis de Jervis selon lequel la transgression suppose une remise en cause involontaire de la norme :

The transgressive is reflexive, questioning both its own role and that of the culture that has defined it in its otherness. It is not simply a reversal, a mechanical inversion of an existing order it opposes. Transgression, unlike opposition or reversal, involves hybridization, the mixing of categories. It is not, in itself, subversion; it is not an overt and deliberate challenge to the status quo. What it does do, though, is implicitly interrogate the law, pointing not just to the specific, and frequently arbitrary, mechanisms of power on which it rests – despite its universalizing pretensions – but also to its complicity, its involvement in what it prohibits<sup>34</sup>.

Dans l'œuvre de Radclyffe Hall, la déstabilisation du Sale passe bien par la transgression. Il s'agit cependant d'une transgression paradoxale car les personnages enfreignent la norme dans le but de s'intégrer à l'espace social, pas d'en être marginalisés: ils transgressent l'espace de la marge où le Sale les a placés pour se frayer un chemin vers la norme. Les romans de Radclyffe Hall construisent ainsi une transgression spécifique dans sa dimension spatiale et, comme espace et temporalité n'y sont pas dissociés, ils redoublent cette spécificité en l'inscrivant sur le plan temporel. Alors que théoriquement le transgresseur appartient à la

---

<sup>30</sup> *Ibid*, p. 52.

<sup>31</sup> Herman Melville, *Billy Budd, Sailor and Other Stories*, Londres : Penguin Books, 1985, p. 68.

<sup>32</sup> Radclyffe Hall, *The Sixth Beatitude*, p.52.

<sup>33</sup> *Ibid*.

<sup>34</sup> Horlacher, Glomb et Heiler, dirs., *Taboo and transgression*, p. 15.



norme avant de l'outrepasser, les personnages sont positionnés d'emblée du côté de la marge et du tabou : à l'inverse du rapport d'antériorité qui noue la norme à l'acte transgressif, les personnages de Radclyffe Hall entretiennent un rapport de simultanéité inversé avec la norme et la transgression puisque, au regard de la norme, ils sont dans le même temps sales (hors normes) et transgressifs. La spécificité de leur transgression tient également à la temporalité du châtement. Nous avons vu que la société condamne systématiquement l'acte transgressif: c'est également le cas dans les romans de Radclyffe Hall, mais elle renverse aussi le rapport de postériorité du châtement puisque le personnage subit l'ostracisme plus ou moins marqué de son entourage avant même qu'il n'ait conscience de transgresser. Cela signifie que la transgression n'y est pas seulement perçue comme un acte, mais comme un état : plus qu'un acte transgressif, il y aurait un état transgressif chez les personnages. C'est en ce sens que le châtement peut précéder la faute et contribuer à cette temporalité très particulière, à la fois croisée, inversée et multiple. On retrouve bien l'absence de renversement systématique et l'hybridation qu'évoquait Jervis.

Radclyffe Hall construit le Sale, mais aussi la transgression, comme des points de départ spatiaux et temporels : dès l'origine, les personnages sont sales et par conséquent mis à l'écart de l'espace normatif ; autrement dit, parce qu'ils sont d'emblée placés sous le signe du Sale, ils transgressent la norme, ce dont ils ont plus ou moins conscience ; autrement dit encore, leur saleté originelle les place immédiatement dans la transgression, et réciproquement, ils sont d'emblée transgressifs parce que sales, comme si la transgression et le Sale étaient du « toujours-déjà-là »<sup>35</sup>. Autant que la culture et le langage qui les véhiculent, le Sale et la transgression préexistent aux personnages. C'est ce que montrent les analyses déjà proposées de *The Well* et d'*Adam's Breed* par exemple où les protagonistes apparaissent dès l'origine sales et salissants, transgressifs et transgresseurs. Contrairement à la définition généralement admise, la transgression chez les personnages de Radclyffe Hall a ceci de spécifique qu'elle fonctionne sur le même modèle que le Sale comme origine et ressort. Selon les critiques, la norme condamne la transgression et se réaffirme en le faisant. Si la transgression rend visible les mécanismes grâce auxquels s'affirme la loi, et donc la complicité de cette dernière, pour reprendre les termes de Jervis, elle contribue également à déplacer la norme dans les romans. De surcroît, Radclyffe Hall place la transgression sur un autre registre : il ne s'agit plus de condamner la transgression mais de mesurer que, pour les personnages, elle repose sur une nécessité vitale ; leur positionnement du côté du Sale les

---

<sup>35</sup> Eribon, *De la subversion*, p. 98.

oblige à enfreindre la norme car leur survie en dépend. Radclyffe Hall n'est pas le seul écrivain à placer ses personnages du côté de la marge, en particulier dans la perspective genrée du Sale. Eribon propose une analyse déjà mentionnée<sup>36</sup> de Jean Genet, Marcel Jouhandeau et Marcel Proust qui permet de mettre en lumière la façon dont Radclyffe Hall, en comparaison, déstabilise le Sale. Comme elle, Genet ne pense pas l'homosexualité uniquement en termes de transgression ou de subversion, mais il manifeste la réaction de quelqu'un qui est entièrement rejeté par la règle et n'a donc pas à se poser la question d'une irrégularité occasionnelle, ce que fait Bataille qui, appartenant à l'espace de la normalité, choisit de transgresser les interdits ; Eribon voit là une transgression de carnaval dans la mesure où le carnaval est précisément le lieu où l'on est autorisé à transgresser la norme. Genet, lui, est totalement hors-norme et non seulement revendique cette anormalité dans laquelle l'ordre social l'a inscrit, mais il y voit le seul choix possible. À l'inverse, Radclyffe Hall et ses personnages se rapprocheraient davantage de Julien Green qui demande reconnaissance sociale et compassion, voire bénédiction divine. Genet assume l'ostracisme et la damnation car il ne s'agit pas pour lui de transgresser un ordre auquel il n'appartient pas ; il est au-delà de la ligne de partage : « Pour Genet, choisir le Mal, ce n'est pas transgresser l'interdit, c'est choisir d'être ce que la société a fait de lui »<sup>37</sup>. De là, il cherche à « transformer en orgueil, en principe de vie, ce qui devrait être éprouvé comme de la honte, vécu comme malédiction »<sup>38</sup>, autrement dit à transformer la sujétion en affirmation de soi. Eribon parle à ce sujet d'une transfiguration non sans rappeler la transmigratio opérée par Radclyffe Hall où le Sale sert de levier pour dépasser l'abjection première qu'il produit. Toutefois, si Radclyffe Hall utilise la honte comme l'une des manifestations du Sale dans son œuvre, le dépassement ne mène pas à l'orgueil. Il mènerait plutôt au martyr : pensons à Stephen dans *The Well* ou à Christophe dans *The Master of the House*, et au calvaire dans *Adam's Breed*. Cela rappelle que Genet s'est inspiré de la réflexion de Jouhandeau sur la sainteté, méditation ancrée dans la tradition catholique qui a elle-même nourri la pensée de Radclyffe Hall : « Seuls la passion ou le vice, écrit Jouhandeau, vous jettent dans le même dénuement que la Sainteté »<sup>39</sup> et peuvent conduire à ce qu'il nomme la grâce<sup>40</sup> et que

---

<sup>36</sup> Se reporter au chapitre 2.

<sup>37</sup> Eribon, *Une morale du minoritaire*, p. 54.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Cité dans Eribon, *Une morale du minoritaire*, p. 132.

<sup>40</sup> « j'estime que ce n'est qu'au moment où l'homme se trouve à ce point délaissé de tout et de lui-même qu'il est le plus près de la grâce, je veux dire, d'en être digne », *ibid.*

Radclyffe Hall appelle la béatitude<sup>41</sup>. Alors que Stephen en appelle à Dieu pour défendre les siens, Genet revendique sa ‘souillure’ même si l’acte qui fait passer de la honte à l’orgueil ne marque pas une libération totale de l’opprobre constitutif des identités infériorisées. Il se rapproche alors de Proust qui voyait dans la particularité sexuelle le noyau constitutif de l’identité individuelle autant que collective.

Si les personnages ne choisissent pas d’être transgressifs, il semble difficile d’en dire autant de Radclyffe Hall. En tant que *deus ex machina*, elle semble bien plutôt subversive puisque, selon Jervis encore, la subversion repose sur un acte délibéré (« an overt and deliberate challenge to the status quo »). Cependant, la subversion n’existe qu’en fonction de la norme prise en compte ; or certains critiques ne voient dans les romans de Radclyffe Hall qu’un classicisme formel très loin des expérimentations littéraires modernistes ; quant à ceux qui perçoivent bien la subversion sociale, ils en ont souvent limité la portée en refusant de considérer son œuvre comme une œuvre littéraire et en la rangeant au contraire du côté d’une vile propagande politique. S’il est vrai que Radclyffe Hall se révèle plus avant-gardiste dans les thématiques qu’elle aborde que dans son style, le chapitre 6 de la présente recherche montre comment la « transmigration » du Sale opérée au niveau du récit entraîne une nécessaire remise en cause des normes littéraires en vigueur au début du XX<sup>e</sup> siècle. En ce sens, s’il avait été perçu, le modernisme de Radclyffe Hall aurait témoigné de son caractère subversif. Il demeure néanmoins une dimension transgressive chez Radclyffe Hall car, même dans *The Well* qui est considéré comme son roman le plus subversif, le propos de l’écrivaine n’est pas de heurter la société, mais de l’informer, par le biais tout particulier de la littérature, pour mieux défendre les inverties. En outre, Radclyffe Hall peut paraître transgressive dans la mesure où, comme certains de ses personnages, son genre la place du côté du Sale et d’une infraction non délibérée de la norme qui la pousse à trouver un espace d’existence. Ne lui a-t-on pas reproché son genre lors d’un procès qui devait faire la preuve de l’obscénité de son œuvre ? Et ne peut-on imaginer qu’elle ait été exclue du canon moderniste parce qu’elle était femme et/ou transgenre ? C’est précisément parce que la démarche de Radclyffe Hall ne relève pas seulement de la subversion mais aussi de la transgression que le terme de « dissidence sexuelle » pour qualifier son genre ou celui de ses personnages ne nous paraît pas approprié. Même si le terme d’« homosexualité » peut sembler inadéquat ou galvaudé, il

---

<sup>41</sup> Jouhandeau cite d’ailleurs un psaume qui rappelle les béatitudes : « Je suis un ver de terre, je ne suis pas un homme, je suis l’opprobre du genre humain, je suis la honte de la plèbe. Tous ceux qui me regardent ont envie de rire, ils murmurent quelque chose entre leurs lèvres et branlent leur tête... Mais il a espéré en Dieu et Dieu a dit : qu’on l’arrache de la misère », *ibid*, p. 133.

établit un constat sur des amours et des pratiques sexuelles sans suggérer d'emblée, comme le fait le terme de « dissidence », qu'il s'agit d'une sexualité qui contrevient à 'la' norme. D'ailleurs, non seulement le terme « homosexualité » en français correspond au terme anglais *same-sex love* qui semble largement répandu aujourd'hui tant il se veut dégagé du fardeau des stéréotypes qui leste encore ce(s) genre(s), mais c'est également le terme qu'emploient les contributeurs à l'encyclopédie sur les histoires et cultures lesbiennes de Zimmerman qu'on ne peut à ce jour accuser de lacunes terminologiques. Enfin, la « dissidence sexuelle » sous-tend un jugement normatif que toute l'œuvre de Radclyffe Hall s'efforce de mettre en perspective, en particulier parce que l'origine du point de vue est déplacée du côté de ce qui ne ferait pas partie de l'espace de la norme, autrement dit du côté de la transgression très spécifique que propose Radclyffe Hall. Ceci nous amène à interroger l'écriture des marges.

## II. L'ÉCRITURE DES MARGES

Comment faire entendre les individus désignés comme sales alors qu'ils sont placés du côté de la transgression par le regard des dominants et que « [l]e pouvoir de la norme est [...] tel que la transgression est à peine envisageable et s'avère presque indicible »<sup>42</sup> ?

Même lorsque le langage utilisé n'emprunte pas au registre du Sale que pourraient constituer l'injure ou la grossièreté, le Sale doit être mis au silence parce qu'il participe du tabou et de la transgression. Dès lors que Radclyffe Hall choisit d'évoquer le Sale, elle commet une double transgression puisque la thématique du Sale et l'acte de dire sont vécus sur le mode d'une certaine violence. C'est ce qu'explique Eribon à propos de l'homosexualité : « L'homosexuel qui parle de sa vie « privée » rompt la situation « normale » puisque celle-ci est définie comme telle par le fait que, « normalement », comme dit le langage de tous les jours, l'homosexualité n'est pas *dicible* ou, ce qui n'est pas très différent, n'est pas souvent *dite*. Toute parole qui consiste à *dire* l'homosexualité ne peut dès lors être entendue que comme une volonté de l'affirmer, de l'afficher, comme un geste de provocation ou un acte militant »<sup>43</sup>. La parole de la marge semble agresser la norme qui, en retour, tente de l'encadrer au moyen d'une certaine psychanalyse normative issue de la sexologie ; ou qui lui impose la censure comme ce fut le cas lors du procès de *The Well*. Si on ne parvient pas à réduire cette voix au silence, il s'agit alors de la dévaloriser. On pourrait se demander comme le fait Nathalie Heinich ce qui s'est passé « pour que la cause des

---

<sup>42</sup> Marina Poisson, « Transgression et « mauvais genre » dans cinq romans de George Meredith (1828-1909) », *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], vol.79, 2014, p. 3. URL : <http://journals.openedition.org/cve/1173>

<sup>43</sup> Eribon, *Réflexions*, p. 154.

« dominés » soit aujourd’hui confondue avec la transgression des interdits – une transgression qui a toutes chances, pourtant, de profiter aux plus puissants et de se retourner contre les plus faibles »<sup>44</sup>. Dans les romans de Radclyffe Hall, la force des identités infériorisées tient à leur capacité à se servir de cette infériorisation comme levier pour dépasser leur condition. Le stigmate attaché au Sale devient ainsi selon Eribon qui reprend la formule de Sedgwick, « ‘énergie transformatrice’ [...] productrice de crainte et de rébellion »<sup>45</sup>. Eribon estime même plus largement « qu’une bonne part de l’énergie qui a soutenu la création littéraire et l’expression homosexuelle dans la littérature est venue de la configuration psychologique clivée que faisait naître l’opposition entre l’envie de se dire et l’obligation de se taire »<sup>46</sup>, ou encore entre l’infériorisation qui réduit à la marge et au silence et le besoin existentiel de se libérer de ces espaces chez les personnages de Radclyffe Hall. Pour se faire entendre, la parole des marges a dû néanmoins recourir à des stratégies dont certaines ont déjà été évoquées<sup>47</sup>. Aux yeux de Stimpson, si le silence est une question de survie (« survival tactic »<sup>48</sup>) dans le milieu homosexuel, il témoigne d’une conception magique du pouvoir de la langue (« the magical power of language »<sup>49</sup>) qui rend toute littérature impossible :

If the lesbian were to name herself, her utterance might carry a taint from speaker to listener, from mouth to ear. Silence is also a shrewd refusal to provoke punitive powers – be they of the family, workplace, law, or church. Obviously this survival tactic makes literature impossible. Culture, then, becomes the legatee of linguistic zeros<sup>50</sup>.

La solution consiste selon elle à rendre le silence audible via le cryptage : « encrypt [the lesbian] text in another sense and use codes »<sup>51</sup>, comme ont pu le faire Woolf et Barnes. Ce n’est pas le choix retenu par Radclyffe Hall dans *The Well*, mais on peut lire une forme de cryptage dans *The Forge* à travers le détournement des emprunts biographiques sur lesquels nous reviendrons<sup>52</sup>. Plutôt que de représenter un couple lesbien, Radclyffe Hall construit deux personnages hétérosexuels mariés qui s’apparentent au couple qu’elle-même forme avec Una. Au questionnement émis par Woolf : « what social forms might the expression of male and

---

<sup>44</sup> Heinich, « Les expériences de la transgression », p. 124.

<sup>45</sup> Eribon, *Retours sur Retour à Reims*, p. 44.

<sup>46</sup> Eribon, *Réflexions*, p. 79.

<sup>47</sup> En ce qui concerne l’homosexualité dans *The Well*, se reporter au chapitre 8.2.1. En ce qui concerne le Sale dans sa dimension économique, se reporter aux chapitres 8.2.2 et 9.4.

<sup>48</sup> Stimpson, « Zero Degree Deviancy : The Lesbian Novel in English », p 366.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Se reporter au chapitre 16.

female same-sex desire appropriately take? », *The Forge* propose, à qui saura comprendre, le mariage homosexuel sur le ton léger que permet la distanciation.

Dans l'œuvre de Radclyffe Hall, l'infériorisation opère aussi sur les étrangers qui tentent dès lors de s'intégrer au-dedans de la nation. *Adam's Breed* évoque ainsi la quête identitaire de Gian-Luca au sein d'une communauté italienne installée à Londres au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. Bien qu'installée au cœur de la capitale, cette communauté peut sembler marginalisée du fait même qu'elle constitue une minorité. C'est encore plus vrai pour Gian-Luca dont l'appartenance à l'Angleterre ou à l'Italie demeure problématique du fait de son ascendance paternelle inconnue. Comment dès lors se positionner ? En déstabilisant les définitions de l'étranger ou la construction de l'appartenance nationale ; autrement dit, en déplaçant la position épistémologique. Si l'étranger en Angleterre est italien, il est anglais aux yeux de la communauté italienne. Et que dire de la nationalité de Gian-Luca qui est officiellement anglaise (« English in the eyes of the law »<sup>53</sup>), mais italienne de cœur ? La transgression des frontières est minée par la tautologie d'un binarisme qui s'effondre : « 'If I am English I cannot be Italian, [...] 'and yet if I am English I am like the other boys – then why do they leave me out of things?' »<sup>54</sup>. Qu'est-ce qui peut enfin servir de repère quand le narrateur adopte le point de vue d'une communauté italienne installée à Londres dans un roman écrit par une écrivaine anglo-américaine en anglais, roman qui rend hommage de surcroît à la diversité linguistique à travers notamment l'abondance de termes italiens non traduits ? *Adam's Breed* déconstruit la marge nationale et identitaire et permet plus largement de se demander s'il y a légitimité à écrire et à parler de la marge. À son amante Souline qui remarquait que Radclyffe Hall écrivait sur les marginaux (« outsiders »), elle répondit en confirmant qu'elle s'identifiait à eux dans la mesure où elle-même se sentait marginale du fait de son transgenrisme. Dellamora cite la lettre adressée à Souline : « it may be that being myself a 'misfit,' for as you know, beloved, I am a born invert, it may be that I *am* a writer of 'misfits' in one form or another – I think I understand them – their joys & their sorrows, indeed I know I do »<sup>55</sup>. Radclyffe Hall se sentait donc justifiée à parler en leur nom. Pour autant, faut-il faire partie des identités infériorisées pour évoquer le Sale ? Et pourquoi la question ne se pose-t-elle pas lorsqu'on se place du côté de la norme ? Dans la définition de l'homosexualité déjà évoquée de l'encyclopédie de Stanford en ligne, Brent Pickett remarque ainsi à propos de la parole homosexuelle : « Since heterosexuality is the natural condition, it is

---

<sup>53</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 58.

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 52.

<sup>55</sup> Dellamora, *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, p. 250.

a place that is spoken from but not inquired into. In contrast, homosexuality is the aberration and hence it needs to be studied but it is not an authoritative place from which one can speak »<sup>56</sup>. Selon Eribon, se revendiquer de la marge serait contre-productif car cela reviendrait à réaffirmer la frontière qui séparerait le Sale de la norme, c'est-à-dire à reproduire les mêmes mécanismes de transgression mis en place par la norme pour se maintenir et se perpétuer : la marge reproduirait alors la norme au lieu de la dépasser : « Dire : « Nous sommes à la marge », c'est alors une manière de ratifier et de stabiliser la frontière instituée entre, d'un côté, ceux qui sont, ou s'imaginent être, dans la marge et, de l'autre, ceux qui sont dans la norme »<sup>57</sup>. Or, la déstabilisation des mécanismes du Sale et tous les déplacements de positions épistémologiques indiquent que Radclyffe Hall refuse précisément le binarisme et la reproduction : elle tente au contraire « de faire vaciller cette frontière »<sup>58</sup>. En réalité, Radclyffe Hall se situe dans une zone qui emprunte à la marge et à la norme : la position épistémologique de Gian-Luca dans *Adam's Breed* est double puisqu'il emprunte la langue et la nationalité anglaises et italiennes ; en ce qui concerne *The Well* et l'« inversion », Radclyffe Hall a par exemple attendu d'obtenir une reconnaissance littéraire avant d'écrire son roman. Une lettre de 1934 le résume très bien: « I felt therefore that no one was better qualified to write the subject in fiction than an experienced novelist like myself who was actually one of the people about whom she was writing and was thus in a position to understand their spiritual, mental and physical reactions, their joys and their sorrows »<sup>59</sup>. Cette double appartenance qui s'avérait nécessaire pour contourner la censure s'applique d'ailleurs à Stephen au sujet de laquelle le narrateur martèle que son transgenrisme constitue un atout pour porter la parole des siens auprès du public<sup>60</sup>. Afin de troubler le genre, c'est-à-dire de troubler le normal, Radclyffe Hall anticipe le projet d'Eribon qui consiste à « refuser cette norme, travailler à effacer les frontières. Reconnaître cette frontière, correspondre au rôle exigé par les tenants de l'ordre, c'est reconnaître cet ordre, c'est reconnaître la norme, le normal. Et donc contribuer à le perpétuer »<sup>61</sup>.

Les mécanismes de transgression ou de subversion ne suffisent pas à dépasser le Sale chez Radclyffe Hall car ils supposent une frontière qui partagerait le Sale et le non-Sale, la

---

<sup>56</sup> Brent Pickett, « Homosexuality », Edward N. Zalta, dir., *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, printemps 2018. URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/homosexuality/>>.

<sup>57</sup> Eribon, *Retours sur Retour à Reims*, p 36-7.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> Souhami, *The Trials of Radclyffe Hall*, p. 172.

<sup>60</sup> « you may write with a curious double insight - write both men and women from a personal knowledge », Radclyffe Hall, *The Well*, p. 208.

<sup>61</sup> Eribon, *De la subversion*, p. 31-32.

marge et la norme. Or, d'emblée, il apparaît que la marge ne s'écrit pas au singulier: en ce qui concerne le Sale genré, mais cela s'applique plus généralement, il existe des discours contradictoires au sein de la marge et les discours eux-mêmes peuvent entrer en contradiction avec les comportements<sup>62</sup>. *The Well* propose par exemple différents points de vue sur l'« inversion ». En outre, à l'instar de Proust analysé par Eribon dans *Théories de la littérature*<sup>63</sup>, Radclyffe Hall intègre au discours du dominé sur l'« inversion » le discours du dominant. C'est ainsi que les homosexuels dans *The Well* peuvent tenir un discours stéréotypé sur leur semblable ou refuser de s'identifier à eux : on pense à la violence que ressent Stephen à être inscrite dans la communauté des 'siens' (*her kind*). Enfin, la culture savante n'est pas détachée des subcultures : « L'une des raisons pour lesquelles nous accordons tant d'importance à la culture littéraire et savante, quand il s'agit de retrouver les lieux de naissance de l'identité homosexuelle moderne, tient au fait que c'est elle qui nous a transmis le plus grand nombre de documents, de traces identifiables et interprétables »<sup>64</sup>. La marge n'est ni singulière ni stable dans le temps. Comme le Sale, « l'épreuve de transgression se métamorphose à travers des processus lents et patients de « digestion sociale » de l'intolérable transgressif »<sup>65</sup>. Selon Hastings, cette métamorphose, qui renvoie au phénomène de « transmigration » déjà examiné, passe par le recyclage et la banalisation de certains tabous, ou par la mutation des référentiels de la morale collective et l'institutionnalisation des ruptures qui influence la réception sociale des actes déviants. Si les romans de Radclyffe Hall mettent en œuvre quelques-uns de ces mécanismes, ils semblent se situer au début du processus 'digestif' de la transgression dans une ère de transition, pour reprendre l'expression du narrateur de *The Well*<sup>66</sup>, qui appelle de futures transformations.

Au-delà de la mobilité des marges, ne peut-on se demander si l'on n'écrit pas toujours depuis une certaine marge ? Attridge défend l'idée que la littérature intègre la marge parce qu'elle est faite d'autre à travers toutes les influences extérieures et antérieures. En outre, dès lors que la fiction s'affiche comme telle, elle contient sa propre marge : « Literary fiction

---

<sup>62</sup> « Il convient de souligner aussi que les discours pouvaient être contradictoires entre eux à l'intérieur d'une même œuvre...Il faut ajouter qu'il pouvait y avoir également de profondes contradictions entre les discours d'un côté, et les comportements de l'autre : toute cette production légitimatrice – culturelle, littéraire, philosophique, artistique – a pu coexister avec une multiplicité de manières d'être, qui allaient des plus provocatrices (culte de l'« androgynie », attitudes « efféminées », fleurs à la boutonnière, etc.) aux plus « discrètes » (Symonds publiant ses ouvrages apologétiques à 10 exemplaires), du souci d'affirmer une « différence » sexuelle en contravention avec les normes établies à celui de montrer que l'homosexualité représente en fait l'accomplissement parfait de la masculinité ou des valeurs du devoir moral », Eribon, *Réflexions*, p. 290.

<sup>63</sup> Eribon, *Théories de la littérature, Système de genre et verdicts sexuels*, Paris : PUF, 2015.

<sup>64</sup> *Ibid*, p. 292.

<sup>65</sup> Hastings, Nicolas et Passard, dirs., *Paradoxes de la transgression*, p. 10.

<sup>66</sup> « turbulent age of transition », Radclyffe Hall, *The Well*, p. 149.



involves the performance of fictionality, occurring as the experience of an event or a series of events whereby the characters and occurrences apparently being referred to are in fact, and without this fact being disguised, brought into being by the language »<sup>67</sup>. Dans sa perspective plus restreinte, Eribon convient que l'écrivain parle au nom d'un collectif même si « les conditions objectives de cette communauté ne sont pas encore données pour le moment en-dehors de l'énonciation littéraire »<sup>68</sup>. C'est même ce qui caractérise l'énoncé littéraire : il « devance les conditions collectives de l'énonciation »<sup>69</sup>. De plus, comme nous l'avons déjà esquissé, la parole minoritaire emploie le même langage que le discours majoritaire car « la force du discours dominant, et des représentations qu'il véhicule, c'est de s'imposer à tous, même à ceux qu'il infériorise »<sup>70</sup>, d'où la difficulté de faire entendre les identités infériorisées. L'intériorisation du discours majoritaire s'applique aussi aux minorités ethniques. Radclyffe Hall en donne l'illustration dans une nouvelle conservée aux archives du Harry Ransom Center qui s'intitule « The Career Of Mark Anthony Brakes ». Elle évoque le parcours d'un jeune afro-américain issu de l'esclavage qui parvient à devenir avocat aux termes de brillantes études. Il rêve de prouver en acte que l'homme noir vaut autant que l'homme blanc, mais son rêve s'effondre lorsqu'il tombe amoureux d'une femme blanche qu'il défend. En effet, après qu'elle rejette violemment sa demande en mariage, il s'apprête à la violer, mais en lisant plus de dégoût que de peur dans son visage, il fuit et finit par se suicider : « « You were born black, and black you have always remained. You have murdered your own ideal » »<sup>71</sup>. Dès l'enfance, le protagoniste a un tempérament de battant et une intelligence hors-norme qui semblent le situer du côté des dominants, ce qu'il ressent lui-même : « His allegiance went out to the master race, the race whose skin was white »<sup>72</sup>. Il en conçoit une profonde déception car il vit cette allégeance comme une trahison, sentiment qui provient de l'intégration du discours majoritaire sur les dominés auxquels il est difficile de vouloir s'identifier<sup>73</sup>. D'un autre côté, les Blancs ne voient en lui qu'un minoritaire Noir et le rejettent : « He wanted to prove that he was capable of championing the superior race – that

---

<sup>67</sup> Attridge, *The Singularity of Literature*, p. 96.

<sup>68</sup> Eribon, *Une morale du minoritaire*, p. 324.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>71</sup> Radclyffe Hall, « The Career Of Mark Anthony Brakes », p. 22.

<sup>72</sup> Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, p. 3-4.

<sup>73</sup> « He was haunted by what he felt to be his disloyalty, tormented by bonds of affection and custom that bound him to the people of his own race. He loved and yet despised them [...] Yet in spite of all this, he had a certain pride of race; a difficult, defiant kind of pride », Radclyffe Hall, « The Career Of Mark Anthony Brakes », p. 4.

he was their equal in brains at least! But he was beset on all sides by prejudice; the white population stuck to their own kind »<sup>74</sup>.

Si le langage des marges appartient en même temps à la norme et si l'on écrit toujours depuis une certaine marge, la marge ne tend-elle pas alors à disparaître ? Selon Woolf dans *A Room of One's Own*, dès lors qu'un écrivain se situe dans une marge genrée, il cesse de produire de la 'bonne' littérature : « it is fatal for anyone who writes to think of their sex »<sup>75</sup>. En retraçant l'histoire littéraire, Woolf indique que la hiérarchisation entre les hommes et les femmes (qui passe par une infériorisation de ces-dernières) s'est révélée stérile : lorsque la femme écrit depuis la prison de la différence des sexes<sup>76</sup>, elle appauvrit la qualité de sa prose<sup>77</sup> ; à l'inverse, une écriture hyper masculine telle que Woolf la perçoit chez certains écrivains ne peut être comprise des femmes. Elle conclut ainsi à la contre-productivité de la frontière genrée et à la nécessité de la dépasser : « All this pitting of sex against sex, of quality against quality; all this claiming of superiority and imputing of inferiority, belong to the private-school stage of human existence »<sup>78</sup>. Elle note le lien paradoxal qui unit chaque sexe tout en les inscrivant en opposition : « It was strange to think that all the great women of fiction were, until Jane Austen's day, not only seen by the other sex, but seen only in relation to the other sex »<sup>79</sup>. Woolf propose de résoudre la différence des sexes au cœur de l'écrivain grâce à la théorie « des deux faces de l'esprit » (« the two sides of the mind »<sup>80</sup>) qu'elle nomme encore à la suite de Coleridge celle de l'esprit androgyne (« the androgynous mind »<sup>81</sup>). Il s'agit de penser l'individu non plus comme un genre à l'exclusion d'un autre<sup>82</sup>, mais comme une collaboration, un équilibre, entre son côté masculin et son côté féminin : « Some collaboration has to take place in the mind between the woman and the man before the art of creation can be accomplished. Some marriage of opposites has to be consummated »<sup>83</sup>. Alors que tout semble opposer Woolf et Radclyffe Hall d'un point de vue littéraire, *A Room of One's Own* ne paraît pas toujours si éloigné des préoccupations de

---

<sup>74</sup> *Ibid*, p. 11.

<sup>75</sup> Woolf, *A Room of One's Own*, p. 102.

<sup>76</sup> « she was saying this by way of aggression, or that by way of conciliation. She was admitting that she was 'only a woman', or protesting that she was 'as good as a man' [...] She had altered her values in deference to the opinion of others », *ibid*, p. 74-5.

<sup>77</sup> « the flaw in the centre that had rotted [her] books », *ibid*, p. 75.

<sup>78</sup> *Ibid*, p. 104.

<sup>79</sup> *Ibid*, p. 81-2.

<sup>80</sup> *Ibid*, p. 100.

<sup>81</sup> *Ibid*, p. 97.

<sup>82</sup> « It is fatal to be a man or woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly », *ibid*, p. 102-3.

<sup>83</sup> *Ibid*, p. 102-3.

Radclyffe Hall. À l'invitation de Woolf qui encourageait l'auditoire à porter la voix de toutes les femmes (« All these infinitely obscure lives remain to be recorded »<sup>84</sup>), Radclyffe Hall ne contribue-t-elle pas à cette collaboration en évoquant plus largement dans ses romans les « vies minuscules »<sup>85</sup> ? Au fond, il n'y aurait ni marges ni écriture des marges. Selon Foucault dans *Histoire de la folie*, les frontières externes n'existent d'ailleurs pas au sens où elles n'ont été conçues que comme des repoussoirs pour solidifier les espaces intérieurs :

C'est une illusion de croire que la folie – ou la délinquance, ou le crime – nous parle à partir d'une extériorité absolue. Rien n'est plus intérieur à notre société, rien n'est plus intérieur aux effets de son pouvoir que le malheur d'un fou ou la violence d'un criminel. Autrement dit, on est toujours à l'intérieur. La marge est un mythe. La parole du dehors un rêve qu'on ne cesse de reconduire. On place des « fous » dans le dehors de la créativité ou de la monstruosité. Et, pourtant, ils sont pris dans le réseau, ils se forment et fonctionnent dans les dispositifs du pouvoir<sup>86</sup>.

Selon Eribon, la psychanalyse lacanienne renforcerait ce mécanisme normatif d'où la remise en cause virulente qu'il en propose. Prokhoris va dans son sens et propose du même coup de rejeter la « logique de la transgression, qui ne doute en rien du bien-fondé des frontières telles qu'elles existent et de l'ordre qu'elles circonscrivent, plutôt que d'envisager que ces frontières ne sont l'effet que de tracés que l'on pourrait reconsidérer »<sup>87</sup>. Du point de vue du dominant, la transgression se comprend comme un franchissement de frontières entre le normal et le pathologique qui ne remet pas en cause les frontières cependant puisqu'il se place du 'bon' côté de celles-ci. Aux yeux de Prokhoris, cette conception de la transgression demeure insuffisante à dépasser le Sale puisqu'elle conserve la normalisation injonctive. Au lieu d'envisager l'originaire sexuel chez l'humain dans une présumée complémentarité naturelle des sexes qui s'appuie sur la différence des sexes et la produit tout à la fois comme frontière discriminante, elle invite à prendre en compte les innombrables parois communes entre les uns et les autres et à voir dans la différence des sexes un mur mitoyen qui sépare deux espaces en même temps qu'il appartient indistinctement aux deux espaces. C'est ce que fait Radclyffe Hall autant dans le domaine du genre que de l'appartenance nationale. Sur ce dernier point, Le Blanc apporte un éclairage extrêmement intéressant car, de la même manière que les essais d'Eribon formaient le prolongement théorique de la veine genrée de Radclyffe Hall, *Dedans*,

---

<sup>84</sup> *Ibid*, p. 89.

<sup>85</sup> Guillaume Le Blanc, *L'insurrection des vies minuscules*, Montrouge : Bayard, 2014.

<sup>86</sup> Foucault cité dans Eribon, *Une morale du minoritaire*, p. 199.

<sup>87</sup> Prokhoris, *Le sexe prescrit*, p. 207.

*Dehors*<sup>88</sup> semble théoriser certains des mécanismes identitaires et nationaux identifiés par Radclyffe Hall dans *Adam's Breed*. Il est d'ailleurs significatif que les deux hommes s'appuient, entre autres, sur la pensée de Foucault mais aussi sur la littérature et que, comme Prokhoris, ils soient tournés vers une praxis, un engagement, qui sont également le propre de Radclyffe Hall. Dans son essai, Le Blanc montre qu'il « n'existe pas d'opposition fixe entre le dedans et le dehors car, d'une part, les frontières sont multiples et équivoques et, d'autre part, elles sont renégociées, refaçonnées par les vies qui les contestent au point d'être parfois rendues illisibles »<sup>89</sup>. De plus, l'espace de la marge apparaît une nouvelle fois comme un repoussoir qui construit par défaut le centre, en l'occurrence la nation, mais qui de ce fait même « acquiert une haute valeur définitoire : [l'étranger] fait tenir le groupe national en étant posé comme différent de lui »<sup>90</sup>. On retrouve ainsi le mécanisme relationnel du Sale que déploie Radclyffe Hall : il permet de dépasser le binarisme initial contenu dans le Sale qui s'exprime dans l'abjection de l'autre et ainsi de déconstruire la valeur discriminatoire associée à la différence, comme le fait Prokhoris en psychanalyse. Le Blanc explique ainsi que « [l]a différence n'existe que dans la relation d'exclusion que le groupe maintient à l'égard de l'étranger »<sup>91</sup>. Il n'évoque pas la transgression comme moyen de dépasser « la condition d'étranger » puisque les frontières disparaissent, mais sa recherche de nouvelles formes d'hospitalité qui renverraient « moins [à] un *imperium*, un pouvoir de faire advenir l'autre dans l'espace réglé du même, qu'[à] une modalité du « prendre soin » des formes de vie qui s'inventent dans l'espace réglé de la nation »<sup>92</sup> correspond au refus des binarismes et à la qualité réflexive qui entrent dans la définition de la transgression proposée par Jervis<sup>93</sup>. Il propose en outre l'hybridation contenue dans la transgression<sup>94</sup>, une hybridation des espaces du dedans et du dehors à la manière de « [l]'hétérotopie subalterne [qui] ne se contente pas de poser un lieu séparé dans la marge des lieux officiels, [qui] mélange les lieux, fait se voisiner le subalterne et l'officiel, le légal et l'illégal, le clandestin et le public, et produit des trames originales »<sup>95</sup>. Cela passe par une vision plurielle et plastique de l'altérité où chacun apprend à

---

<sup>88</sup> Guillaume Le Blanc, *Dedans, Dehors, la condition d'étranger*, Paris : Editions du Seuil, 2010.

<sup>89</sup> *Ibid*, p. 144.

<sup>90</sup> *Ibid*, p. 145.

<sup>91</sup> *Ibid*.

<sup>92</sup> *Ibid*, p. 190.

<sup>93</sup> « The transgressive is reflexive, questioning both its own role and that of the culture that has defined it in its otherness. It is not simply a reversal, a mechanical inversion of an existing order it opposes », Horlacher, Glomb et Heiler, dirs., *Taboo and transgression*, p. 15.

<sup>94</sup> « Transgression, unlike opposition or reversal, involves hybridization, the mixing of categories », *ibid*.

<sup>95</sup> Le Blanc, *Dedans, Dehors*, p. 167.

accueillir les autres en soi pour s'ouvrir aux autres autour de soi comme c'est le cas de Gian-Luca dans *Adam's Breed*.

La question de l'écriture des marges soulevée par celle de la transgression spécifique à l'œuvre dans les romans a permis de réinterroger l'existence de frontières qui séparerait la norme des marges. Après avoir opposé Sale et norme, Radclyffe Hall a entrepris de métamorphoser le Sale afin d'ouvrir des espaces d'existence intermédiaires puis de faire apparaître des zones d'intégration qui incluent désormais les espaces de la norme et du Sale. Sur le plan stylistique, ce mouvement tripartite se traduit par la récurrence de l'expression *neither... nor* suivie de *both*. *Neither... nor* prédique en effet implicitement deux pôles soumis à l'abjection que l'expression rejette au moment même où elle les énonce, ouvrant ainsi un nouveau champ de possibles qui s'inscrit dans une « transmigration ». *Both* dépasse ensuite cette dialectique et suggère une collaboration ou une hybridation de ce qui a pu être perçu comme contraire. Ce terme suppose également d'embrasser l'altérité.

### III. DU DÉPASSEMENT DU SALE À L'OUVERTURE À L'AUTRE

#### 1. Sale et altérité

La notion de Sale a une affinité particulière avec l'altérité, ce qui a d'emblée été mis en exergue grâce à la définition de Cohen : « In a general sense, *filth* is a term of condemnation, which instantly repudiates a threatening thing, person, or idea by ascribing alterity to it [...] “That is not me.” [...] In this way, filth challenges the very dichotomy between subject and object »<sup>96</sup>. Le Sale désignerait l'autre dans un mouvement d'abjection qui espère ainsi s'en distancer car il semble très contagieux ; au moment même où je désigne quelque chose comme sale pour mieux m'en distinguer, je me crois menacé de contamination : de sujet désignant, je crains de devenir objet désigné. De là pourtant, et c'est là son paradoxe, le Sale a cette propriété relationnelle d'appeler une transgression spécifique et de servir de ressort à son propre dépassement : dans l'œuvre de Radclyffe Hall, les personnages sont d'emblée objectifiés et infériorisés par le Sale, mais ils rejettent l'exclusion dont ils sont victimes et tentent de dépasser leur condition d'infériorisation. À cette fin, Radclyffe Hall déstabilise la définition de Sale et remet dès lors en cause ce que Cohen appelle la relation sujet-objet et qui n'est autre qu'un rapport à l'autre passant par le rapport à soi. Pour dépasser le Sale, il faut

---

<sup>96</sup> Cohen et Johnson, *Filth: Dirt, Disgust and Modern Life*, p. ix-x.

redéfinir l'altérité et s'ouvrir à elle. L'entreprise de Radclyffe Hall tend à voir l'autre tel qu'il apparaît dans cette définition de Jozef Tischner reprise de *L'Invention de l'Autre*<sup>97</sup> :

*The Other* conceals a paradox: he is different from what I am, yet similar to me – similar in his otherness, different in the similarity. Experience of the Other has two aspects: egotical and alterical, and they are inseparable. The otherness of the Other reveals my own otherness. The otherness is mutual. Otherness takes us by surprise, it is unpredictable in all its predictability. The series of experiences of the Other is confined between two borderlines. There can never be identity of 'us', and there can never be total diversity 'between us'<sup>98</sup>.

La redéfinition de l'altérité exigée par la conception du Sale en tant que ressort suppose de ne pas réduire l'autre à son genre, ce que fait Radclyffe Hall dans ses romans, notamment en invoquant le caractère inné du genre largement condamné par la critique *queer* ultérieure. Dans l'axiome 4 d'*Épistémologie du placard*, Sedgwick reprend le débat inné-acquis de l'homosexualité afin de souligner l'impasse théorique à laquelle il mène tout en refusant la réduction de l'être à un genre. Sedgwick appelle l'approche essentialiste celle qui voit l'homosexualité comme innée ; l'approche constructiviste comme acquise. Elle les renomme en approches « minorisante » et « universalisante » car elle refuse de s'intéresser soit à la question (essentialiste) de la cause de l'homosexualité soit à la contingence (constructiviste) de l'identité sexuelle et des aspects historiques et culturels d'une société. Son objectif est de chercher « dans quelles vies la définition de l'homo/hétérosexualité [est] une question dont la centralité et la complexité sont continues et persistantes ? »<sup>99</sup>. De son point de vue, le débat inné/acquis est obsolète mais il projette sur les cadres théoriques interrogeant les origines et l'identité homosexuelles un fantasme implicite et collectif d'annihiler cette identité. L'argument constructiviste selon lequel l'orientation sexuelle ne serait pas une donnée biologique innée aurait été détourné afin de laisser croire aux individus qu'ils seraient libres de choisir à tout moment une identité sexuelle particulière sous le présumé que la culture serait plus malléable que la nature. Cela expliquerait l'enthousiasme d'une veine féministe à voir dans certaines notions des construits culturels donc changeables. Selon Sedgwick, non seulement il est de plus en plus problématique d'isoler le fondement biologique ou naturel de l'interférence sociétale, mais la manière de présenter en termes d'excès, de déficience ou de déséquilibre (hormonal, génétique ou du milieu fœtal endocrinien) les comportements

---

<sup>97</sup> Joanna Nowicki et Czeslaw Porebski, dirs., *L'Invention de l'Autre*, Paris : Editions du Sandre, 2008.

<sup>98</sup> Michal Bardel, « The Other – Close and Distant. On Plato's and Rosenzweig's Dialectics of Otherness », *ibid.*, p. 101.

<sup>99</sup> Sedgwick, *Épistémologie du placard*, p. 59.

déviant se révèle néfaste. Cela rappelle l'utilisation par Havelock Ellis d'un vocabulaire lié à la maladie pour parler de l'homosexualité ou même sa tentative de dédramatisation en se servant du terme « anomalie » qui signale en réalité une forme d'homophobie intrinsèque.

En philosophie également, Malabou refuse la réduction de l'altérité à un genre, en l'occurrence à la femme. Dans *Changer de différence*, elle propose de remettre en cause la coïncidence entre la femme (l'être ontologique) et le féminin (le genre) à partir de la philosophie de Levinas et de Derrida, mais sans neutraliser la femme et le féminin. Levinas construit le féminin comme hospitalité dans une éthique de la différence des sexes où la femme disparaît au profit du féminin niant la pluralité du genre et de l'être. Or, cette pluralité se justifie, mais mène à un *statu quo* que Malabou propose de dépasser en repensant la relation entre être et étant que Levinas et Derrida conçoivent en termes d'écart là où elle voit de la réciprocité : le corps et l'être sont interchangeables. Au lieu de substituer le corps à l'être comme en métaphysique, elle suggère de substituer l'être au corps dans une libre circulation de l'être et de l'étant : il n'y a plus de femme ou d'homme mais un être fait d'homme et de femme successivement, ce qui pourrait rappeler la théorie des deux esprits de Woolf. Malabou rejette ainsi les théories *queer* y compris les multitudes *queer* qui voient une relation fixe et stable entre le genre et le sexe/corps et retombent dans la prétendue malléabilité de la culture dénoncée par Sedgwick. Elle refuse la violence contenue dans la désessentialisation de la femme et propose d'envisager l'être dans sa plasticité car il ne cesse de s'inventer et de s'adapter à soi et à l'autre.

La conception de l'autre qui se dégage des romans de Radclyffe Hall semble confortée aujourd'hui par l'approche psychanalytique de Prokhoris qui, en évoquant la porosité des frontières de l'altérité et le caractère protéiforme de l'être à l'instar de Malabou, rejette la différence des sexes, en réalité l'infériorisation de l'un d'entre eux, au fondement de la construction identitaire. Pour reprendre la terminologie de Cohen, la relation sujet-objet se voit modifiée par les influences réciproques qui caractérisent la construction de soi et simultanément du rapport à l'autre. Prokhoris s'exprime en termes d'intimité et d'extimité : l'intimité de l'être se construit dans la relation à l'extimité que constitue le « discours de l'autre » avec le paradoxe que l'inconscient est tout à la fois discours de l'autre et foncière rétivité à ce discours. Soutenir que l'inconscient est discours de l'autre, c'est dire non seulement que des injonctions nous déterminent dont nous sommes dérobés les tenants et aboutissants, mais également que ces réseaux de signifiants qui cadastrent notre univers sont faits de ce qui nous a été adressé et aussi de la façon dont nous nous en sommes débrouillés. Chez Radclyffe Hall, le discours de l'autre sur les personnages les désigne comme sales et

donc aussi comme autres, ce qui explique la difficulté qu'ils éprouvent à construire leur être ; ils ont cependant fait de leur mieux en transformant ce discours et en l'utilisant comme ressort pour s'en libérer. Si l'inconscient puise dans le discours de l'autre, il n'existe pas d'autre radical de la même façon qu'il n'existe pas de même : selon Prokhoris, il n'y a que du pareil, c'est-à-dire du presque identique mais toujours incessamment balayé d'altérations. L'autre et le même sont seulement des voisins plus ou moins éloignés, ce qui signale la profonde extimité de ce qui appartient en propre et qui conditionne les mécanismes du Sale : « Haine, qui consiste à expulser hors de « soi », en la mettant sur le dos de l'autre, le décalage intime, l'extimité qu'éveille son contact »<sup>100</sup>. La porosité des frontières de l'être déconstruit en outre le discours sur les amours de même sexe. Le dépassement du Sale passe par le refus d'une normalisation injonctive que Prokhoris inscrit quant à elle plus spécifiquement dans la psychanalyse lacanienne et le complexe d'Œdipe car, autant que Radclyffe Hall, elle perçoit bien l'étroite corrélation qui existe entre le souci d'assigner une identité et la délimitation d'espaces arrêtés de la prétendue normalité.

## 2. Sale et éthique

Au XIX<sup>e</sup> siècle en Grande-Bretagne s'ouvre un débat sur la philosophie morale entre les utilitaristes et les intuitionnistes. Selon les utilitaristes, il faut une preuve pour justifier un jugement moral et la valeur de l'action se juge à l'aune de son utilité ; ils encouragent ainsi l'impersonnalité. Les intuitionnistes estiment plutôt que la valeur de l'action se juge à la générosité de sa nature et favorisent dès lors l'intuition et les sentiments. Ce débat marque un tournant entre la morale et l'éthique décrété en 1903 par G.E Moore. Étant donné que le dépassement du Sale chez Radclyffe Hall invite à une ouverture à l'autre et à soi qui ferait appel à un jugement moral, dans quelle mesure ce tournant influence-t-il son œuvre ? La dimension religieuse des romans pourrait relever de la morale si elle était dogmatique, mais les emprunts au paganisme, la dénonciation des usages matérialistes et l'appel lancé à Dieu de reconnaître les homosexuels le démentent. Le traitement de la guerre également montre que le bien n'est ni universel ni d'un seul côté. La vision de l'altérité proposée semble davantage relever de l'éthique tant l'être se révèle protéiforme et dépendant de relations inter-subjectives. De plus, si l'éthique se différencie de la morale car elle n'offre pas de système universel de valeurs définissant le bien, la grande humilité dont fait preuve Radclyffe Hall dans ses romans esquisse moins une morale qu'une éthique : elle ne donne pas de leçons ni

---

<sup>100</sup> Prokhoris, *Le sexe prescrit*, p. 257.



n'impose ses vues tout en cherchant à mettre en œuvre la relation à l'autre vers laquelle elle tend. On pourrait y lire une forme d'utilitarisme que confirmerait la dimension émotionnelle de ses romans que certains critiques ont même jugée sentimentaliste. La place accordée aux émotions et la difficulté d'accéder à la connaissance de soi ou des autres relèvent en ce sens d'une éthique telle que Reynier et Ganteau la dessinent dans *Ethics of Alterity*<sup>101</sup> : « [it] seems to be fuelled by literary works that give pride of place to the emotional or the affective over the merely intellectual or cognitive »<sup>102</sup>. Le traitement du Sale entraîne un éventail et une complexité de situations, des variations définitionnelles ou épistémologiques ou encore une conception très particulière du temps qui pointent également vers les caractéristiques de l'éthique de l'altérité soulignées par Reynier et Ganteau : « It works as if the ethics of alterity were best expressed or performed in relation to muddled, muddy situations that privilege chiaroscuro over full light, thus laying the stress on the limits of intellection and of perception. In other words, it seems as though in many cases the ethics of alterity were expressed in terms of faithfulness to the incomplete and the multiple »<sup>103</sup>.

La notion de Sale mène à une éthique de l'altérité et comme l'éthique entretient une affinité avec la littérature, le Sale déploie cette éthique de l'altérité dans la littérature. Selon Attridge en effet,

Ethics, then, is the fundamental relation not just between subjects but also between the subject and its multiple others – a relation that is not a relation that can be named, for it is logically prior to relations and names, prior in fact to logic. *We find ourselves already responsible for the other* – and this fact constitutes the artistic sphere as much as it does the ethical. This is part of what we mean when we say invention, alterity and singularity are *events*: they happen to us<sup>104</sup>...

... de la même façon que le Sale peut être considéré comme un événement.

Comme dans l'œuvre de Radclyffe Hall, les théories qui décrivent directement ou indirectement le Sale, qu'elles soient anthropologiques, psychanalytiques, philosophiques ou issues des sciences sociales et de leur articulation littéraire, contiennent en creux une tentative pour le dépasser et esquissent une éthique de l'altérité. Plus que deux espaces distincts où l'un figurerait le centre et l'autre la marge ; plus, ensuite, que deux espaces qui se construiraient réciproquement et dont les frontières pourraient donc s'altérer, le Sale semble ouvrir la voie à

---

<sup>101</sup> Christine Reynier et Jean-Michel Ganteau, dirs., *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th- to 21st-Century British Literature*, Montpellier : PULM, 2013.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>104</sup> Attridge, *The Singularity of Literature*, p. 217.

un espace, encore instable car en cours de définition, où les frontières s'effaceraient, laissant ainsi entrevoir les prémices d'une éthique de l'altérité. Chacun à sa manière, son médium et son temps, spécialistes et écrivains tentent d'en dessiner les contours. L'anthropologue Douglas pose d'emblée deux conditions sous-jacentes à sa définition du Sale qui sont un système de classification et la transgression même de ce système<sup>105</sup>. À ses yeux, le Sale en tant qu'absence d'ordre menace autant qu'il délimite l'espace social et s'inscrit dans une dialectique d'opposition avec le propre, le pur ou le sacré, qui assure la cohésion d'une culture donnée dans le temps. Se voit ainsi décrite par Douglas la propriété transgressive du Sale sans qu'elle n'utilise le terme. À la suite de Douglas, Cohen conserve la dialectique du Sale, mais la déplace vers un mécanisme hybride de recyclage en introduisant la nature fondamentalement relationnelle du Sale :

filth, in both its literal and figurative senses, covers two radically different imaginary categories, which I designate *polluting* and *reusable*. The former – filth proper - is wholly unregenerate, contaminating, even toxic, and demands to be rejected and denied. But when polluting or filthy objects are thought of as trash, waste, junk, or refuse, they become conceivably productive, the discarded sources in which riches may lie, and therefore fecund and fertile in their potential<sup>106</sup>.

L'hybridation passe par de nouvelles nominations des éléments sales, mais si Cohen remet en cause la relation sujet-objet opérée par le Sale<sup>107</sup>, il ne propose cependant pas une ouverture éthique car il ne va pas au-delà de la nature transgressive du Sale qui maintient les frontières<sup>108</sup>. Les apports des sciences sociales ainsi que de la psychanalyse, mais aussi les critiques à l'encontre de cette-dernière, permettent de dépasser une pensée binaire et ouvrent à un discours philosophique qui ne s'exempte pas d'une recherche pratique, parfois militante, de cette ouverture éthique : on pense à Kristeva et surtout à Eribon, Prokhoris ou encore à Malabou. Eribon propose aux identités infériorisées de se réapproprier le discours sur soi qui permettrait de se réinventer. Prokhoris invite à troubler le normal en considérant la normalité comme ce qui est « capable de maladie » selon la formule de Canguilhem, c'est-à-dire comme puissance de transformation, non sans rappeler l'énergie transformationnelle décrite par Eribon. À l'instar des normes organiques caractérisées par un renouvellement adaptatif, la

---

<sup>105</sup> « Dirt then, is never a unique, isolated event. Where there is dirt there is system. Dirt is the by-product of a systematic ordering and classification of matter, in so far as ordering involves rejecting inappropriate elements », Douglas, *Purity and danger*, p. 44.

<sup>106</sup> Cohen et Johnson, dirs., *Filth : Dirt, Disgust, and Modern Life*, p. x.

<sup>107</sup> « filth challenges the very dichotomy between subject and object », *ibid*.

<sup>108</sup> « The following consideration of filth is structured by the dialectical notion of it as abject-making and subject-unsettling, at once dystopic pollution and utopian resource », *ibid*, p. xi.

normalité devrait constituer un espace ouvert au jeu mouvant du renouvellement des liens entre semblables. L'objectif de son essai, qu'elle exprime en reprenant *L'usage des plaisirs* de Foucault, la rapproche d'Eribon et de notre propre perspective : il s'agit non de « faire la loi aux autres, [de] leur dire où est la vérité, et comment la trouver [...] mais [...] d'explorer ce qui, dans sa propre pensée, peut être changé par l'exercice d'un savoir qui lui est étranger »<sup>109</sup>. Son essai « qu'il faut entendre comme épreuve modificatrice de soi dans le jeu de la vérité et non comme appropriation simplificatrice d'autrui à des fins de communication »<sup>110</sup> appelle la pensée philosophique de Malabou puisque, dès lors, il « est le corps vivant de la philosophie [...] c'est-à-dire une « ascèse », un exercice de soi dans la pensée »<sup>111</sup>. Quant à Malabou, son apport permet de dépasser le Sale au moyen d'un changement de différence issu de la plasticité de l'être fonctionnant sur le modèle de la salamandre qui peut reconstituer un membre amputé sans que celui-ci ne laisse de trace. Cette régénération ne correspond ni à la résurrection du phénix de la métaphysique de Hegel ni à une greffe telle que l'entendrait la déconstruction de Derrida. La régénération ne reconstitue pas la présence, mais régénère la différence au moyen d'une ressource momentanée qui assure une survie infinie. À ces auteurs s'ajoute Le Blanc qui remet en cause la condition d'étranger et par conséquent les frontières entre le dedans et le dehors, le soi et l'autre, mais aussi les conceptions sociales du haut et du bas. Comme nous le verrons plus loin, si l'essai de Le Blanc éclaire la construction du Sale dans *Adam's Breed*, il entre en résonance, par le biais de ce roman, avec la phénoménologie des nourritures de Corinne Pelluchon<sup>112</sup> qui construit les fondements lumineux d'un humanisme de partage<sup>113</sup>. Enfin, la réflexion d'Attridge sur la singularité de la littérature permet de dépasser les binarismes contenus initialement dans la définition du Sale en insistant sur la relationalité sous-jacente à la construction de l'autre : « “The other” is premised on a relation. To be “other” is necessarily to be “other than” or “other to”. Many of those who use the phrase fail to acknowledge its relational implication »<sup>114</sup>. Il montre en outre que cette propriété s'applique également à l'espace et au temps qui deviennent très relatifs : « What is “the same” to me or to my culture is other to someone else or to someone else's culture, and vice versa. Moreover, it is other only in the set of circumstances within which a particular

---

<sup>109</sup> Prokhoris, *Le sexe prescrit*, p. 27.

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> Corinne Pelluchon, *Les nourritures. Philosophie du corps politique*, Paris : Seuil, 2015.

<sup>113</sup> « penser un certain universalisme, qui se démarque des morales surplombantes et substantielles qui imposent la vision morale ou religieuse d'un groupe », *ibid.*, p. 29.

<sup>114</sup> Attridge, *The Singularity of Literature*, p. 29.

encounter takes place. There is no “absolute other” »<sup>115</sup>. De la même façon que le Sale met en présence le sujet et l’objet même dans un mouvement d’exclusion, le moi et l’autre entretiennent un degré de proximité ou de différence qui instaure l’espace commun de leur relation : « If the other is always and only other to me, I am already in a kind of relationship to it, and for two entities to exist in relation to one another is to share some general framework, however minimal »<sup>116</sup>. Plus que la question du moi ou de l’autre, du Sale ou du non-Sale, ce qui compte, c’est l’espace mouvant des relations qui se nouent entre eux : « Otherness, that is, is produced by an active or event-like relation – we might prefer to call it a relating: the other as “other to” is always, and constitutively, in the process of turning from the unknown into the known, from the other into the same »<sup>117</sup>. Cet espace évoque la juste distance que Radclyffe Hall s’efforce de trouver dans ses romans et que nous développons davantage à propos de la théorie de la familiarité dans *The Forge*. Il semble en effet que les personnages affrontent l’infériorisation dont ils sont victimes moins dans une attitude vindicative ou excluante qui ne ferait que reproduire les mécanismes du Sale qu’en tentant de soumettre de nouvelles interactions possibles, plus justes, non au sens d’une justice, mais d’une adaptation plus fine aux forces et faiblesses de chacun. L’ouverture à l’autre y est nécessaire sans que la nécessité découle d’un choix ; elle relèverait plutôt de ce que Pelluchon appelle un existential, une structure de l’existence du vivant. Aucun des personnages ne se dit qu’il doit s’ouvrir aux autres pour mieux se construire ni que la connaissance de soi favorise une meilleure relation à l’autre ; c’est ce qui arrive, à la manière des événements d’Attridge et de la conception de l’être proposée par Radclyffe Hall. Le mécanisme de ressort du Sale qui ‘oblige’ à s’ouvrir à l’autre apparaît le plus clairement dans *Adam’s Breed* où l’autosuffisance s’avère stérile, relevant à peine d’une caractéristique humaine. Le besoin de l’autre qui fonde la vulnérabilité du vivant forme le moteur de la quête des origines qui n’est autre qu’une quête d’amour : « ‘you see I had only got myself before I came here, signora’ »<sup>118</sup>, déclare Gian-Luca à la Padrona, son premier amour ; « ‘Now I have got you, ‘ he said quite simply; ‘and so I no longer feel lonely’ »<sup>119</sup>. L’amour semble donc être un autre existential, ce que suggère également le narrateur de *The Master of the House* : « the warm and comforting physical love in which all the world’s creatures demanded their share, and in which there was neither fear

---

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> Radclyffe Hall, *Adam’s Breed*, p. 128.

<sup>119</sup> *Ibid.*

nor strangeness »<sup>120</sup>. L'amour et la juste distance apparaissent au fondement de l'éthique de l'altérité de Radclyffe Hall, mais quelle en est la nature ? Il s'agit de se replonger précisément dans ses romans.

## CHAPITRE 8 DE LA THÉORIE DE LA FAMILIARITÉ À L'ESQUISSE D'UNE ÉTHIQUE DE L'ALTÉRITÉ

### I. LA THÉORIE DE LA FAMILIARITÉ

#### 1. Les origines de la théorie

*The Forge* retrace le parcours d'un couple marié qui met son éternelle insatisfaction sur le compte de la pesanteur de la domesticité. Le quotidien y compris le conjoint empêcherait Susan et Hilary de se réaliser à travers respectivement la peinture et la littérature qu'ils pratiquaient avec plus ou moins de succès dans leur jeunesse. À la fin de *The Forge*, Hilary expose sa philosophie des chaînes (« the Philosophy of Chains »<sup>121</sup>) qui dévoile sa conception de l'altérité. Partant du constat de la dépendance des humains les uns envers les autres ou envers des valeurs, il tente de s'en libérer. Il nous apparaît que cette philosophie s'inscrit dans le prolongement conceptuel et chronologique de ce que nous avons choisi d'appeler la théorie de la familiarité. S'appliquant au domaine artistique, elle propose en filigrane une réflexion sur l'art et entre en résonance avec la recherche de la juste distance à l'autre. Le terme « théorie » est utilisé par le personnage au début du roman lorsqu'il évoque la théorie de la supériorité de l'esprit sur la matière (« the theory of mind over matter »<sup>122</sup>) et il convoque également la théorie de l'impersonnalité de T. S. Eliot (« this Impersonal theory of poetry »<sup>123</sup>) exposée en 1920 dans *Tradition and The Individual Talent* ; or, la théorie de la familiarité semble réécrire la conception d'Eliot. Il ne s'agit pas cependant d'une théorie détachée de son objet, mais de la théorisation d'une pratique artistique qui correspond bien à l'idée que se fait Radclyffe Hall de son écriture.

La théorie de la familiarité est introduite dès le début du roman par Susan qui tente d'expliquer pourquoi elle ne s'adonne plus à la peinture : « Perhaps it was because for the first time in her life she found herself living cheek by jowl with flowers. She had begun to wonder

---

<sup>120</sup> Radclyffe Hall, *The Master of the House*, p. 330.

<sup>121</sup> Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 241.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>123</sup> T.S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent » (1920), *Perspecta*, vol. 19, 1982, p. 36-42, p. 39.

whether familiarity did indeed breed contempt »<sup>124</sup>. La formulation marque l'insistance (*did indeed*) tout en suggérant un doute : contrairement à ce que Susan pouvait croire, l'expression selon laquelle trop de proximité favorise le mépris (*familiarity breeds contempt*) est bien exacte. De la proximité d'un objet découlerait le mépris dans lequel il est tenu, ce qui expliquerait pourquoi Susan ne souhaite plus le peindre. À l'inverse, la distance qui la séparerait d'un objet rendrait cet objet suffisamment intéressant pour être peint. D'emblée, la position de Susan est assez paradoxale car le mépris symbolise une mise à distance. Sa pensée est précisée un peu plus tard lors d'un échange avec Hilary qui révèle leur nostalgie de la vie londonienne : « 'flowers never look so alluring as they do in Piccadilly Circus with the dirty old woman sitting behind their basket.' 'And I've been thinking [...] that the country never seems so desirable as when you remember it in a fog at Hyde Park Corner' »<sup>125</sup>. Si la proximité d'un objet le rend méprisable, la distance qui lui redonne de la valeur s'établit par contraste : les fleurs séduisent Susan uniquement parce que la saleté environnante fait ressortir leur beauté. Il en va de même pour la campagne lorsqu'elle s'oppose à la ville, ou l'espace à l'étroitesse. La remarque de Hilary invite en outre à mettre en valeur la réalité par rapport à l'illusion (*fog*) mais aussi au souvenir qui révèle sa nostalgie du passé (*remember*). Un parallèle est ensuite instauré entre le désir de se détacher de son objet afin de le représenter et celui de s'extirper du quotidien qui noierait les personnages dans la contingence et la matérialité. Pour Susan et Hilary, la création artistique devrait permettre de transcender le quotidien ; implicitement, ils croient à la supériorité de l'art sur l'objet. Hilary le formule comme la supériorité de l'esprit sur la matière, mais son propos est immédiatement remis en cause par son échec à se détacher des hurlements de sa chienne alors qu'il tente d'écrire : « He [...] had *almost*<sup>126</sup> proved to his own satisfaction the theory of mind over matter »<sup>127</sup>. En écho à son mari, Susan lui propose peu après de ne plus se soucier de la réparation des étables qui le préoccupe de manière disproportionnée : « 'cow-sheds oughtn't to be important, they oughtn't to count.' 'Then don't let them. What *do* they *matter*<sup>128</sup>!' »<sup>129</sup>. Une fois encore cependant, l'auxiliaire *do* suggère que les personnages échouent à se dégager des contingences matérielles qui doivent être prises en compte. Sur le plan artistique, l'expression

---

<sup>124</sup> Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 14.

<sup>125</sup> *Ibid*, p. 23.

<sup>126</sup> Nos italiques.

<sup>127</sup> *Ibid*, p. 16.

<sup>128</sup> Nos italiques.

<sup>129</sup> *Ibid*, p. 25.

*the theory of mind over matter* évoque la position de l'artiste face à son art, faisant de la matière une variante de la réalité que l'artiste tente de représenter.

## 2. L'illusion de la réalité

C'est une technique révélatrice de la relationalité du Sale récurrente chez Radclyffe Hall de définir une chose par ce qu'elle n'est pas. Hilary définit ainsi la réalité par défaut : « As his eyes met hers she smiled a little, but the smile was entirely impersonal. He thought: 'Yes, that's Susan, and that's a vase of lilies over there on the table against the curtain. They're both rather lovely, but they don't seem very real; they're not unlike each other, come to think of it.' »<sup>130</sup>. Susan et le vase n'ont pas plus de réalité l'une que l'autre au point qu'il pourrait s'agir des sujets d'une peinture à l'intérieur d'un roman. On peut y voir deux explications : Susan et les fleurs ne sont pas réelles soit parce qu'elles sont trop jolies, soit parce que le sourire de Susan est trop impersonnel. Par « impersonnel », on peut entendre détaché, Susan ne souriant que par courtoisie dans la scène, ou on peut y lire une absence de sincérité que l'écriture de Radclyffe Hall tendrait à condamner. Cette première mise en abyme est suivie d'une seconde où les protagonistes évoquent non plus la réalité, mais la manière de la représenter en art. Susan déclare ainsi à Lumsden qui l'interroge sur la thématique du roman entrepris par Hilary : « 'Oh, it's just about life,' [...] 'Yes, I know, they all are,' laughed Lumsden; 'I suppose that's why they're so dull!' »<sup>131</sup>. L'œuvre d'art puise dans la réalité au sens de la vie, ce qui explique qu'elle soit insipide selon Lumsden, l'écrivain raté. Comme la force dont Hilary a d'abord investi son héros échoue à lui donner de la profondeur (« [the hero] refused to be strong; the worst of it was that he was not weak either, he was merely nothing at all »<sup>132</sup>), Hilary ajoute l'idée que pour construire un héros réaliste, celui-ci doit être abîmé par la vie : « He must decide about the hero's finer instincts, he couldn't let them wander in the wrong direction. Perhaps, after all, they had better be warped, life, real life, was so warping »<sup>133</sup>. Si les personnages s'accordent sur le fait que l'art s'inspire de la réalité en tant que vie, la vie ordinaire ne peut fonder l'art qui devrait au contraire s'appuyer sur des distorsions du réel. Ils proposent ainsi une vision assez paradoxale où la distance avec la réalité représentée autant que sa proximité apparaissent illusoires. Susan fait l'expérience de cette illusion dans un contexte certes différent mais relié au domaine artistique lorsqu'elle

---

<sup>130</sup> *Ibid*, p. 191.

<sup>131</sup> *Ibid*, p. 194.

<sup>132</sup> *Ibid*, p. 184.

<sup>133</sup> *Ibid*, p. 186.

participe à des soirées mondaines fréquentées par un grand nombre d'artistes. Le personnage rejette ce qu'elle décrit comme l'artificialité de ce milieu : « 'I'm sick of it all, Venetia, it's so silly and so unreal! [...] we're just so many marionettes trying to pretend that we're having a good time »<sup>134</sup>. On revient à l'hypothèse émise plus haut que le réalisme d'une œuvre d'art dépendrait de sa sincérité ; néanmoins, la sincérité artistique semble passer par l'artifice qui rendrait paradoxalement mieux compte de la réalité. C'est ce que suggère Venetia, l'artiste emblématique du roman : « 'What is reality? It's as real as anything else.' 'No, it's not,' said Susan passionately »<sup>135</sup>. Venetia semble ainsi partager l'opinion de Hilary selon laquelle le réalisme s'appuie sur une forme de réalité augmentée : « life, real life, was so warping »<sup>136</sup>. À défaut d'intégrer l'artifice dans la théorie de la familiarité, la réalité semble relever d'une manière de voir que le rapprochement avec la vie sociale des personnages met à nouveau en relief. Susan et Hilary se rendent compte en effet que l'impression que leur donne la province varie selon la perspective adoptée ; l'hospitalité qu'ils ont reçue, autrement dit la proximité qu'ils ont ressentie avec les habitants de la province, existe seulement parce que leurs séjours sont espacés ; la perspective modifie la manière d'appréhender la réalité par le même effet de contraste observé par les personnages à propos des fleurs ou de la campagne<sup>137</sup> : « these short visits to rural places [...] bore about the same relation to the real country life as a Rolls-Royce to a motor-bus »<sup>138</sup>.

### 3. L'artiste et son objet

#### 3.1. L'artiste en acte

La théorie de la familiarité tente de définir la réalité en commençant par l'opposer à la représentation et par considérer que ce qui est représenté, selon Susan et Hilary, c'est soi dans l'œuvre d'art, le sujet dans l'objet. La réalité apparaît telle une perspective, celle que l'artiste tente de traduire dans son œuvre. Autant que l'objet représenté, le temps de la création révèle cette perspective. Venetia est ainsi entièrement absorbée par son travail comme s'il n'y avait plus de distance entre eux : « Venetia was like a thing possessed, but all her movements were

---

<sup>134</sup> *Ibid*, p. 222.

<sup>135</sup> *Ibid*.

<sup>136</sup> *Ibid*, p. 186.

<sup>137</sup> « 'flowers never look so alluring as they do in Piccadilly Circus with the dirty old woman sitting behind their basket.' 'And I've been thinking [...] that the country never seems so desirable as when you remember it in a fog at Hyde Park Corner' », *ibid*, p. 23.

<sup>138</sup> *Ibid*, p. 18.



quiet. You felt the possession rather than saw it, it seemed to permeate the atmosphere »<sup>139</sup>. Agir, voir, ressentir participant d'un même mouvement tandis que les frontières disparaissent entre les personnages et l'atmosphère dans laquelle ils baignent. Si l'artiste peintre est possédée, il n'y a pas d'agitation en elle, elle est mue par une grande économie gestuelle : « She worked with incredible swiftness and strength, there was never a stroke too much. Wherever her brush met her canvas the effect she desired was produced. No one spoke, the room was intensely still »<sup>140</sup>. L'équilibre qu'elle parvient à trouver convoque les propos d'Eliot décrivant l'expérience de la création artistique : « 'emotion recollected in tranquillity' is an exact formula [...] It is a concentration [...] of a very great number of experiences [...] These experiences are not 'recollected', and they finally unite in an atmosphere which is 'tranquil' only in that it is a passive attending upon the event »<sup>141</sup>. Cet état correspond à ce qu'on appellerait de nos jours un non-agir. S'appuyant sur la biologie et les sciences cognitives, Francisco Varela propose une éthique de l'énaction qu'il définit comme « une chose à laquelle nous prenons part en fonction de notre manière de bouger, de toucher de respirer et de manger »<sup>142</sup> où le réel n'est pas donné, mais incarné, recréé, sans cesse reconstruit tel un organisme vivant. Cette caractéristique de l'artiste s'applique également au spectateur. Dans *The Forge*, lorsque Susan découvre *La Vénus* de Venetia, elle est agie par le tableau qu'elle parvient à accueillir malgré les impressions et les sentiments contrastés qu'il lui procure : le tableau et le personnage interagissent sans s'imposer l'un à l'autre. Dans cette scène, le brouillage des sens perdure étant donné que Susan regarde le tableau tout en étant observée par le domestique de Venetia qui scrute sa réaction discrètement mais attentivement : « The servant was waiting: he was still standing there unobstrusive but obviously expectant. His eyes were fixed on Susan's face, jealously watchful »<sup>143</sup>. La mise en abyme du regard provoque l'effondrement des frontières entre sujet et objet. Cependant, même s'il cherche à lire la réaction de Susan, le domestique n'interfère pas lorsqu'elle regarde *La Vénus*, mais laisse le champ libre au déploiement de ses émotions. La même forme d'impersonnalité se retrouve dans *Adam's Breed* où elle est transposée à la relation entre le client et le plat qu'il goûte : « when clients came to feed they should never be disturbed by emotions other than their own. Thus no waiter dared intrude his personal feelings by so much

---

<sup>139</sup> *Ibid*, p. 229.

<sup>140</sup> *Ibid*.

<sup>141</sup> T.S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », p. 42.

<sup>142</sup> Francisco Varela, *Quel savoir pour l'éthique ?*, Paris : La Découverte, 1996, p. 23-4.

<sup>143</sup> *Ibid*, p. 107.

as the ghost of a sigh »<sup>144</sup>. Une fois encore, l'impersonnalité vaut pour le spectateur autant que pour l'artiste. Selon Attridge qui se place du côté du créateur et prolonge la réflexion d'Eliot, l'impersonnalité reflète une conception de l'altérité mais aussi d'un rapport à l'intellect non sans rappeler l'esprit (*spirit*) évoqué par Hilary. Atteindre cet état particulier suppose que l'artiste se laisse agir par l'acte créatif qui désigne l'autre aux yeux d'Attridge : « some relinquishment of intellectual control »<sup>145</sup>. L'acte créatif passe par la rencontre volontaire avec l'autre, mais aussi par celle qui se produit, tel un événement, en-dehors de la volonté de l'artiste ; il est à la fois actif et passif : « Creation then is both an act and an event, both something that is done intentionally by an effort of the will and something that happens without warning to a passive, though alert, consciousness »<sup>146</sup>. Cette définition, très proche de celle d'Eliot, illustre bien l'ambivalence de l'état particulier dans lequel se met l'artiste. Elle rejoint également notre théorie de la familiarité inspirée de *The Forge* dans le sens où elle cherche la juste distance entre l'acte créatif qui accueille l'autre en le défamiliarisant et l'événement de cette défamiliarisation qui permet de faire surgir l'autre : « the act of breaking down the familiar is also the act of welcoming the other; the event of the familiar breaking down is also the event of the irruption of the other »<sup>147</sup>. La réflexion d'Attridge sur la littérature éclaire la présente recherche en ce qu'elle ouvre sur une éthique de l'altérité qui permet de faire retour sur la notion de Sale à l'origine de notre perspective sur les romans de Radclyffe Hall. Lorsque *The Forge* déconstruit les notions de proximité et de distance y compris de leurs variantes et suggère de les concilier au moyen de l'impersonnalité comme le fait le personnage de Venetia au moment où elle peint, ce roman redéfinit la relation à l'autre sur le plan artistique autant que philosophique. La théorie de la familiarité contribue à l'éthique de l'altérité de Radclyffe Hall en cessant d'envisager l'autre, incluant l'autre en soi, dans une distance radicale à soi telle que la définition première du Sale comme abjection le sous-tendait. Au niveau artistique, la théorie de la familiarité semble dépasser le Sale en le faisant fonctionner comme un ressort pour formuler un rapport éthique à l'autre qui s'exprime dans les mêmes termes que ceux d'Attridge : « Otherness exists only in the registering of that which resists my usual modes of understanding, and that moment of registering alterity is a moment in which I simultaneously acknowledge my failure to comprehend and find my procedures of comprehension beginning to change »<sup>148</sup>. Il s'agit de s'ouvrir à l'autre et à soi,

---

<sup>144</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 169.

<sup>145</sup> Attridge, *The Singularity of Literature*, p. 24.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 27.

l'ouverture signifiant la capacité à se laisser agir et transformer par l'autre, notamment quand il est désigné comme Sale.

### 3.2. La question de l'expression de soi

Si l'impersonnalité caractérise l'artiste au moment où il crée, la théorie de la familiarité éclairée par Eliot et Attridge à sa suite soulève la question de l'expression artistique. Hilary et Susan cherchent en effet à s'exprimer à travers la littérature ou la peinture, l'art servant selon eux de support à l'expression de soi comme si un rapport de proximité voire d'identité s'établissait entre l'œuvre d'art et l'artiste : « to find expression for [oneself] »<sup>149</sup>. Susan en particulier refuse d'envisager un rapport de distance qui provoquerait une forme d'impersonnalité entendue cette fois au sens d'une perte d'auctorialité que Susan décrit en termes de perte d'humanité ; l'œuvre d'art produite manquerait en effet d'originalité en perdant la trace de son auteur et pourrait être aussi standardisée que du papier peint : « 'I think that when painting lacks the human touch it becomes little better than a design for wall-paper.' »<sup>150</sup>. À travers ces propos se fait entendre le questionnement moderniste sur la transformation de l'art en bien de consommation. D'emblée cependant, cette inquiétude semble minimisée par la référence qu'on peut imaginer aux tapisseries de William Morris qui n'ont rien de produits industriels déshumanisés. D'ailleurs, Venetia, la voix des 'vrais' artistes du roman, s'oppose à cette conception : « Venetia sighed impatiently. 'Oh, that human touch, the weakness, the selfishness of it! It simply means refusing to allow inspiration to count for more than one's own little personality »<sup>151</sup>. Ses mots convoquent directement l'impersonnalité d'Eliot : « for my meaning is that the poet has, not a 'personality' to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways »<sup>152</sup>. L'impersonnalité déjoue la marchandisation de l'art et l'expression de soi à travers le motif de l'inspiration qui dépasserait la seule personnalité et la seule volonté de l'artiste. L'inspiration s'inscrit dans la théorie de la familiarité au sens où elle figure à l'intersection de la personnalité de l'artiste, des émotions qui lui échappent et de celles dont il tente de s'échapper : « Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape

---

<sup>149</sup> Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 198.

<sup>150</sup> *Ibid*, p. 215.

<sup>151</sup> *Ibid*.

<sup>152</sup> Eliot, « Tradition and the Individual Talent », p. 41.

from personality »<sup>153</sup>. L'inspiration relève à la fois d'un positionnement précaire, d'ambivalence et de conciliation. Dans l'œuvre de Radclyffe Hall, elle participe d'un mystère qui n'est pas sans lien avec le mystère divin de la Création. Elle est également associée à un travail méticuleux autant qu'à un esprit d'aventure : « side by side with his vast inspiration the writer possessed the mind of an explorer – an explorer in the country of language »<sup>154</sup> ; elle procède du génie de l'artiste tel le poète Doria d'*Adam's Breed* : « Like the 'Gioia de la Luce,' [books] partook of the greatness that, carnal or spiritual, belonged to the genius of their writer, Ugo Doria »<sup>155</sup>. Par le biais de l'inspiration, Venetia dénonce la conception de Susan selon laquelle l'œuvre d'art servirait de moyen d'expression à l'artiste :

'You tell me that your flowers are not enough, that you can't express yourself in them?'  
'Yes, that's it, they don't fulfil me any more, they're no longer a good medium for self-expression.'  
'But why do you want to express yourself? Wouldn't it be better if you just expressed the flowers?''<sup>156</sup>.

À l'expression de soi, Venetia oppose une conception de l'impersonnalité comme expression de l'objet. D'ailleurs, à ses yeux, l'artiste pourrait très bien se passer du réel : « 'An artist has no real need of people, except perhaps as an auxiliary to work. Enjoy them or don't enjoy them, what do they matter?' »<sup>157</sup>. Il nous semble cependant que Radclyffe Hall ne prend pas nécessairement en charge le point de vue de son personnage tant elle se sentait investie d'une grande responsabilité face au matériau où elle puisait sa fiction, comme en témoignent les archives<sup>158</sup>. Exprimer l'objet signifie peindre son essence, mais cela suppose que l'artiste mette tout son être au service de son œuvre : « 'It's not the subject of a picture that counts, it's the spirit of the subject that you must paint; and to find the spirit even in a blade of grass one must look with one's own entire spirit. Art is the most exacting lover in the world, you can't give too much of yourself [...] You're not really wholeheartedly in love with your art, you can't rise to self-abnegation.' »<sup>159</sup>. On retrouve le terme *spirit* utilisé par Hilary qui est

---

<sup>153</sup> *Ibid*, p. 8.

<sup>154</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 138.

<sup>155</sup> *Ibid*.

<sup>156</sup> Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 216.

<sup>157</sup> *Ibid*, p. 222-3.

<sup>158</sup> « There is, in my opinion, no greater presumption than a superficial tampering with fundamental things, than a superficial prying into people's hearts--- especially into the hearts of the workers. To dare to sit down to describe hard toil without first having tried to contact ourselves with it, without first having done all that we can to learn what the toilers themselves are feeling and thinking, is a very colossal impertinence », Radclyffe Hall, *The Writing of Novels*, p. 19-20.

<sup>159</sup> *Ibid*, p. 216.

entendu cette fois comme essence et fait ainsi écho au mystère de l'inspiration. En outre, les propos du personnage rappellent ceux d'Eliot : « The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done »<sup>160</sup>. Venetia incarne une vision de l'art comme don total de l'artiste ; c'est précisément le manque d'abnégation qui explique selon elle pourquoi Susan ne parvient pas à peindre :

'Yes, you gave it all then, all you had to give. I know that, you see, for I bought your picture.'

'And now you think I don't give anymore?'

'I'm quite sure you don't,' said Venetia. 'The work that I've seen at your studio is clever, but it's utterly dead.'<sup>161</sup>.

Le mélange opéré entre le réel et l'œuvre d'art, l'objet et son essence, l'artiste et son œuvre ou encore l'artiste et son état particulier pendant la création aboutit à une esthétique qui se révèle par exemple dans *The Weeping Venus* de Venetia : « In spite of its subject, this picture was holy, and bore a strange likeness to holy things. Had Venetia Ford intended her 'Weeping Venus' should suggest a Pietà? »<sup>162</sup>. C'est cette hybridation que Venetia nomme l'impersonnalité : « 'But is art impersonal, are you quite sure of that?' 'Quite sure, aren't you?' asked Venetia »<sup>163</sup>.

### 3.3. Familiarité et théorie d'Eliot

Dans *Impersonality and Emotion in Twentieth-Century British Literature*<sup>164</sup>, Reynier et Ganteau soulignent que les modernistes décrivent leur art comme celui de l'indirection et de l'impersonnalité en réaction au sentimentalisme victorien et à l'écriture réaliste alors que certains d'entre eux y voient à l'inverse un art de la subjectivité qui s'intéresse à l'introspection, aux sentiments et aux émotions. Ces deux visions contradictoires reposent soit sur la nature impersonnelle, distante et élitiste de l'écriture moderniste soit sur sa puissance émotionnelle qu'Eliot est le premier à articuler lorsqu'il défend l'idée que l'émotion esthétique s'obtient par le biais de l'impersonnalité : « a continual extinction of personality »<sup>165</sup>, ou encore « a process of depersonalization »<sup>166</sup>. La théorie d'Eliot fait

---

<sup>160</sup> Eliot, « Tradition and the Individual Talent », p. 42.

<sup>161</sup> Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 216.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>164</sup> Christine Reynier et Jean-Michel Ganteau, dirs., *Impersonality and Emotion In Twentieth-Century British Literature*, Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2005.

<sup>165</sup> Eliot, « Tradition and the Individual Talent », p. 39.

néanmoins de l'impersonnalité le lieu de l'émotion individuelle et cette contradiction perdue depuis dans la critique littéraire. « If it is true that multiple narrative voices [...] or the representation of a multi-faceted subject are a means of depersonalization, of erasing the author's self, can the concomitant plunge into the most human and personal world of the subject, of his desire and emotion, be described as impersonal? »<sup>167</sup>. La théorie fictionnelle de la familiarité puisée dans *The Forge* semble réécrire la théorie de l'impersonnalité d'Eliot en réconciliant les deux tendances modernistes qu'elle tente d'articuler, l'impersonnalité et l'art de la subjectivité. La théorie de la familiarité explore les dichotomies initiales afin de se placer à la juste distance. Elle associe sa réflexion artistique à une exploration de la juste distance à l'autre. Venetia fait d'ailleurs de la pratique artistique une relation d'amour entre l'artiste et son art<sup>168</sup>. Cette vision du don total rejette implicitement la possibilité pour l'artiste d'aimer un partenaire. Venetia suggère ainsi à Susan qu'elle ne parvient pas à peindre parce que l'amour de Hilary l'en empêche : « It's not only the intrusion of every day things that is ruining art in you, Susan, it's something far more vital than that; I think your allegiance is divided »<sup>169</sup>. À l'instar du titre initial du roman (*Chains*), Susan est enchaînée par son amour si bien que, selon Venetia, elle ne pourrait se donner complètement à son art : « 'all the time I'm feeling stiff and unresponsive, as though I didn't really belong among these people, as though I belonged somewhere else.' 'You do belong somewhere else [...] you must always have belonged somewhere else' »<sup>170</sup>. Or, l'impossibilité du don de soi signifierait la mort de l'œuvre d'art : « 'And now you think I don't give anymore?' 'I'm quite sure you don't,' said Venetia. 'The work that I've seen at your studio is clever, but it's utterly dead.' »<sup>171</sup>. En creux, cette conception du don total est pourtant démentie par la nature autobiographique du roman, qui, loin d'être empêché par l'amour qui unit Radclyffe Hall/Hilary à Una/Susan, lui rend au contraire un vibrant hommage. La théorie de la familiarité s'intéresse en outre à la question de l'amitié qui pourrait bien masquer une relation amoureuse naissante dans *The Forge* entre les personnages de Susan et de Venetia. L'impersonnalité artistique se rejoue sur le plan relationnel par le biais du va-et-vient opéré par Susan entre son admiration pleine de réserve pour Venetia et le degré de confiance qu'elle lui accorde :

---

<sup>166</sup> *Ibid.*

<sup>167</sup> Reynier et Ganteau, dirs., *Impersonality and Emotion*, p. 13.

<sup>168</sup> « 'Art is the most exacting lover in the world, you can't give too much of yourself [...] You're not really wholeheartedly in love with your art, you can't rise to self-abnegation.' », Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 216.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 216.

‘I felt very shy when I saw you in Paris, but now I seem to have got over my shyness, I feel that you’re so – how shall I put it?’  
 ‘So impersonal,’ suggested Venetia. [...]  
 ‘No, I don’t think it’s quite that; it’s more that to me you stand as the embodiment of art. I’m confessing to my art when I confess to you, Mrs Ford.’  
 ‘But art is impersonal, my child’<sup>172</sup>.

Venetia contribue à cette oscillation en adoptant parfois une position maternante et en rejetant l’adéquation effectuée par Susan entre l’artiste et son œuvre. Le roman interroge en outre l’impersonnalité grâce au jeu sur la polysémie du mot « impersonnel » tantôt employé dans le champ artistique tantôt relationnel et signifiant selon les contextes froid, peu liant, détaché, lointain ou encore anodin et banal lorsque Lumsden tente par exemple d’excuser son geste en le minimisant : « ‘I was kissing the *spirit*<sup>173</sup> of beauty in you, the intangible rather than the concrete.’ She was silent, but he went on talking almost blithely, switching his conversation over to the impersonal with surprisingly little effort »<sup>174</sup>. Encore une fois, le relationnel et l’artistique sont mélangés, autant que le spirituel et le matériel (*spirit and matter*).

La théorie de la familiarité propose de chercher la juste distance entre la réalité et sa représentation artistique. Comment l’art puise-t-il dans le réel ? Pour revenir à l’expression originelle (*familiarity breeds contempt*), quel degré de familiarité entretiennent l’art et la réalité afin d’éviter de tomber dans un rapport méprisant ? Le positionnement auquel nous invite *The Forge* ne renvoie plus à des termes figés : la distance autant que la proximité sont à penser en mouvement, comme une *certaine* distance ou une *certaine* proximité. Les personnages de Susan et Venetia continuent à porter des visions opposées du rapport au réel, la première voulant entretenir une grande proximité avec lui tandis que l’autre préfère s’en servir pour mieux s’en dégager ensuite dans son œuvre.

[Susan] ‘humanity serves to nourish art, to feed it, that’s really all.’  
 ‘But I don’t think I could detach myself like that, stand outside and beyond other interests. I’m sure I need people and things in my life, they act as a kind of stimulant.’  
 ‘By all means use them as stimulant if you wish, but stimulants should be taken in moderation; you let them go to your head too much, and consequently you never see clearly.’  
 ‘Would you have me sit on a mountain-peak, gazing at the eternal snows?’

---

<sup>172</sup> *Ibid*, p. 214.

<sup>173</sup> Nos italiques.

<sup>174</sup> *Ibid*, p. 198.

‘No, I’d have you right here in the centre of London, with the real you as far away from it all as though you were on the Himalayas’<sup>175</sup>.

Selon Venetia, il s’agit de s’immerger dans le réel tout en s’en éloignant ; autrement dit, il s’agit d’être à la fois dedans et dehors. Derrière son discours résonnent à nouveau les propos d’Eliot : « The more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material »<sup>176</sup>. Confirmant l’évanouissement des frontières, les propos d’Attridge évoquent les concepts du non-agir qui semblent s’inscrire dans le prolongement de l’état particulier de l’artiste décrit par Eliot comme « a continual surrender of the self »<sup>177</sup>. Selon Attridge en effet,

the otherness I am positing as central to the experience of the literary [...] can emerge only as a version of the familiar, strangely lit, refracted, self-distanced. It arises from the intimate recesses of the cultural web that constitutes subjectivity, which is to say it arises as much from within the subject as from outside it - and in so doing blurs the distinction between that which is “inside” and that which is “outside” the self<sup>178</sup>.

La proximité, voire l’identité, qu’établit Susan entre l’art et la réalité empêche la rencontre de l’autre. Aux yeux d’Attridge, la singularité de la littérature tient à la capacité de l’artiste à se situer à la fois au-dedans et au-dehors de sa culture. Attridge apporte une dimension éthique à la théorie de la familiarité en renforçant le lien déjà établi dans *The Forge* entre théorie artistique et altérité, et en permettant d’y associer la notion de Sale. Désigner l’autre comme Sale consiste précisément à se distancer de lui par la désignation ; le Sale repose donc *a priori* sur un mécanisme de dissociation qui crée des espaces d’exclusions. Or, Attridge montre que ce sont ces espaces qui rendent possible la production artistique parce que les tensions qui les travaillent ouvrent des espaces de rencontre avec l’autre ; il en va de même du côté du lecteur : « Just as creation, the welcoming of the other, can occur only because the culture in which it occurs is constituted by exclusions and tensions, so creative reading can occur only because the reader’s idioculture is fractured and pressured and thus open to alterity »<sup>179</sup>. En montrant que les rapports de proximité et de distance varient sur le plan artistique, *The Forge*

---

<sup>175</sup> *Ibid*, p. 215.

<sup>176</sup> Eliot, « Tradition and the Individual Talent », p. 40.

<sup>177</sup> *Ibid*, p. 39.

<sup>178</sup> Attridge, *The Singularity of Literature*, p. 76.

<sup>179</sup> *Ibid*, p. 83.



contribue à redéfinir plus largement le rapport à l'autre, en particulier lorsque l'autre est abjecté. Dans ce cadre, la notion de Sale deviendrait la singularité telle qu'Attridge la définit et servirait de ressort à une éthique de l'altérité qui réhabilite l'autre et la distance nécessaire à son accueil par le biais de processus d'ajustements : « that singularity can be experienced only as a process of adjustment in norms and habits whereby it is recognized, affirmed, and, at least, partially and temporarily, accommodated [...] Singularity is not *pure*: it is constitutively impure, always open to contamination »<sup>180</sup>. *The Forge* et l'ensemble des romans de Radclyffe Hall forment une œuvre originale au sens où ils rendent visible l'autre exclu par la société de son temps autant au niveau artistique que relationnel :

To succeed in writing a work that is genuinely original, and does more than extend existing norms, is to introduce into the cultural matrix a *germ*, a *foreign* body, that cannot be accounted for by its existing codes and practices. This is achieved not just by fashioning into a new shape the materials at hand [...] but, more importantly, by destabilizing them, heightening their internal inconsistencies and ambiguities, exaggerating their proclivities, and exploiting their gaps and tensions, in such a way as to allow the otherness implicit in these materials – the otherness they *exclude* in order to be what they are – to make itself explicit<sup>181</sup>.

Il se produit un enchâssement de la théorie de la familiarité, de l'éthique et du Sale que l'on retrouve dans les nombreuses mises en abyme qui complexifient la distance au réel dans *The Forge*.

Ce roman inclut des tableaux soit de manière performative en les nommant, soit sous forme d'ekphrasis, les titres des tableaux n'étant pas nécessairement donnés. *The Forge* cite et décrit *The Weeping Venus* (1917) et le tableau de la jeune femme au piano sans fournir son titre exact qui est *Renata Borgatti at the Piano* (1920). *The Forge* détourne alors la réalité en faisant référence aux tableaux de Romaine Brooks sans jamais la mentionner explicitement mais en les attribuant au personnage de Venetia Ford. De surcroît, la description de Hilary et de son chien à la campagne en ouverture de *The Forge* semble évoquer, sans le signaler, le tableau de Thomas Gainsborough intitulé *Portrait of George Venables Vernon* (1767). Le lecteur devient ainsi spectateur d'œuvres picturales, parfois par l'entremise d'un personnage, lui-même spectateur pris dans le regard d'un autre au moment où il regarde ; on pense à Susan lorsqu'elle découvre *The Weeping Venus* sous l'œil attentif du domestique de Venetia. Le lecteur est ainsi amené à faire un retour réflexif sur sa manière de recevoir une œuvre littéraire

---

<sup>180</sup> *Ibid*, p. 63.

<sup>181</sup> *Ibid*, p. 55-6.

puisque cette scène lui donne à voir les effets produits sur Susan par une œuvre, picturale cette fois : « The effect was extraordinary. Susan drew a sharp breath and her heart seemed to stop beating for a moment. She looked then turned her eyes away quickly, as though she had been guilty of an intrusion, had surprised, not only the grief of a goddess, but the aching, poignant, exhausting grief of Woman throughout the ages »<sup>182</sup>. Il est intéressant de noter la pudeur de Susan qui reflète à notre avis le respect avec lequel Radclyffe Hall aborde ses thématiques : il n'y a pas de voyeurisme, autrement dit d'obscénité, dans sa façon d'appréhender un sujet. Une autre mise en abyme concerne le créateur et son objet. Les personnages appartiennent au même milieu artistique que Radclyffe Hall tandis que ceux construits par le personnage de Hilary semblent avoir une volonté propre et se liguer contre lui : « In fact, everyone and everything connected with the book appeared to be enleagued against him »<sup>183</sup>. Lors d'une conférence, Radclyffe Hall expliquait le même phénomène à son sujet : « the principal characters in any work of fiction are apt to grow as they clothe themselves in flesh and blood, indeed they will grow so vigorously with me, that at times I will find them taking charge of their creator – sometimes this both interests and amuses me. I am apt to become very much possessed by the principal characters in my books »<sup>184</sup>. Création et créateur s'assemblent dans le cas de *La Vénus triste* de Venetia : « [Susan] was thinking that the same curious luminosity was characteristic of both the artist and her picture »<sup>185</sup>. Fiction et réalité se brouillent à l'intérieur de la fiction puisque les couleurs dominantes du tableau correspondent à celles des vêtements et de la décoration intérieure de Venetia au point que les cheveux de la peintre se distinguent à peine du coussin sur lequel ils reposent. Ces tons révèlent en outre la personnalité de Venetia comme si l'esprit et la matière (des lieux, du créateur, de l'œuvre) se confondaient : « the place was a study in monotonous, and yet it was ruthlessly, terribly alive with the dominating personality of Venetia Ford herself »<sup>186</sup>. Une autre mise en abyme concerne le créateur dans le temps de la création. Venetia est ainsi donnée à voir pendant l'acte créatif lorsqu'elle est totalement possédée par son geste. Hilary se sent en revanche constamment dérangé pendant qu'il écrit et manque d'inspiration. Susan rationalise quant à elle sa difficulté à peindre et initie un métadiscours sur la pratique artistique. Venetia fait de même en prenant en charge le discours sur l'impersonnalité. Elle explicite en outre sa relation au modèle ; contrairement à Susan qui peint des natures mortes à

---

<sup>182</sup> Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 106.

<sup>183</sup> *Ibid*, p. 185.

<sup>184</sup> Radclyffe Hall, Archives autobiographiques, p. 3.

<sup>185</sup> Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 108.

<sup>186</sup> *Ibid*, p. 107.

partir de fleurs, Venetia utilise des modèles vivants qu'elle maltraite jusqu'à obtenir l'effet désiré. Tel est le cas du modèle pris pour *Renatta Borgatti au piano* : « 'It was here at this piano; she was very unhappy, poor Carla!' 'It's the feeling, there's a kind of heartbreak in it,' said Susan. 'I don't know how you got it.' 'I waited for that. I waited until she cried all the time she was sitting,' explained Venetia in a matter-of-fact voice »<sup>187</sup>. L'artiste altère d'emblée la réalité en poussant ses modèles dans leur retranchement afin de rendre dans son tableau l'essence de l'objet. Son détachement (le terme d'impersonnalité employé pour la décrire vient aussi à l'esprit) semble aller à l'encontre du don total de soi et de l'abnégation qu'implique l'art à ses yeux. En un sens, elle rejoint l'idée de Hilary selon laquelle un objet réaliste provient d'une réalité qui malmène (« he couldn't let [the hero's finer instincts] wander in the wrong direction. Perhaps, after all, they had better be warped, life, real life, was so warping »<sup>188</sup>).

Si ces mises en abyme complexifient le rapport à la réalité et brouillent les frontières entre les genres, l'œuvre, la production et la réception artistiques, elles signalent de surcroît un rapport complexe à la temporalité. Les mises en abyme fonctionnent sur un plan spatial autant que temporel : la recherche d'une juste distance au réel est conditionnée par l'inscription du sujet dans le temps. Dans « Tradition and the Individual Talent », Eliot explique qu'au premier abord l'inscription de la tradition dans une œuvre d'art semble contredire le talent individuel du poète alors qu'en réalité elle lui donne son individualité. D'après Eliot, être traditionnel revient à développer une conscience du temps qui donne son individualité au poète :

the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence [...] This historical sense, which is a sense of the timeless as well of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer more acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity<sup>189</sup>.

La singularité du poète provient de son inscription dans un continuum artistique. Woolf s'en fait l'écho dans *A Room of One's Own* lorsqu'elle regrette qu'au XIX<sup>e</sup> siècle les femmes puissent si peu s'appuyer sur une tradition littéraire féminine pourtant jugée fondamentale dans leur travail d'écrivain : « they had no tradition behind them, or one so short and so partial that it was of little help [...] Indeed, since freedom and fullness of expression are the

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>189</sup> Eliot, « Tradition and the Individual Talent », p. 37.

essence of the art, such a lack of tradition, such a scarcity and inadequacy of tools, must have told enormously upon the writing of women »<sup>190</sup>. Attridge prolonge également la pensée d'Eliot en parlant quant à lui de l'inventivité d'une œuvre et de la singularité de l'artiste : « Whereas the experience of originality in art, as in other fields, is a matter of re-creating the past, artistic inventiveness [...] bridges past and present. An artistic invention is inventive now »<sup>191</sup>. D'une certaine manière, Eliot et Attridge voient dans l'activité littéraire une imbrication du passé et du présent qui équivaut à une abolition du temps. En étant à la fois contemporain et intemporel, *The Weeping Venus* de *The Forge* reflète ce point de vue : « [Susan] had surprised, not only the grief of a goddess, but the aching, poignant, exhausting grief of Woman throughout the ages [...] the glow did not come from the moonlight alone, but from something within the figure itself, something hidden, secret and eternal »<sup>192</sup>. À travers Venetia, le futur s'inscrit également dans un continuum avec le passé et le présent : « I'm here just now because I'm tired of Paris; I'm here because, having painted two pictures, I'm completely empty for the moment. But the door, in my case, is always open; I leave it wide open, not just ajar. In a little while, perhaps tomorrow, next week, next month or next year – who knows? - something will come in by my open door and then I shall paint again »<sup>193</sup>. Venetia allie ainsi la recherche d'une juste distance spatiale autant que temporelle. Elle développe la conception d'Eliot et anticipe celle d'Attridge qui intègre une forme de futur par le biais de l'inscription de la nouveauté dans le présent : « Novelty is achieved by means both of the refashioning of the old, and of the unanticipated advent of the new; the advent of the new is a particular kind of refashioning of the old »<sup>194</sup>. Susan en revanche a du mal à trouver la juste distance face à son art et parvient dès lors difficilement à se positionner dans le temps. Nostalgique de ses jeunes années qui semblaient la destiner à une carrière artistique prometteuse, elle rejette le quotidien jugé responsable de son insatisfaction et de son incapacité à peindre. La même nostalgie coupe Hilary du présent, mais aussi de son passé dont il n'arrive pas à tirer profit. Trop prisonniers de leur quotidien, mari et femme échouent à produire une œuvre satisfaisante selon les critères d'Eliot, c'est-à-dire qui, s'inscrivant dans la tradition, la bouleverserait à rebours : « what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it »<sup>195</sup>. Or le

---

<sup>190</sup> Woolf, *A Room of One's Own*, p. 76-7.

<sup>191</sup> Attridge, *The Singularity of Literature*, p. 45.

<sup>192</sup> Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 106-7.

<sup>193</sup> *Ibid*, p. 217.

<sup>194</sup> Attridge, *The Singularity of Literature*, p. 24.

<sup>195</sup> Eliot, « Tradition and the Individual Talent », p. 37.

tableau de Susan brise la régénérescence créative puisque Venetia le déclare mort (« utterly dead »<sup>196</sup>). Toutefois, la position de Venetia diffère de celle d'Eliot à propos de la temporalité dans laquelle s'inscrit l'artiste plus que dans celle exprimée par l'œuvre d'art. Elle rejette en effet l'idée d'un continuum et affirme que la pratique artistique serait inchoative :

as long as [the urge to begin] is there it can never be too late. I won't say to begin « again », that is so stupid; there is no « again » about beginning. Every beginning is a thing by itself, having nothing to do with what may have gone before, and for this, thank God! To « begin, » as I feel it, must always be a *first* step forward, a firm, clean step, full of enormous possibilities<sup>197</sup>.

On reconnaît bien là la fermeté caractéristique de Venetia. Pourtant, la perspective biographique tend à nuancer son discours. *The Forge* constitue le premier roman publié de Radclyffe Hall après une carrière florissante dans la mise en musique de sa poésie. Il a été expressément demandé par son éditeur afin de lancer sa carrière de romancière. Les propos cités nous paraissent refléter l'envie impétueuse de Radclyffe Hall d'entrer de plain-pied dans le cercle des écrivains reconnus, ce qui revient paradoxalement à marquer le présent et à s'inscrire dans leur lignée. En réécrivant la théorie de l'impersonnalité à l'intérieur même d'une fiction, Radclyffe Hall s'inscrit même doublement dans la tradition puisqu'elle intègre la théorie d'Eliot pour mieux creuser les contradictions mises à jour depuis par la critique littéraire afin de renouveler le canon, c'est-à-dire aussi d'en modifier les critères d'exclusion. Elle contribue ainsi à renouveler les critères canoniques définis par Eliot : « the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted »<sup>198</sup>. Son œuvre semble anticiper Attridge et sa conception de l'altérité en littérature que vient éclairer la notion de Sale : « The breakdown of the old is produced by the pressure of its internal contradictions – which, since its contradictions are a function of what it excluded, is the same as saying that it breaks down under the pressure of the other »<sup>199</sup>. La mise en regard des théories d'Eliot et d'Attridge permet de réhabiliter l'œuvre de Radclyffe Hall puisqu'il ne s'agit plus de comparer le passé au présent mais de voir comment le présent intègre et transforme le passé afin de renouveler la singularité littéraire. Le classicisme de l'écrivaine peut se lire comme l'inscription de la tradition dans ses écrits et affirmer son individualité plutôt que l'écarter du canon. De surcroît,

---

<sup>196</sup> Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 216.

<sup>197</sup> *Ibid*, p. 170.

<sup>198</sup> Eliot, « Tradition and the Individual Talent », p. 37.

<sup>199</sup> Attridge, *The Singularity of Literature*, p. 27.

les thématiques de Radclyffe Hall interrogent les conventions littéraires et sociales. Dans *The Forge* en particulier, toutes les facettes de l'art sont explorées, de l'inspiration au geste et à la production artistique, mais le roman se place également du côté du lecteur devenu spectateur et explore les interactions qui s'établissent entre lui, l'œuvre et l'artiste. *The Forge* complète ainsi la théorie d'Eliot envisagée à partir de l'artiste et anticipe celle d'Attridge qui intègre le lecteur et la réception. En ce sens, *The Forge* propose et met en œuvre une éthique de l'altérité conçue comme la recherche d'une juste distance spatiale et temporelle vis-à-vis de l'autre. Attridge nous y engage aussi avec les œuvres du passé qui continuent à marquer le présent : « The experience of engaging with an inventive work of the past is an encounter with alterity, an alterity that has either in some way survived the passage of time, or, having been for a time culturally accommodated, once more become an effective absence in the present »<sup>200</sup>. Par les multiples mises en abyme, *The Forge* invite l'artiste autant que le lecteur et le critique à accueillir l'autre de manière responsable. Dans ce roman, l'œuvre d'art réussie parvient en effet à un équilibre subtil entre l'intime et l'universel, le présent et l'intemporel, la réalité et l'objet, l'essence et la matière :

Memories, just memories of everyday things, simple, intimate and homely. They belonged to nearly all the world, as she knew, and yet were intensely personal [...] She felt as if something comforting were wrapping her round from head to foot [...] She thought: 'Happy, happy everyday things!'<sup>201</sup>.

### 3.4. Le jeu autobiographique

Les frontières entre l'expérience individuelle et collective sont illusoires, elles deviennent des tracés temporaires et flexibles s'ajustant sans cesse. En cherchant à se situer dans une distance juste entre l'intime et l'universel, la théorie de la familiarité de *The Forge* explore les frontières génériques au moyen de l'imbrication autobiographique.

*Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune<sup>202</sup> indique que la condition *sine qua non* de l'écriture autobiographique passe par la référentialité commune de l'auteur et du narrateur ; pourtant, tous les biographes de Radclyffe Hall s'accordent sur le caractère autobiographique de *The Forge*. Le dernier biographe en date, Dellamora, écrit ainsi : « the autobiographical linkage was part of the appeal of the novel »<sup>203</sup>. Le jeu autobiographique

---

<sup>200</sup> *Ibid*, p. 46.

<sup>201</sup> *Ibid*, p. 234-5.

<sup>202</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975.

<sup>203</sup> Dellamora, *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, p. xvii.

complicque la théorie de la familiarité en questionnant le découpage générique et le rapport au réel : quelle est la juste distance à adopter entre fiction et autobiographie ? *The Forge* semble indiquer une grande proximité avec le réel, confirmant ainsi les propos de Radclyffe Hall rapportés par un de ses biographes : « If we cannot write books about ourselves then I ask about whom may we write them? »<sup>204</sup>. Si Radclyffe Hall emprunte à sa vie pour écrire ses romans, ses biographes puisent quant à eux dans ses œuvres pour mieux tenter de la cerner. Ils procèdent alors à un mouvement de va-et-vient interprétatif entre la réalité et la fiction. Dans les deux cas, trouver la juste distance entre l'autobiographie, la biographie et l'interprétation critique s'avère difficile. *The Forge* correspond à la vision biographique en ce qui concerne certains aspects de la personnalité de Hilary/Radclyffe Hall, en particulier la motivation à écrire. Étant fortuné, Hilary/Radclyffe Hall n'a pas besoin de gagner sa vie en écrivant et il a l'impression que la richesse peut être un facteur de démotivation :

He supposed that had he not come into so generous an income when he was twenty-one, he might have made more of his talent for writing. [...] A few slight books of poetry had been published and well reviewed, presumably on their merits, since he knew no literary critics »<sup>205</sup>.

Les biographes rapportent également que Radclyffe Hall pouvait douter de son talent, ce qui transparaît dans certaines scènes de *The Forge* : « perhaps he wasn't worth it! »<sup>206</sup> ; « [t]he miserable sense of failure was upon him, that always came when the book went wrong »<sup>207</sup>. Par ailleurs, le personnage manifeste son anxiété de la même manière que Radclyffe Hall qui fumait et faisait les cent pas. Il apparaît en outre comme un dilettante, or Ladye exprimait la même opinion au sujet de Radclyffe Hall. Bien qu'elles s'adressent à Una/Susan et non à Ladye, on peut en trouver la trace dans les paroles de Hilary : « I've always felt that I could write, that I've got a real talent. Well, now I mean to write in earnest, Susan, I'm really going to write a novel this time.' 'Oh!' said Susan very faintly' »<sup>208</sup>. C'est sans doute la raison pour laquelle Radclyffe Hall souhaitait marquer avec *The Forge* son entrée dans le milieu littéraire en tant que romancière. Son désir est affirmé non par Hilary mais par Venetia : « To « begin, » as I feel it, must always be a *first* step forward, a firm, clean step, full of enormous possibilities »<sup>209</sup>. Il s'agit d'une affirmation assez présomptueuse, notamment parce qu'elle est

---

<sup>204</sup> Souhami, *The Trials of Radclyffe Hall*, p. 138.

<sup>205</sup> Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 11.

<sup>206</sup> *Ibid.*

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 170.

exprimée par l'artiste emblématique du roman, mais on pourrait lire une forme de pudeur à ce glissement identificatoire entre Hilary et Venetia ; de plus, les propos s'adressent à Susan/Una si bien que c'est elle qu'ils encouragent à embrasser une carrière artistique. Enfin, le personnage de Hilary n'est pas montré sous un jour très favorable, comme en témoignent avec humour ses caprices décrits par sa partenaire. Quant au portrait de Susan/Una, physiquement très ressemblantes, il s'inspire largement lui aussi de la réalité telle qu'elle est rapportée par les biographes. Orpheline aisée, elle a choisi de pratiquer la peinture à Chelsea. Plusieurs de ses peintures sont exposées et sa carrière semble prometteuse : « she had been in a fair way to make a name for herself as a flower painter »<sup>210</sup>. Mais la guerre éclate et son mariage avec Hilary y met un terme. De la même façon, l'installation d'Una avec Radclyffe Hall signe le début de leur collaboration artistique mais, à l'exception de quelques traductions, Una n'a plus de pratique personnelle. Elle le regrette parfois, ce qui se traduit par les paroles exaspérées de Susan à son mari : « 'Well, you can't have it both ways. If I'm your housekeeper then I can't be your collaborator; and if I'm to be your collaborator then I can't be your housekeeper and that's all there is to it!' »<sup>211</sup>. Le couple, dans la fiction comme dans la vie, évolue dans un milieu très aisé d'artistes et d'intellectuels.

La mise en œuvre de la théorie de la familiarité nous amène à tenter d'établir la distance juste entre réalité et fiction. Si les faits biographiques permettent d'établir des correspondances avec la fiction, *The Forge* peut alimenter à son tour la connaissance de Radclyffe Hall et de sa compagne sans bien sûr que les informations retenues ne puissent trouver confirmation. La construction des personnages semble suggérer que Susan/Una ne prend pas Hilary/Radclyffe Hall très au sérieux, mais qu'elle fait preuve d'une grande indulgence à son égard. Cette attitude peut évoquer leur travail collaboratif. Una tapait en effet tous les écrits de Radclyffe Hall qui était dyslexique, les lui lisait à voix haute et les corrigeait ; elle a en outre remanié l'ensemble des titres des romans. D'ailleurs, la supériorité intellectuelle, artistique et conceptuelle de Susan est également soulignée, en particulier à travers sa capacité réflexive de rationalisation. Le portrait de Hilary est moins favorable, ce qui s'explique sans doute par l'hommage que Radclyffe Hall rend à Una à travers *The Forge*. La lucidité bienveillante de Susan compense la gravité et l'égoïsme de son mari : « Susan did not take him seriously. Why? Surely he was not a man to take other than seriously? He considered himself from several angles: his austere appearance, his literary turn of mind, his monastic taste for old oak, his financial rectitude [...] and then his high aspirations after –

---

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 35.



what were they after? He had never quite decided, but they were there, he was quite sure of that »<sup>212</sup>. Cet extrait nous laisse cependant penser que Radclyffe Hall a plus d'autodérision que son personnage et que ce que les biographes prétendent. De plus, elle se moque de sa tendance au lyrisme et au pathos que les critiques lui ont largement reprochée lorsqu'elle publie *The Well* quatre ans plus tard : « [Susan] wanted Hilary to find customers for his [wares], because he was obviously pathetic. Obvious pathos called forth easy pity, but the pity was too easy to go very deep »<sup>213</sup>. À l'instar de la théorie de la familiarité développée à partir de *The Forge*, notre examen du jeu autobiographique tente de se positionner au plus juste dans des rapports de proximité et de distance à l'œuvre d'art. Si la proximité du réel biographique et autobiographique existe, elle est néanmoins démentie par la distance instaurée vis-à-vis de la réalité, par le biais essentiel de l'humour. L'oscillation procède aussi du passage progressif vers plus de gravité au fil du roman et d'une réflexion de type philosophique qui ne se départit pas d'humour. Le *Book 4* se resserre d'ailleurs sur le personnage de Susan et se clôt sur la philosophie des chaînes développée par Hilary. On passe à un registre beaucoup plus introspectif, or l'introspection nous ramène à la recherche de la distance juste et à l'impersonnalité paradoxale d'Eliot au sens où l'introspection consiste en une distance réflexive à soi-même. La distance s'exprime en outre au niveau temporel : Susan et Hilary ne s'inscrivent pas dans une généalogie ascendante ou descendante (Susan est orpheline et le couple n'a pas d'enfants) ; leur nostalgie les coupe d'un passé idéalisé autant que de leur présent ; Susan dénigre le quotidien alors même qu'elle le défend sur le plan artistique (« 'I think that when painting lacks the human touch it becomes little better than a design for wall-paper.' »<sup>214</sup>). Ces personnages démentent en somme toute inscription chronologique parce qu'ils n'appartiennent à aucune : « 'We are *queer* people, you and I,' he said; 'I don't think we belong to our times at all; I think we must belong to the century after next »<sup>215</sup>. Il n'en va pas de même dans la réalité même si Radclyffe Hall et Una ont un mode de vie avant-gardiste puisqu'elles se sont installées ensemble et ont revendiqué leur union.

*The Forge* instaure un jeu autobiographique : d'un côté, le roman construit un rapport de proximité au réel renforcé par les jeux de miroir entre les deux personnages principaux ; d'un autre, il le déjoue simultanément grâce à l'humour et à l'effort de conceptualisation sans compter que l'exposition de soi concerne un public limité d'avertis. La recherche de la juste

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 148-9.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 209.

distance entre ces pôles renvoie à un questionnement générique entre (auto-)biographie et fiction, mais aussi genré étant donné que le couple lesbien à la ville devient un couple hétérosexuel dans le roman. Le fait que Radclyffe Hall soit en couple avec Una et s'identifie à une femme-homme (*he/she*) dans sa vie et à un homme dans le roman donne un tout autre jour au discours sur le genre. Les jeux de masques rendent déroutant ce roman au ton pourtant léger à une époque où l'homosexualité n'est pas admise. Dellamora y voit même le choix d'inscrire une culture lesbienne dans le paysage littéraire : « *The Forge* is the novel by Hall that engages most directly with the creation of a cosmopolitan lesbian public culture. With the publication of this novel, Hall began building a double readership composed of Sapphic readers and others, middle class and mainly female »<sup>216</sup>.

L'imbrication autobiographique concerne d'autres romans de Radclyffe Hall, en particulier *A Saturday Life* où on retrouve chez le personnage de Sidonia la variété de talents artistiques et la nature capricieuse qui caractérisent Radclyffe Hall dans sa jeunesse. *The Well* fournit un autre exemple. Bien que ce roman ne soit pas strictement autobiographique selon les critères référentiels de Lejeune, la note d'auteur prête d'emblée à confusion : « All the characters in this book are purely imaginary, and if the author has used names that may suggest a reference to living persons, she has done so inadvertently [...] although the unit [of British women drivers] mentioned in this book, of which Stephen Gordon becomes a member, operates in much the same area, it has never had any existence save in the author's imagination »<sup>217</sup>. Le roman a fait l'objet d'un tel scandale que les lecteurs d'hier comme d'aujourd'hui savent qu'il raconte la vie d'une invertie ; or, en invitant le lecteur à se détacher du réel tout en signalant que la fiction emprunte à des faits historiques avérés, Radclyffe Hall suggère par défaut que le roman peut s'apparenter à une autobiographie où elle aurait simplement modifié les codes en se faisant passer pour Stephen Gordon. Et effectivement, elle endosse régulièrement l'instance narratrice dans le roman. Auteur-narrateur et personnage ont également en commun d'être inverties. Radclyffe Hall déclare d'ailleurs que *The Well* est autobiographique « on the fundamental emotions that are characteristic of the inverted. Then, I admit, I did draw upon myself, I drew very ruthlessly upon myself, hoping that by telling my readers the truth, *The Well* [...] would carry conviction »<sup>218</sup>. Dans les moments très durs où les homosexuels sont mis à mal, le lecteur sent bien qu'au-delà de Stephen, c'est Radclyffe Hall qui devient leur porte-parole et défenseur en s'associant à leur douloureux sentiment

---

<sup>216</sup> Dellamora, *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, p. xvii-xviii.

<sup>217</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 6.

<sup>218</sup> Souhami, *The Trials of Radclyffe Hall*, p. 154.

d'injustice. À ces moments, le pronom *they* s'efface d'ailleurs au profit du *we* : « we're not moral lepers »<sup>219</sup>, s'exclame-t-elle. Lorsque Stephen fait l'expérience de son étrangeté, celle de sa masculinité soulignée par l'opposition à Violet Antrim, il semble que Radclyffe Hall s'identifie au personnage comme si Stephen était son double auquel elle s'adressait de la même façon qu'on se parle à soi-même :

and you, Stephen, had been compared to Violet! Ridiculous of course, and yet all of a sudden you felt less impressive in your fine breeches. You felt – well, not exactly foolish, but self-conscious – not quite at your ease, a little bit wrong<sup>220</sup>.

Ce dédoublement témoigne en outre des mises en abyme de l'expérience auxquelles sont conviés les personnages ou le lecteur comme dans *The Forge*. Radclyffe Hall partage avec Stephen son expérience de l'« inversion » et sa qualité d'écrivain. Le lecteur peut quant à lui avoir fait la même expérience des unités ambulancières que Stephen, ce qui n'est pas vrai de Radclyffe Hall. Le jeu autobiographique apparaît en outre à travers le rapprochement entre certains personnages et les relations de Radclyffe Hall. Citons Puddle qui est inspirée de Ladye ou de la grand-mère de Radclyffe Hall ; Ladye avait par ailleurs séjourné à Orotava en compagnie de Radclyffe Hall comme le font Mary et Stephen ; Valérie Seymour emprunte à Toupie Browther ou à Natalie Barney. On retrouve aussi dans *The Well* les triangles amoureux qui se formaient dans la vie de Radclyffe Hall entre elle et ses compagnes ainsi que, selon les cas, leur mari ou bien les compagnes suivantes de l'écrivaine. Le premier triangle, comprenant Radclyffe Hall, Ladye et son mari, se solde par l'éviction de ce dernier et suggère une forme d'inceste dans la mesure où Ladye était beaucoup plus âgée que Radclyffe Hall. Dans *The Well*, on retrouve cette particularité, mais inversée puisque c'est Stephen/Radclyffe Hall qui fait office de figure maternelle auprès de Mary. L'arrière-plan incestueux caractérise également la relation entre Joan et sa mère dans *The Unlit Lamp*. Quant à Joan et Elizabeth, elles offrent le même écart d'âge que Radclyffe Hall et Ladye ou que Radclyffe Hall et Evguenia Souline, sa jeune maîtresse. Deux autres traits de la vie de Radclyffe Hall apparaissent dans ses romans : celui du déplacement, du voyage ou de l'exil et celui de figures maternelles vampiriques compensées par des mères idéalisées. Radclyffe Hall entretenait de très mauvaises relations avec sa mère qui déclarait par exemple à sa naissance : « Her hands, nose, temper and perversity were the curse of the father, the devil incarnate »<sup>221</sup>.

---

<sup>219</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 381.

<sup>220</sup> *Ibid*, p. 38.

<sup>221</sup> Souhami, *The Trials of Radclyffe Hall*, p. 4.

Ses commentaires au moment du procès de *The Well* vont dans le même sens : « You can't touch filth without getting filthy »<sup>222</sup>.

Que ce soit *The Forge* ou *The Well*, ces romans instaurent un jeu entre proximité autobiographique et mise à distance du réel qui remet en cause les critères génériques. Dans *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, biographie écrite à partir des œuvres de Radclyffe Hall, Dellamora analyse la relation instable que l'écrivaine entretient avec l'autobiographie. D'un côté, la fiction de Radclyffe Hall puise ostensiblement dans sa vie, mais en transformant le réel, elle transcende l'aspect autobiographique : « Hall suggests that the content of fiction is based in the autobiographical experience of the writer, in particular in his/her "suffering," but in achieved art, the personal element is sublimated "quite critically and calmly" »<sup>223</sup>, explique Dellamora en s'appuyant sur une lettre non publiée de Radclyffe Hall datée du premier décembre 1934. Les termes de Radclyffe Hall (*suffering* et *quite critically and calmly*) rappellent l'état particulier de l'artiste au moment de créer tel qu'il est décrit par Eliot : « The more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who *suffers*<sup>224</sup> and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and *transmute* the passions which are its material »<sup>225</sup>. « Consequently, we must believe that 'emotion recollected in *tranquility*' is an exact formula »<sup>226</sup>. Radclyffe Hall se contredit toutefois dans d'autres passages où elle considère l'écriture comme un travail collaboratif et le fruit de ses relations amoureuses : « I can use my own suffering quite critically and calmly because [sic] the worst suffering is over and done with – out of ourselves I will make a book, I am making a good one for you, Souline »<sup>227</sup>, écrit-elle en préparant *The Sixth Beatitude*. Dellamora se demande par conséquent de quelle autobiographie il s'agit : « if the writing of fiction is auto/biographical, whose auto/biography is being written here: Hall's, Souline's, or both? »<sup>228</sup>. Il souligne de surcroît l'impossibilité pour Radclyffe Hall d'entrer dans le cadre référentiel défini par Lejeune étant donné que le nom même de l'écrivaine est instable, comme en témoignent les critiques : Dellamora l'appelle par exemple Hall tandis que la présente recherche la désigne sous le nom de Radclyffe Hall. Compte tenu de cette instabilité référentielle et terminologique, l'auctorialité n'est pas garantie. Elle l'est d'autant moins que le *je* de l'écrivaine fluctue selon ses collaborations et ses amours, ce qui permet de mieux

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>223</sup> Dellamora, *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, p. 252.

<sup>224</sup> Nos italiques dans tout l'extrait.

<sup>225</sup> Eliot, « Tradition and the Individual Talent », p. 40.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>227</sup> Dellamora, *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, p. 253.

<sup>228</sup> *Ibid.*

comprendre selon Dellamora les propos contradictoires que tient Radclyffe Hall à Souline au sujet de l'autobiographie : « I never write about my own life – I could not »<sup>229</sup>. L'instabilité est renforcée par les variations du sentiment de genre de Radclyffe Hall qui transparaissent également chez ses personnages. Cela expliquerait pourquoi les romans de Radclyffe Hall ne peuvent s'inscrire dans le genre de la fiction autobiographique. Une telle fiction est en effet construite à partir de l'identification opérée par le lecteur fantasmatiquement, dit Dellamora, entre l'auteur, le narrateur et le personnage ; or, l'instabilité générique de Radclyffe Hall et de ses personnages l'en empêche : « In Hall's autobiographical fiction, it is the reader who establishes the authenticity of Hall's representation. Since the leading protagonists of Hall's novels usually occupy a cross-gendered subject position as masculine women or feminine men, the phantasmatic subject-position of the reader becomes yet more variable as herself (/reader), as author-function, and as crossgendered subject »<sup>230</sup>. En ce sens toutefois, la perte de repères éprouvée par le lecteur le rend perméable à l'altérité et contribue à l'éthique qui se dégage des romans. Dellamora conclut d'ailleurs à la pluralité de l'écriture autobiographique de *The Sixth Beatitude* comme si elle favorisait l'accueil de l'autre : « the text is not solipsistic but relational. In it, autobiographical writing becomes plural »<sup>231</sup>.

## II. L'ESQUISSE D'UNE ÉTHIQUE DE L'ALTÉRITÉ

Le Sale peut paraître une perspective très particulière à partir de laquelle façonner une éthique : une éthique par le négatif. De la même manière, les protagonistes tâtonnent à la recherche de la juste distance avec les autres et eux-mêmes, comme si l'errance et l'erreur formaient le passage obligé de toute quête. La négativité, selon un terme d'Agamben<sup>232</sup>, semble faire partie intégrante de l'éthique de l'altérité proposée par Radclyffe Hall. Elle passe par ce que nous appelons des contre-modèles.

### 1. Les contre-modèles d'altérité

#### 1.1. La contrainte dans *The Unlit Lamp*

*The Unlit Lamp* met en lumière les mécanismes de deux relations d'amour, celle de Joan et de sa mère qui, dans un jeu de miroir, est reflétée et transformée par une deuxième entre Joan et

---

<sup>229</sup> *Ibid*, p. 251.

<sup>230</sup> *Ibid*, p. 6.

<sup>231</sup> *Ibid*, p. 254.

<sup>232</sup> Giorgio Agamben, *Le langage et la mort : un séminaire sur le lieu de la négativité*, Paris : C. Bourgois, 1991.

sa préceptrice Elizabeth. Ces relations entrent dans la définition première du Sale comme écart par rapport à la norme entraînant un mouvement d'abjection. L'amour peut en effet être qualifié de sale car il se situe en-dehors des bornes de l'amour filial et parce que son mécanisme même produit de l'abjection : d'une part, il menace l'intégrité de l'être aimé et, d'autre part, il se transmet paradoxalement à l'être aimé amené à en reproduire les effets par un processus de contamination. C'est ainsi que Mary Ogden voue à sa fille aînée un amour pathologique, à la fois étouffant et incestueux, qui substitue Joan au mari. À son tour, Joan substitue sa préceptrice à sa mère dans la relation d'amour, ce qui instaure des rapports d'opposition non sans rappeler le cadre relationnel commun<sup>233</sup> évoqué par Attridge ; de surcroît, Joan vampirise l'être aimé. La nature excessive de l'amour maternel se construit au fil des pages dans un jeu de contrepoints qui n'épargne aucun des trois personnages. Plus qu'à la construction d'un amour sale, il s'agit de s'intéresser désormais au rapport à l'autre qu'un tel amour sous-tend et d'en dégager les modalités telles que l'éthique de Radclyffe Hall les esquisse. Pour cela, nous reprenons les scènes emblématiques des chapitres 10, 15 et également 22 du roman en les analysant sous un angle nouveau.

Une même question résonne dans ces deux scènes, celle posée par la mère à sa fille : « 'Joan, do you love me, dearest?' »<sup>234</sup>. L'amour de Mary appelle une réponse, une confirmation en réalité car elle ne doute pas tant de l'amour de sa fille qu'elle souhaite simplement s'assurer de l'emprise qu'elle possède. Pour ce personnage, l'amour exige la réciprocité d'où le fait que la question et ses variantes forment un leitmotif du roman. On en trouve un écho dans *The Well* lorsqu'Angela demande à Stephen si elle peut lui garantir une vie à l'abri du besoin : « Could you marry me, Stephen? »<sup>235</sup>. Comme le suggère le modal *could*, il s'agit d'une question quasi rhétorique tant la relation de même sexe est alors socialement exclue. Cette demande permet à Angela d'exercer un contrôle sur Stephen et de justifier la nécessité de son mariage avec Ralph. Du côté de Stephen comme de Joan en revanche, la question appelle une réponse qui les laisse désemparées: Stephen parce qu'elle ne peut offrir à Angela la protection sociale et légale que procure le mariage aux femmes à cette époque-là ; Joan parce qu'elle ne peut se résoudre à décevoir sa mère en admettant qu'elle l'aime moins qu'auparavant. Au moment où elle est adressée, la demande d'amour est vécue sur le mode d'une injonction contraignante, mais elle engage également pour l'éternité, du

---

<sup>233</sup> « for two entities to exist in relation to one another is to share some general framework, however minimal », Attridge, *The Singularity of Literature*, p. 29.

<sup>234</sup> Radclyffe Hall, *The Unlit Lamp*, p. 66.

<sup>235</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 149, 151, 157, 341.

moins aux yeux des deux protagonistes : « This was the thing Joan had been dreading for weeks, perhaps it was all her life that she had been dreading it. She felt that time had ceased to exist, there were no clear demarcations; past, present and future were all one, welded together in the furnace of her horrible doubt »<sup>236</sup>. La contrainte que cet amour exerce forme un contre-modèle en menaçant l'intégrité de l'être aimé. La demande d'amour maternelle contraint Joan au silence car celle-ci ne parvient pas à apporter une réponse et, quand elle le fait, la réponse passe par un geste qui tente de compenser la vérité qu'elle n'a osé verbaliser. Le geste devient une parole mensongère qui trahit le silence : « The answer must be somewhere, only it was not in her tired brain [...] then suddenly she folded her in her arms, kissing her lips, seeking desperately to awaken her dulled emotions to the response that she knew was so painfully desired »<sup>237</sup>. Le geste de Joan va aussi à l'encontre d'elle-même puisqu'il suscite finalement du dégoût : « 'I don't want to touch you, I dislike the feel of you - I dislike above all else the *feel of you!*' »<sup>238</sup>. De plus, la contrainte provoque la culpabilité, ce dont témoignent les termes très forts ainsi que le contraste entre l'attente inquiète de la mère et l'agitation intérieure de la fille. La contrainte entraîne l'enfermement de Joan : sur le plan structurel, il se traduit par la circularité d'un questionnement qui ne mène Joan nulle part sauf à la nécessité de mentir à sa mère pour éviter de la décevoir. La question initiale de la mère est reprise dans des variations d'autant plus lancinantes qu'elles interviennent de plus en plus vite, créant une sensation d'étouffement. On passe ainsi de la question directe de Mary (« 'Joan, do you love me, dearest?' »<sup>239</sup>) aux tourments intérieurs exprimés par le discours indirect libre (« Did she love her mother, did she - did she? »), la reprise de la question initiale qui résonne dans son esprit (« 'Joan, do you love me, dearest?' »<sup>240</sup>) avant de suivre les méandres de son raisonnement :

But did she love her? No, assuredly not [...] and yet, if she did not love her, why did she trouble to exert this effort of will at all, why did she feel so strongly the necessity for protecting her mother from the fear of discovery? [...] and yet, even if she were sure that she did not love her, could she find the courage to push her away? [...] what would her mother do if she knew that Joan loved her less? [...] Do I love her, do I, do I?<sup>241</sup>

---

<sup>236</sup> Radclyffe Hall, *The Unlit Lamp*, p. 66.

<sup>237</sup> *Ibid.*

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>240</sup> *Ibid.*

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 66-7.

Les répétitions créent un écho qui renforce le sentiment d'être prisonniers d'une impasse. La circularité joue à plein puisqu'à ces variations correspond en outre l'angoissante impossibilité dans laquelle se trouve Joan de répondre : « the answer; it must be found quickly, but where?-how? » et « The answer must be somewhere, only it was not in her tired brain – it was somewhere else, then. In her mother's brain? »<sup>242</sup>. Au fond, la question initiale appelle d'autres questions dans un enchaînement sans fin où l'argumentation s'effondre, produisant seulement du silence. C'est le carillon de dix heures qui force personnages et lecteur à quitter l'intériorité de Joan.

Une telle relation d'amour relève d'un contre-modèle parce qu'elle s'appuie sur l'abjection, celle qui se creuse entre les deux protagonistes et celle qui menace l'intégrité de Joan forcée à choisir entre raisons et émotions. En dénonçant l'injonction d'amour, le narrateur remet en cause la conclusion binaire de la protagoniste : « if she loved Elizabeth, she could not love her mother, for one could not really love more than one person at a time, at least Joan was sure that she could not »<sup>243</sup>. L'amour n'est pas nécessairement exclusif. Il ne s'agit pas toutefois d'encourager les amours éphémères ni d'inviter à fonder l'amour sur la fusion qui représenterait l'envers de l'exclusivité ; la circularité du passage remet au contraire en cause la question du même, non plus en termes d'orientation sexuelle mais de mimétisme. Alors que mère et fille sont séparées par le gouffre d'une question, elles semblent se confondre : non seulement la réponse que cherche Joan désespérément pourrait être détenue par Mary, mais le doute quant aux sentiments de Joan est partagé : « Joan heard her own Doubt voiced by her mother »<sup>244</sup>. Pas plus que l'exclusion, le mimétisme n'apparaît souhaitable ; le roman pointe plutôt vers un équilibre qui prend également en défaut le caractère substitutif des relations d'amour mises en place dans *The Unlit Lamp* où Mary fait jouer à Joan le rôle du mari tandis que Joan substitue la femme qu'elle aime à sa mère. *The Unlit Lamp* offre un contre-modèle d'altérité : le sentiment de pitié que le substitut est amené à éprouver ne devrait pas sous-tendre la relation d'amour ; compenser les manques de l'être aimé peut justifier la pitié que l'on ressent à son égard, mais pas l'amour : « [Joan] saw her divested of much romance, it is true, but not divested of her claim to pity »<sup>245</sup>. Néanmoins, les relations de substitutions interrogent l'autonomie individuelle: est-il possible d'échapper au déterminisme social ou psychologique afin d'entrer dans un rapport choisi avec l'autre ? Mary

---

<sup>242</sup> *Ibid*, p. 66.

<sup>243</sup> *Ibid*, p. 69.

<sup>244</sup> *Ibid*, p. 66.

<sup>245</sup> *Ibid*, p. 93.



et Joan ont-elles, et ont-elles eu, les moyens d’agir sur leur condition et de choisir ainsi le type de relation qu’elles nouent ? Joan ne pense pas que sa mère ait pu faire autrement : « She saw [her mother] as the creature of circumstances, as the victim of those natural laws which, while being admirably adapted for the multitude, occasionally destroyed the individual »<sup>246</sup> ; mais espère que ce sera son cas et celui d’Elizabeth : « You could not change or alter the laws that governed individual existence, but [Joan] meant to make a success of life, if she could [...] She concluded that individual effort occasionally did succeed, though the odds were certainly against it; it had failed in Mrs Ogden’s case, and she began to realize that hitherto it had failed in Elizabeth’s; but would Elizabeth always fail? »<sup>247</sup>. Si le roman ne nous laisse pas en décider à ce stade, le fait que Joan ne parvienne pas à répondre à la question « ‘Joan, do you love me, dearest?’ »<sup>248</sup> laisse supposer qu’elle manque d’autonomie. C’est d’ailleurs la raison pour laquelle elle se sent contrainte d’y répondre alors que sa sœur n’y aurait pas perçu la même injonction. Dans l’esquisse de l’éthique de l’altérité que nous tentons de dégager de l’œuvre de Radclyffe Hall, cela signifie en outre que l’amour n’engage pas seulement la relation à l’autre, mais la singularité de chaque personnage : c’est parce que Joan entretient un rapport spécifique à elle-même, ce qu’on appellerait sa personnalité, qu’elle interagit comme elle le fait avec la personnalité toute aussi spécifique de sa mère. Elles entrent dans une résonance que la structure circulaire souligne. Compte tenu de sa singularité, Joan vit la relation d’amour comme une chaîne dont elle ne peut se libérer et qui finit en effet par la faire mourir. Une fois encore est suggérée l’idée que le même, cette fois au sens d’une proximité trop forte, ne fonde pas un rapport plus éthique à l’autre. Ce dernier apparaît plutôt dans la juxtaposition de deux lettres adressées à Joan qui pointe vers un modèle d’amour. Le chapitre 22 s’ouvre simultanément sur la mise en parallèle et en concurrence des courriers envoyés par Mary, la mère, et Elizabeth, la maîtresse : « Joan took two letters from her jacket pocket; one was from Elizabeth, the other from her mother »<sup>249</sup>. Au niveau structurel, les deux lettres apparaissent l’une après l’autre et sont suivies des réflexions qu’elles occasionnent à Joan ; au niveau thématique, Mary et Elizabeth racontent leur séjour respectif à Londres. Le mimétisme s’arrête cependant là car c’est bien deux modèles d’amour qui sont opposés. L’abondance des possessifs caractéristique de la lettre de Mary exprime en effet un amour possessif qui ne supporte pas le manque d’attention et glisse ainsi rapidement vers la plainte contre l’être

---

<sup>246</sup> *Ibid.*

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 93-4.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 140.

aimé : « ‘My own darling Joan [...] At last I hear from you; I had begun to fear that you must be ill. Surely a postcard every day would not be too much trouble for you to send? If only you knew how I watch and wait for your news, you would be more regular in writing, my darling’ »<sup>250</sup>. L’énumération de tous les maux dont Mary souffre renforce le ton plaintif et témoigne de son égocentrisme : à aucun moment elle ne questionne Joan sur sa situation et les *I* se multiplient au point que Joan renonce à terminer la lettre. Exaspérée, elle conclut : «‘Oh, I can’t read any more now! [...] It’s always the same, she’s never contented, and always sees the darkest side of things, and I know there’s nothing really wrong with her heart or her chest!’ »<sup>251</sup>. À l’inverse, la lettre d’Elizabeth vibre d’un ton joyeux et optimiste entièrement tourné vers Joan : aucune dimension culpabilisante ou injonctive ne s’en dégage, mais une généreuse empathie que traduisent les nombreuses questions, la répétition de l’adresse *Joan* ou encore les descriptions faites à son intention pour mieux les partager. D’ailleurs, le pronom *I* est rarement isolé mais couplé au pronom *you* au point de devenir un *we* à la fin de la lettre : « The whole time I was trying to discuss tea and cakes I found myself planning a new arrangement of Jane’s bookshelves, the better to hold your books and mine [...] I saw the agent and he says that there’s a long waiting list, but we can afford to wait for nearly three years, you and I »<sup>252</sup>. Les sentiments d’Elizabeth figurent un amour généreux et soucieux de l’autre sans exigence de réciprocité. C’est en ce sens qu’ils forment un contrepoint à celui de Mary. Pourtant, Joan ne saura pas s’en saisir. Toutes les formes d’amour, qu’elles soient hétérosexuelles ou non, semblent en effet échouer dans *The Unlit Lamp*. Même lorsqu’il est partagé, l’amour ne comble pas, il n’apaise pas, ou seulement de manière très brève, car il se caractérise principalement par des tensions, des pressions et une exigence de retour. Cela explique sans doute pourquoi ce roman est le plus pessimiste de l’œuvre de Radclyffe Hall et le seul où les ressorts du Sale ne parviennent pas à un dépassement pourtant vital (Joan meurt symboliquement de ne pas se libérer de l’emprise de sa mère). Ce roman en appelle toutefois à l’indulgence envers des personnages vulnérables, prisonniers de conditions qui les dépassent et les enchaînent. C’est donc bien comme contre-modèle que *The Unlit Lamp* contribue à l’éthique de l’altérité esquissée par Radclyffe Hall. Il pointe vers une relation qui ne serait pas exigence d’amour de soi, mais consisterait à aimer l’autre d’un amour bienveillant, si sûr de lui qu’il ne demanderait aucune preuve : « If the love was there, then it ought to be patient, waiting, unchanging love [...] Yes, that was the ideal mother-love; it never waned, but it

---

<sup>250</sup> *Ibid.*

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 142.

never exacted [...] It was a love that kissed you quietly on both cheeks, too sure of itself to need undue demonstration »<sup>253</sup>. L'éthique de Radclyffe Hall semble concevoir l'altérité sur le modèle d'un amour maternel généreux et désintéressé. Mais si entrer en relation avec l'autre fonctionne comme une question qu'on lui adresserait, alors une telle conception de l'altérité est-elle possible ? Ne doit-on pas répondre à la demande de l'autre ? Dans quelle mesure sa demande nous oblige-t-elle ? Quand l'amour devient étouffant, cela signifie-t-il que l'altérité devrait se fonder sur l'autonomie alors même que pèsent des déterminismes ? Radclyffe Hall nous invite-t-elle à nous dégager de la responsabilité que la demande de l'autre suppose ? Ou s'agit-il plutôt de chercher la juste distance à l'autre, mais aussi à soi, entre exclusion et mimétisme ? Si le premier roman de Radclyffe Hall dans l'ordre d'écriture pose la question d'un amour étouffant, le reste de son œuvre se propose d'établir cette juste distance. *The Forge* en particulier développe la philosophie des chaînes exposée par Hilary. Quant à *Adam's Breed*, ce roman invite à penser la relation à l'autre conjointement à la relation à soi : Gian-Luca ne peut en effet aimer Maddalena tant que son rapport à lui-même est fait d'étrangeté. En contrepoint, le roman explore une conception de l'altérité proche du solipsisme à travers le personnage de Teresa.

## 1.2. La philosophie des chaînes dans *The Forge*

Comme le titre initial *Chains* l'évoque bien, *The Forge* explore une variante de la contrainte dans le rapport conjugal. Le Sale est inscrit dans la vision genrée des rôles établis dans le couple et dans le sentiment d'insatisfaction permanente qui menace l'intégrité des conjoints. Susan et Hilary Brent se sentent comme des papillons mis sous verre<sup>254</sup> et ne parviennent plus à s'épanouir. Ils en attribuent la cause au mariage qui serait également responsable de la perte de leur individualité :

'I think my liver's out of order.'  
 'No, Hilary, it isn't that; it's just that we're married.'  
 'What?' he exclaimed, genuinely shocked to hear her put his own thoughts into words.  
 'Yes, that's it, dear,' she continued calmly; 'we're one and we ought to be two.'<sup>255</sup>

<sup>253</sup> *Ibid*, p. 141.

<sup>254</sup> «'Pinned, like a specimen butterfly?' [...] 'Yes, like that' », Radclyffe Hall, *The Unlit Lamp*, p. 146.

<sup>255</sup> *Ibid*, p. 146-7.

Hilary se représente quant à lui la relation à Susan comme un jeu de miroir étouffant dont l'impression est renforcée sur le plan structurel par les parallélismes :

In his mind he took a step to the side, but then so did she, and they would be face to face again. He turned round abruptly, turned his back on her; but an unseen presence was always distressing, he knew that she was close on his heels. Whatever he did, wherever he went, he could never be really alone; there must always be this bit of himself, that was yet so terribly alien<sup>256</sup>.

Ces résonances rappellent *The Unlit Lamp* et se retrouvent dans le fait que Hilary ne supporte plus les lignes de démarcation dans le paysage : « His eyes were always tormented by countless, definite, man-made lines – straight lines, slanting lines, lines that crossed each other at regular, measured intervals. If he walked along a path he had to walk between them [...] The valley looked to Hilary like some maddening design in a drawing-book, stiff and rather skilfully compounded of innumerable interwoven lines »<sup>257</sup>. Ayant le sentiment que le mariage les enchaîne l'un à l'autre, les personnages aspirent à retrouver leur liberté et pensent qu'ils l'obtiendront en introduisant de la distance entre eux par le divorce : « in any case they must both be free, and their freedom must be complete »<sup>258</sup>. Dès lors, le roman explore les effets de cette liberté recouvrée sur Susan. Si elle est désormais libre de faire ce qu'elle veut, la liberté s'accompagne d'un douloureux sentiment de solitude alors même qu'elle a une vie sociale intense : « It came to her suddenly that an overwhelming loneliness was really the key-note of her present life. She was always lonely, lonely and free, like a leaf detached from its branch »<sup>259</sup>. Elle a en outre l'impression de n'avoir plus personne sur qui compter ; à ses yeux, seul l'être aimé pouvait remplir ce rôle : « Of all her very good friends and acquaintances she could not think of one she could go to in real trouble, in the lasting, dreary, everyday trouble that is apt to become such a bore [...] It was natural enough, she herself had been like that in the old days, when Hilary counted »<sup>260</sup>. Alors que la liberté devait lui permettre de retrouver sa singularité, Susan se sent au contraire incomplète : « She began to cry quietly [...] 'only now I feel maimed, I'm not whole any more, there's a bit of me gone for ever' »<sup>261</sup>. Cette liberté nouvelle ne la rend pas plus heureuse : « Then why wasn't she happy? Well, she wasn't happy; perhaps, though, that was her fault. But this new life was not

---

<sup>256</sup> *Ibid*, p. 201.

<sup>257</sup> *Ibid*, p. 200-1.

<sup>258</sup> *Ibid*, p. 203.

<sup>259</sup> *Ibid*, p. 224.

<sup>260</sup> *Ibid*, p. 225-6.

<sup>261</sup> *Ibid*, p. 231.

the only failure, she had never been really contented »<sup>262</sup>. Le personnage découvre alors que son bien-être dépend moins de la liberté de fait acquise par le divorce que de celle qu'elle veut bien s'accorder. Cela signifie *a contrario* que l'absence de liberté est une forme d'autocensure et d'autoprivation : « Well, here she was in a Chelsea studio, free to paint, free to do as she pleased; but her freedom was only nominal, it seemed, for something intangible held her. She felt that her spirit could no longer soar out and meet new adventures with rapture; it was like a bird kept too long in a cage, it could not fly far from its prison »<sup>263</sup>. Malgré sa liberté retrouvée, elle est freinée dans ses élans par l'amour qu'elle continue de porter à Hilary : les personnages fonctionnent comme si la relation amoureuse engageait leur responsabilité envers le partenaire et restreignait la liberté individuelle. Cette conception vaut également pour Hilary qui raconte à la fin du roman combien il s'est senti enchaîné alors même que Susan était loin de lui : « 'Do you know what really happened while I was out there? I couldn't get rid of you. I'd left your bodily presence behind, but I'd taken the thought of you with me [...] I'd always worried if you were out late, and I worried ten times more away from you [...] You gave me no peace [...] you were tugging at the other end, and your weakness was worth all my strength »<sup>264</sup>. Bien qu'ils vivent séparément, les deux personnages découvrent qu'ils restent prisonniers l'un de l'autre : la liberté n'est pas une affaire d'éloignement. « She had never been really happy in her mind except in the place where she was not »<sup>265</sup>, conclut Susan. D'ailleurs, aucun des personnages ne parvient à se libérer du quotidien accusé d'entraver le bonheur conjugal :

Even [Venetia], it seemed, experienced moments when her work was not enough to detach her completely from the pettiness of life. 'It's always the same,' thought Susan gloomily, 'there's always something that acts as a brake, as a stupid, tiresome deterrent.' Most of her friends were hampered by poverty [...] But Venetia complained of being hampered by her wealth. What a stumbling, clumsy world it was!<sup>266</sup>.

De plus, l'éloignement géographique ne garantit pas que le partenaire ne soit pas présent par la pensée, révélant que l'éloignement autant que la proximité sont des fondements illusoire de la liberté et, par extension, du rapport à l'autre, y compris en-dehors du couple. Afin d'en témoigner, *The Forge* développe tout un jeu d'échos, de renversements et de variations qui

---

<sup>262</sup> *Ibid*, p. 230-1.

<sup>263</sup> *Ibid*, p. 231.

<sup>264</sup> *Ibid*, p. 241-2.

<sup>265</sup> *Ibid*, p.231.

<sup>266</sup> *Ibid*, p. 32.

était déjà employé dans *The Unlit Lamp*. En province, les Brent font l'expérience que l'éloignement n'empêche pas nécessairement de se rapprocher de l'autre : « The Brents were popular in the neighbourhood, remarkably so for people who had no family ties with Devonshire »<sup>267</sup>. Leur condescendance, en revanche, sert à se distancier des gens de la province, autrement dit d'un espace en marge de la capitale aux yeux des Londoniens. Quant au bon accueil qui leur est réservé, il ne garantit pas qu'ils se sentent proches de leurs voisins ni qu'ils adhèrent au mode de vie provincial : « the Brents were beginning to suspect that they did not really belong to this life or it to them »<sup>268</sup>. S'ils nouent des relations de proximité avec ceux qui leur sont éloignés par le milieu ou les intérêts, ils estiment non seulement que leurs amis proches vivent loin, mais qu'une trop grande proximité avec l'autre lui est de toute façon préjudiciable : « when they became your neighbours [...] you grew to know them more as they really were in the intimacy of the home, grew to know them when they were being just themselves, thoroughly limited and dull »<sup>269</sup>. Le désir de popularité, une autre variante de la proximité, exige pourtant de le fréquenter. *The Forge* déconstruit également le rapport de proximité et d'éloignement avec l'autre en indiquant que les partenaires n'accèdent jamais vraiment à l'autre même après des années de vie commune : « Poor, striving, struggling, blind men and women, how little they ever really knew of each other, how little they ever really penetrated beyond the surface of each other's lives: pathetic creatures! »<sup>270</sup>. Cependant, le constat de Hilary est démenti par la construction en miroir des personnages et par le brouillage biographique qui suggère que Radclyffe Hall/Hilary sait se glisser dans les pensées de Susan/Una. Une fois encore, l'éthique de l'altérité proposée par Radclyffe Hall dénonce le renversement des binarismes qui ne ferait que reproduire le mécanisme d'abjection du Sale, mais cherche à établir une juste distance à l'autre. L'épanouissement individuel et le respect de la singularité de chacun au sein du couple passe par cette quête, mais la juste distance s'avère très relative. La singularité que Hilary redécouvre par exemple chez sa femme se caractérise par l'ambivalence ; il lui reconnaît son individualité paradoxalement après qu'elle a formulé les pensées qui le traversent : « Susan had said some disconcerting things [...] no doubt because she had said them. They revealed her in quite a new light. All in a moment she seemed to have become less of a wife and more of an individual »<sup>271</sup>. Quant à Susan, elle exprime une conception toute aussi ambivalente de la singularité dans le couple :

---

<sup>267</sup> *Ibid*, p. 18.

<sup>268</sup> *Ibid*.

<sup>269</sup> *Ibid*, p. 19.

<sup>270</sup> *Ibid*, p. 203.

<sup>271</sup> *Ibid*, p. 147.

« I want to love you as my entire self, instead of just as a bit of you »<sup>272</sup>. Hilary partage le même avis. Dans la mesure où *The Unlit Lamp* dénonce une relation étouffante et où Susan défend sa singularité (« ‘we’re one and we ought to be two.’ »<sup>273</sup>), il est difficile de croire en une forme de fusion des partenaires. Il faut sans doute mettre cette phrase en regard avec une remarque de Hilary : « Whatever he did, wherever he went, he could never be really alone; there must always be this bit of himself, that was yet so terribly alien »<sup>274</sup>. Mais une fois encore, l’écho incessant qui résonne entre les partenaires tend à valider l’idée de cette fusion. La part de Hilary qui lui est pourtant étrangère, c’est Susan. Le fait que l’autre ne soit pas considéré dans l’intégralité de son être, mais seulement comme une partie, donne une connotation négative à *bit*. Est-ce à dire qu’il vaut mieux aimer l’autre en tant qu’il est un être à part entière, c’est-à-dire aussi complètement différent de soi ? Mais alors pourquoi préférer l’aimer comme s’il était entièrement nous-même ? Le fait d’être entier est-il préférable à être fragmenté, ce qui signifierait alors qu’il vaut mieux aimer l’autre comme s’il était totalement (en) soi plutôt qu’une partie de lui-même et donc de soi ? La question reste ouverte. Afin d’établir une juste distance, le roman suggère en outre de redonner de la valeur au quotidien. Là encore, l’ambivalence surgit puisque le quotidien représente à la fois ce qui entrave et ce qui rassemble, ce que les personnages partagent de plus intime et ce qui relève de l’universel : « Memories, just memories of everyday things, simple, intimate and homely. They belonged to nearly all the world, as she knew, and yet were intensely personal [...] She felt as if something comforting were wrapping her round from head to foot [...] She thought : ‘Happy, happy everyday things!’ »<sup>275</sup>. On entend là aussi un métacommentaire sur l’équilibre recherché par les écrivains afin de se rapprocher de leurs lecteurs. La notion de juste distance est développée explicitement par Hilary lorsqu’il expose sa philosophie des chaînes (« the Philosophy of Chains »<sup>276</sup>) à la fin du roman comme si elle en servait de conclusion. Elle consiste à penser que les êtres vivants portent tous des chaînes qui les ancrent à leur milieu. Ce lestage est nécessaire (« if we weren’t chained, we’d just float about like toy balloons; we have to have ballast to keep us down »<sup>277</sup>) ; c’est même un instinct de survie (« That’s nature again, or self-preservation, whichever you like to call it »<sup>278</sup>). Les chaînes apparaissent dès la naissance et évoluent au fil du temps : « ‘We’re not only born with chains, the whole world’s

---

<sup>272</sup> *Ibid*, p. 147 et p. 148.

<sup>273</sup> *Ibid*, p. 146-7.

<sup>274</sup> *Ibid*, p. 201.

<sup>275</sup> *Ibid*, p. 234-5.

<sup>276</sup> *Ibid*, p. 241.

<sup>277</sup> *Ibid*, p. 239-40.

<sup>278</sup> *Ibid*, p. 240.

a forge, and we're always forging new ones. We actually forge them out of our pleasures and fasten them on while we're laughing.' »<sup>279</sup>. Si, contrairement aux animaux, les humains n'ont plus à chasser pour vivre, ils n'en sont que plus vulnérables et dépendants : « Why, even the wild beasts aren't really free, they're chained to the fight for life. Now people like you and me, Susan [...] we ring, so to speak, and the joint's on the table. This makes us less able to stand on our own, more liable to get blown about, so that our kind need heavier chains to hold us than the simpler sort »<sup>280</sup>. Les chaînes deviennent même leur seule protection<sup>281</sup>. La philosophie de Hilary n'est pas exempte de préjugés de classe dont le narrateur s'amuse. Le personnage l'applique aux croisés et à son entourage diversement enchaînés à leur mission divine, au rang social, à l'orgueil familial, à la tradition, à la terre, aux idées progressistes, aux vêtements, à la nourriture, ou encore au talent et à la soif de reconnaissance chez les artistes. L'amour figure une autre de ces chaînes ; il est même, selon Hilary, la chaîne la plus lourde, mais aussi la plus sournoise, à porter : « of all the chains in the world the heaviest chain is love; it's so heavy that it almost breaks our hearts, and yet it's the easiest to carry. And because of that it's sometimes deceptive, and we think it isn't there [...] but we've not gone far before we feel its weight, feel its intolerable tug »<sup>282</sup>. Alors même qu'elles sont nécessaires, les chaînes provoquent une douloureuse impression d'emprisonnement et de dépendance à l'autre : « the chain grew taut and cut into me »<sup>283</sup>. La seule façon de s'en libérer selon Hilary, c'est de les accepter et de leur laisser du jeu : « The only way is to keep very close together, a slack chain doesn't hurt so much »<sup>284</sup>. *The Forge* construit ainsi l'individu dans une dépendance nécessaire au partenaire qui entraîne le sacrifice inévitable d'une partie de sa liberté individuelle. Cela étant, il s'agit d'un acte d'amour qui instaure une juste distance entre soi et l'autre pour garantir l'épanouissement de chacun. De plus, cette distance n'a rien de définitif, mais constitue au contraire la meilleure distance possible dans la relation à l'autre.

### 1.3. La rupture du lien et l'autosuffisance dans *Adam's Breed*

*The Unlit Lamp* et *The Forge* mettent en scène chacun à leur manière un amour étouffant et les tentatives pour s'en libérer. Dans *Adam's Breed* au contraire, Gian-Luca s'efforce de

---

<sup>279</sup> *Ibid.*

<sup>280</sup> *Ibid.*

<sup>281</sup> « our only protection », *ibid.*

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>283</sup> *Ibid.*

<sup>284</sup> *Ibid.*



dépasser le manque d'amour et le sentiment d'étrangeté à soi-même et aux autres qu'il provoque, blessures infligées essentiellement par le personnage de sa grand-mère. Face à Maddalena la mère idéale, Teresa est en effet inscrite dans l'abjection dès l'*incipit* en refusant de jouer le rôle de mère adoptive auprès de son petit-fils : compte-tenu du modèle d'amour suggéré en creux dans *The Unlit Lamp*, elle fait donc partie des contre-modèles d'altérité.

Le refus du lien d'amour passe par la mise en échec du langage comme vecteur relationnel. Tout d'abord, Teresa parle peu et, quand elle le fait, c'est pour répudier ou invectiver avec des termes violents, comme en témoignent l'*incipit* et l'*explicit*. De la même manière, quand elle finit par expliquer à Gian-Luca ses origines, elle brise le lien que cet orphelin tente de renouer avec sa mère : « 'We will not talk of Olga, Gian-Luca.' 'Why?' he protested. 'She is dead,' said Nonna: 'one does not talk of the dead.' »<sup>285</sup>. Le langage de Teresa concerne les objets ; elle se répète « Pearl one, knit two, pearl one »<sup>286</sup> quand elle tricote au point que le tricot semble avoir remplacé la parole : « she dropped her eyes again without speaking. She was always knitting something in her spare time these days, knitting had become her obsession »<sup>287</sup>. Un livre et un stylo l'accompagnent dans cette activité, des objets qui renvoient à l'écriture comme langage silencieux ; pourtant, une fois encore, Teresa n'utilise pas l'écriture pour entrer en relation avec l'autre, mais pour tenir ses comptes, contrôler son monde. Chez ce personnage, le langage parlé ou écrit témoigne du refus de l'altérité ; c'est la raison pour laquelle le silence caractérise Teresa. S'il marque l'échec ou la rupture dans la communication, il est parfois seulement dû à l'ignorance : Teresa tait le nom du père de Gian-Luca tout simplement parce qu'elle ne le connaît pas. Cependant, comme c'est le cas à propos de l'« inversion » dans *The Well*, le silence de l'ignorance a partie liée avec le secret dans *Adam's Breed*. Olga a en effet refusé de révéler le nom du père malgré l'insistance de sa mère : « 'We shall never know your father's name, I am afraid; your mother kept it a secret' »<sup>288</sup>, mais même quand le secret est révélé et brise le silence, il n'apporte pas l'apaisement : « 'We will not talk of Olga, Gian-Luca.' 'Why?' he protested. 'She is dead,' said Nonna: 'one does not talk of the dead.' And after that nobody talked anymore, so the meal was finished in silence »<sup>289</sup>. Le silence cause et entraîne la rupture du lien : il explique le malaise qui s'installe entre Gian-Luca et Teresa, mais quand Gian-Luca, exaspéré, déborde de toutes les questions qu'il se pose, l'explosion verbale retourne au silence : « He caught his

---

<sup>285</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 34-5.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 34.

breath, staring down at the vase; then suddenly he began to speak wildly. ‘I am not happy – I am very unhappy – I want to know about my father!’ In the silence that followed he could hear his own heart beating »<sup>290</sup>. Dans l’œuvre de Radclyffe Hall, le silence signe souvent un échec ou une rupture de la communication avec l’autre, mais à l’inverse la parole ne semble pas constituer une forme de communication adéquate. On pense à la parole qui échappe brutalement dans *The Unlit Lamp* parce qu’elle a été trop longtemps retenue et qu’il faut néanmoins la museler tant elle peut s’avérer dangereuse. De nouvelles formes d’expression sont ainsi recherchées telles que la musique, y compris celle de la langue, le chant ou les langages non verbaux. Radclyffe Hall recourt très souvent à la musique qui s’adresse directement au cœur : « the strange minor music with its restless rhythms, possessed a very potent enchantment »<sup>291</sup>, lit-on dans *The Well*. Ce roman évoque aussi le gospel de deux frères afro-américains qui chantent la souffrance de tout un peuple ; il provoque une émotion intense qui transcende le public : « not one of them all but was stirred to the depths by that *queer*, half defiant, half supplicating music [...] They sang it together, those two black brethren, and their voices suggested a multitude of shouting »<sup>292</sup>. Le chant semble ramener à l’unité de Babel avant la faute quand le monde était encore un<sup>293</sup>. La communication avec l’autre passe en outre par les sonorités et les mouvements qu’utilisent par exemple Stephen et son cheval ; ils fonctionnent bien mieux que les mots : « they talked together for quite a long while – not in Irish or in English but in a quiet language having very few words but many small sounds and many small movements, that meant much more than words »<sup>294</sup>. Dans *Adam’s Breed*, lorsque Gian-Luca vit dans la forêt, il comprend le langage des animaux et écoute avec plaisir celui des arbres : « [Gian-Luca] could hear the perpetual talking of leaves, and whatever it was that they talked of, it soothed him, for their sibilant words sounded patient and hopeful »<sup>295</sup>. Un autre mode de communication non verbale passe par le toucher : la préceptrice française de Stephen dans *The Well* l’utilise avec succès pour lire dans les cœurs. Teresa s’y essaye<sup>296</sup>, mais elle ne peut voir avec ses doigts puisque son regard ne peut embrasser l’autre : « ‘This has nothing to do with us’ »<sup>297</sup>, conclut-elle après avoir touché les cheveux de Gian-Luca afin

---

<sup>290</sup> *Ibid*, p. 55.

<sup>291</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 313.

<sup>292</sup> *Ibid*, p. 367.

<sup>293</sup> « and the whole earth was of one language, and of one speech », Genèse, 11:1, <http://biblehub.com/kjv/genesis/11-1.htm>

<sup>294</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 168.

<sup>295</sup> Radclyffe Hall, *Adam’s Breed*, p. 351.

<sup>296</sup> « she suddenly touched his hair [...] feeling as one who is blind might feel, seeking for sight through the fingers », *ibid*, p. 31.

<sup>297</sup> *Ibid*.

de mieux le (re)connaître. *Adam's Breed* suggère en effet que l'ouverture à l'autre se fait grâce à une certaine qualité de regard. Voir exige de prendre le temps de regarder autour de soi et suppose un mouvement d'ouverture. Cette qualité fait également défaut à Mario lors de sa visite pourtant tant attendue à Kew Gardens. Lui qui veut profiter de son rare jour de repos avec sa famille et Gian-Luca pour tout voir<sup>298</sup> ne cesse d'avancer et ne voit finalement rien : « On the way to the Pagoda, there were prunias in blossom, a sight to rejoice sore eyes, but Mario stumped forward with never a glance. 'Come on, avanti!' he kept on saying »<sup>299</sup>. Lorsque Gian-Luca entame son pèlerinage dans la forêt précisément parce qu'il a perdu sa capacité à voir, il se remémore leur journée à Kew Gardens en prenant ses distances avec Mario :

Mario had never had time to admire things that lay right under his nose, such as a flowering magnolia tree, or prunias in blossom, or a patch of cool bluebells – he had only had time for enormous longings that had stretched to Land's End and beyond. And supposing he should ultimately reach his Land's End – why then he would still say: 'Avanti! Come on, avanti! There is not much time, we have no time to look at the sea!...' <sup>300</sup>.

Pourtant, les deux personnages ont en commun un même désir d'au-delà : « [Mario] had the sort of mind that goes with large adventure, preferring always that which lies beyond »<sup>301</sup> tandis que le chant du coucou fait retentir l'appel en Gian-Luca (« that strangely alluring, mysterious call to something that lies always just beyond »<sup>302</sup>). À la différence de Mario cependant, Gian-Luca apprend à s'arrêter : « And he marvelled at how little he knew this garden. 'I must have been too busy,' he mused, beginning to loiter a little »<sup>303</sup>, ce qui lui permet de recouvrer la vue à la fin du troisième jour de pèlerinage : « then his mind saw a picture quite clearly in the darkness, a thing that had not happened for years [...] 'They have come to me again, my pictures,' »<sup>304</sup>. Il s'agit moins de voir avec les yeux qu'avec l'esprit, rappelant que, petit, le regard de Gian-Luca gênait son entourage parce qu'il voyait au-delà d'eux comme si son regard les transcendait, mais qu'il a perdu ce regard à partir du moment où il s'est senti étranger à lui-même et aux autres. Il y a une dimension spirituelle au fait de voir et *a fortiori* d'appréhender l'autre, qui dépasse les capacités cognitives ou

---

<sup>298</sup> « we will see all », *ibid*, p. 77.

<sup>299</sup> *Ibid*, p. 78.

<sup>300</sup> *Ibid*, p. 348.

<sup>301</sup> *Ibid*, p. 66.

<sup>302</sup> *Ibid*, p. 350.

<sup>303</sup> *Ibid*, p. 349.

<sup>304</sup> *Ibid*, p. 355.

physiologiques. Selon Pelluchon, la tradition philosophique accorde la primauté à la vision et au toucher car la vision sert de modèle de la connaissance et du rapport au monde : elle ferait du sujet un sujet constituant et de l'objet un objet constitué dans l'espace ouvert du monde. En ce sens, la vision est liée au toucher car elle « invite ainsi la main à exercer sa prise sur les choses, qui deviennent des objets »<sup>305</sup>. La vision et le toucher sont inséparables d'une philosophie du sujet et d'une ontologie qui séparent la conscience et le monde. *Adam's Breed* attribue une valeur positive à ces deux sens dans la mesure où ils permettent d'accéder à l'autre. De la vision en particulier dépend la qualité de la relation à l'autre et, simultanément, à soi: dès le moment où Gian-Luca se met à voir dans la forêt, il peut s'apaiser et accéder à l'autre, ses frères et sœurs humains, les arbres, les animaux et même Dieu. La dimension spirituelle qui accompagne le regard dans *Adam's Breed* paraît ainsi désamorcer le binarisme philosophique entre le sujet et l'objet. De surcroît, ce roman explore le thème de la nourriture (il devait s'intituler *Food* à l'origine) ; il met en avant le goût et, plus généralement, ce que Pelluchon appelle le sentir<sup>306</sup> ; or, Pelluchon s'appuie sur la centralité du sentir pour proposer une phénoménologie des nourritures qui ne sépare plus le sujet et l'objet. Elle fonde ainsi un humanisme de partage<sup>307</sup> à partir de l'interdépendance des êtres vivants entre eux et avec leur milieu :

Même si je ne rencontre pas physiquement autrui, l'autre et les autres sont présents dans le milieu à la fois naturel et artificiel dont je me nourris [...] Si l'homme se nourrit des éléments dans lesquels il baigne, comme l'air, alors l'éthique ne peut se borner à nos rapports aux autres hommes<sup>308</sup>,

mais à tout ce dont nous dépendons, à savoir le monde comme nourriture. Il apparaît, nous y reviendrons, qu'*Adam's Breed* va dans ce sens, notamment parce que le regard et le langage forment des vecteurs relationnels inséparables de la sensation. Quand Gian-Luca part en quête de lui-même, il développe une intelligence toute particulière de la relation à l'autre qui lui donne enfin le sentiment d'avoir un foyer, lieu matériel et symbolique hautement positif dans l'œuvre de Radclyffe Hall que l'on retrouve dans la phénoménologie des nourritures de

---

<sup>305</sup> Pelluchon, *Les nourritures*, p. 44.

<sup>306</sup> « un sentir-avec-les choses et un se-sentir », « un être-avec-les-autres » plutôt qu'« un être-au-monde », termes inspirés de la définition du pathique d'Henri Maldiney, *ibid*, p. 49.

<sup>307</sup> « l'existant [...] n'est pas d'abord ni essentiellement compréhension du monde, mais il est avec le monde, en contact avec les choses dans le sentir », *ibid*, p. 27.

<sup>308</sup> *Ibid*, p. 21.

Pelluchon<sup>309</sup> : « During his first few weeks in the forest he was always losing his way, but as time went on he developed new senses - an acuteness of instinct rather than of sight, and much other subtle, inexplicable wisdom that he shared with the lower creation [...] and now he was very seldom lost in his wanderings [...] with the homing instinct of a bird or a rabbit, Gian-Luca would return to his home »<sup>310</sup>. Le regard fait partie des langages non verbaux ; or ces-derniers peuvent s'interpréter comme des formes silencieuses de communication, réhabilitant le rôle du silence dans la relation à l'autre. Mario d'*Adam's Breed* sait très bien quand son patron est mécontent sans que celui-ci ait besoin de s'exprimer : « The Padrone's silence was more terrifying than the explosion of a bomb, for one felt that he must be gathering force for what was to come later on »<sup>311</sup>. Les personnages se voient en outre réunis autour d'une peine partagée tels Fabio and Nerone après le décès respectivement de leur fille et de leur femme : « They had turned away their eyes, while their hearts grew kind and shy, neither had wished to see the sorrow of the other. They had found no words, or if they spoke they did so fearfully, timid of saying the wrong thing »<sup>312</sup>. Le silence exprime ainsi avec pudeur la compassion ressentie. Il s'éprouve aussi agréablement lorsque l'émotion gagne la Padrona après que Gian-Luca lui a déclaré sa flamme.

Si les différents modes de communication utilisés par Teresa marquent son rejet de l'autre, *Adam's Breed* explore également cette rupture à travers sa devise d'autosuffisance. Il s'agit d'une forme de solipsisme nourrie de matérialisme. Teresa propose sa devise à Gian-Luca lorsqu'il se sent coupé des autres afin de l'aider à surmonter son sentiment d'étrangeté ; s'il n'a ni père ni pays (« 'Is it not that I have no real country, Nonna, just as I have no real father?' »<sup>313</sup>), il ne doit compter que sur lui-même : « 'You have yourself [...] No one can take that from you' »<sup>314</sup>. Il peut aussi compter sur l'argent : « 'Never forget that your money, Gian-Luca, is the best friend you have, apart from yourself' »<sup>315</sup>. Au mal-être, Teresa répond symptomatiquement par l'avoir. Compter sur soi-même signifie travailler pour gagner de l'argent d'où l'importance accordée à l'épicerie et au restaurant afin d'étudier cette conception matérialiste de l'altérité. Les interactions se limitent à un rapport commercial qui fait d'un besoin primaire, manger, une activité lucrative : « 'it is good that [clients] are hungry

---

<sup>309</sup> « habiter, c'est avoir le droit d'être quelque part, être quelqu'un qui a droit à un emplacement, à un lieu qui est pour lui », *ibid*, p. 94.

<sup>310</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 360.

<sup>311</sup> *Ibid*, p. 114.

<sup>312</sup> *Ibid*, p. 24.

<sup>313</sup> *Ibid*, p. 58.

<sup>314</sup> *Ibid*.

<sup>315</sup> *Ibid*, p. 173

[...] We gain money by way of their stomachs' »<sup>316</sup>. Considérer l'autre dans sa dimension économique assure la cohésion de ceux qui travaillent autour du désir de prospérité : « the will to make money »<sup>317</sup>. Cette conception entraîne cependant un utilitarisme qui empêche une réelle solidarité :

For the rest, I serve them all, [Gian-Luca says] but I do not really like them, and they do not really like me. I am just a machine [...] I talk to them, they answer; I smile and they smile – and meanwhile, my Maddalena, I prosper [...] And after all, why should they not be greedy, and a little impatient, too, since they pay? It is often amusing to be a head-waiter; one orders and is ordered [...] One moment I am the master of Alano, the next I am the slave of a duke; but if only he knew it my duke is the slave – I make him a slave to his stomach!<sup>318</sup>.

Parce que Gian-Luca sert tous ses clients avec la même exigence de perfection, son rapport à l'autre se traduit par une indifférence qui a le mérite d'être égalitaire. Ce rapport s'appuie toutefois sur de la démagogie et sur un comportement mimétique non sans rappeler celui dénoncé entre mère et fille dans *The Unlit Lamp* : la dimension égalitaire sous-tendue par l'indifférence envers l'autre se transforme dès lors en une dialectique hégélienne du maître, en l'occurrence du duc (« duke »), et de l'esclave. C'est pourquoi Gian-Luca ne tisse aucun lien d'amitié avec ses patrons ni ses clients. Quant à ses collègues, il prétend que seule la qualité de leur travail le préoccupe (« 'I care nothing for what they may think [...] So long as they do their work well, I care nothing' »<sup>319</sup>), mais l'emploi du mot *care* témoigne du contraire. En effet, ce terme invite à penser que la devise d'autosuffisance est paradoxalement mais inextricablement liée au besoin d'amour dans *Adam's Breed*. Gian-Luca l'adopte au moment où il se sent coupé de sa famille précisément parce qu'il a besoin de restaurer du lien pour continuer à vivre : « There was something worth loving then [...]; something that he wanted to cling to [...] Going over to the table he found pen and paper: 'I have got myself,' »<sup>320</sup>. Quand il tombe amoureux de sa patronne, il modifie sa devise : « and once he had had to remember his motto: 'I have got myself', in order to be certain that his legs were not turning into fluid. But somehow these days the motto sounded wrong, nor could it restore his self-assurance. 'I have got Gemma!' he would catch himself repeating »<sup>321</sup>. Parce qu'il comble le sentiment de solitude et donne du sens à la vie, l'amour nie l'autosuffisance. Teresa elle-

---

<sup>316</sup> *Ibid*, p. 60.

<sup>317</sup> *Ibid*, p. 46.

<sup>318</sup> *Ibid*, p. 188-9.

<sup>319</sup> *Ibid*, p. 164-5.

<sup>320</sup> *Ibid*, p. 63.

<sup>321</sup> *Ibid*, p. 124.

même a choisi le solipsisme afin de se protéger contre la douleur immense qu'elle a ressentie à la mort de sa fille, la seule personne qu'elle a jamais aimée, dit-elle<sup>322</sup>. Pourtant, ce choix ne peut cicatriser les blessures parce qu'il se fonde sur une conception erronée de l'altérité dans *Adam's Breed*. Il provient en effet du refus d'être dépendant des autres émotionnellement, dépendance qui rend vulnérable, mais le mécanisme de défense que ces personnages mettent en place est menacé par son origine même : tout se passe comme si les personnages choisissaient le solipsisme pour mieux lui échapper, les conduisant nécessairement à une impasse. Quand bien même il peut subvenir à ses besoins, Gian-Luca ne peut se suffire à lui-même alors que l'autosuffisance mène sans doute Teresa à l'autarcie, mais le roman dénonce sa dureté à l'égard de l'orphelin, de même que son incapacité à évoluer ; en témoigne la circularité du récit qui s'ouvre et se clôt sur les violents reproches que Teresa adresse à la vierge pour avoir abandonné sa fille et son petit-fils. Une fois encore, son vocabulaire trahit sa conception matérialiste de la relation à l'autre : « 'Oh, I know very well why you did these things, you did them to break Teresa Boselli. "She will not *serve*<sup>323</sup> me anymore," you said; "very well, I will show her that it *pays best* to *serve* me [...] But she will not *serve* you; she has come here to tell you yet again that she will not *serve* you! »<sup>324</sup>. Alors même qu'il s'agit de discours direct, l'emploi de la troisième personne du singulier souligne que le solipsisme rend étranger aux autres mais également à soi-même. Il en va de même pour Gian-Luca qui parle régulièrement de lui à la troisième personne avant de découvrir qui il est dans la forêt. Ce procédé ainsi que l'utilisation du nom complet lorsque Teresa s'adresse à la vierge (« you did them to break Teresa Boselli ») suggèrent aussi qu'elle fait preuve de vanité. Cette hypothèse expliquerait en outre pourquoi elle refuse si obstinément de servir la Vierge comme si servir marquait son infériorité ou sa soumission. Nous verrons au contraire comment l'éthique de l'altérité esquissée par Radclyffe Hall se met en œuvre dans le fait d'être au service de l'autre. Teresa forme un contre-modèle précisément parce qu'elle est incapable d'envisager la relation à l'autre en-dehors d'un certain utilitarisme. Croire que la fidélité à la Vierge passe par cette forme de service l'illustre clairement. De la même façon, le personnage imagine que la Vierge lui fait payer son insoumission (« it *pays best* to *serve* me ») en tentant de la briser (« break »), signifiant que l'altérité se conçoit dans un rapport de force binaire. Toutefois, qu'est-ce qui pourrait être brisé chez ce personnage qui s'est coupé de ses émotions

---

<sup>322</sup> « 'I have only loved once in my life, Gian-Luca. Only one creature have I loved in my life, and that was my daughter Olga.' », *ibid*, p. 292.

<sup>323</sup> Nos italiques dans toute la citation.

<sup>324</sup> *Ibid*, p. 383.

en se coupant des autres ? Le langage de Teresa traduit sa conception d'une altérité menaçante puisqu'il s'appuie sur l'impératif ; Teresa exige que la Vierge lui réponde : « 'Answer me!' she commanded »<sup>325</sup>. Mais la Vierge ne peut lui répondre, moins parce qu'elle ne saurait trouver les mots<sup>326</sup> que parce que Teresa est devenue inaccessible à la parole de l'autre. Si la grand-mère nie jusqu'à la fin la dépendance et la vulnérabilité dans lesquelles la place la relation d'amour, Gian-Luca apprend à composer avec ces existentiels : il figure ainsi le contraire de l'immobilisme même si erreurs et errances jalonnent son chemin.

## 2. La relation d'amour éthique

Les contre-modèles évoqués dessinent une éthique de l'altérité essentiellement dans le cadre de la relation d'amour comme si, plus que d'autres, elle faisait ressortir les enjeux relationnels et identitaires. Il s'agit désormais de voir quel modèle d'amour éthique est proposé dans l'œuvre de Radclyffe Hall.

### 2.1. Amour et gentillesse

À travers Liza et Umberto Ferrari, *A Saturday Life* propose une vision de l'amour ancrée à la fois dans la religion et dans un éloge du cosmos. Cette vision semble s'inscrire dans le courant utopiste du tournant du XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle : elle est portée par deux personnages hors normes qui vivent excentrés de Londres où vivent les principaux protagonistes ; elle s'appuie sur un idéal (« Liza's ideals »<sup>327</sup>) de proximité avec la nature qui est dénigré pour sa promiscuité : « they all took sun-baths later on' [...] I'm sure it's like mixed bathing! [...] I mistrust this living so close to Nature. Nature's most unexpected »<sup>328</sup>. Le mari de Sidonia condamne le végétarisme qui accompagne cet idéal. Lady Shore lui reproche également son dangereux avant-gardisme : « [The Ferraris] may be too advanced; if you go too far you're apt to slip off the other end »<sup>329</sup>. Quant à Sidonia, alors même qu'elle passe avec les Ferrari deux années merveilleuses<sup>330</sup>, elle les oublie aussi vite que toutes les autres phases de sa vie. Pour autant, cette parenthèse, justement parce qu'elle en est une qui peut être idéalisée, offre un modèle d'amour vers lequel il faudrait tendre.

---

<sup>325</sup> *Ibid*, p. 384.

<sup>326</sup> « for not in poor, faltering human speech could the Mother of God reply to Teresa », *ibid*.

<sup>327</sup> Radclyffe Hall, *A Saturday Life*, p. 156.

<sup>328</sup> *Ibid*, p. 139-40.

<sup>329</sup> *Ibid*, p. 140.

<sup>330</sup> « Two years of life at the Villa Ferrari, two brimming, delightful years », *ibid*, p. 155.



Cet amour se caractérise par la pureté qui se dégage de la blancheur de la villa où résident les Ferrari ainsi que de leurs vêtements : des pieds à la tête, ils sont habillés de blanc, sans compter qu'Umberto a les cheveux blancs<sup>331</sup>. Sidonia les rencontre en outre pour la première fois un soir de pleine lune. La pureté apparaît aussi dans la propreté immaculée des enfants pourtant livrés à eux-mêmes : « 'I can't endure dirt,' Liza was always saying, 'I hate it inside or out' »<sup>332</sup>. À cette dimension quasi divine de l'amour correspond un idéal de maternité incarné par Liza Ferrari. Elle a neuf enfants âgés de six mois à quatorze ans. Sa fertilité magique la rapproche de l'Immaculée Conception (« I'm a blissfully easy breeder »<sup>333</sup>) autant que de mère nature (« I have [children] so easily [...] much more easily than some of our ewes »<sup>334</sup>). Même la villa est nichée entre des collines comme un enfant au creux des bras<sup>335</sup>. Elle renvoie l'image du bonheur dans une maternité pleinement assumée. Le roman fait l'éloge de sa fertilité qui semble pouvoir s'étendre au l'ensemble du vivant : « She's like Ceres the Mother [...] I believe if she went out and smiled at the garden things would begin to bloom »<sup>336</sup>, pense ainsi Sidonia. De la même manière, toutes les formes de vie sont respectées chez les Ferrari. Ils parviennent à unifier Dieu et la nature. Leur villa ressemble à une arche de Noé accueillant les humains autant que les animaux et les plantes : « Never hurt anything if it could be avoided, it spoils the harmony of God's design »<sup>337</sup>, d'où l'immensité qui caractérise la villa. La maison, le jardin, jusqu'aux arbres, ont de vastes proportions<sup>338</sup>. Cela vaut également quand toute la maisonnée se déplace à Alassio pour un camp d'été : « In all, the party that left for Alassio, where Ferrari had taken two villas, consisted of thirty-one talkative souls, not including the dogs »<sup>339</sup>. Le respect de la nature explique également pourquoi ils sont végétariens : « Who were you to know better than God? [...] Worms and souls, they were all God's property »<sup>340</sup>. La fertilité est aussi symbolique puisque le mari de Liza donne naissance à des talents. La villa résonne d'une grande vitalité qui gagne jusqu'aux arbres : « Ilex, the symbol of immortality »<sup>341</sup>. La joyeuse cacophonie qui

---

<sup>331</sup> « snow-white hair », *ibid*, p. 120.

<sup>332</sup> *Ibid*, p. 123.

<sup>333</sup> *Ibid*, p. 127.

<sup>334</sup> *Ibid*, p. 122.

<sup>335</sup> « the sheltering hills like a child in the crook of an arm », *ibid*, p. 118.

<sup>336</sup> *Ibid*, p. 121.

<sup>337</sup> *Ibid*, p. 157.

<sup>338</sup> « On every side stretched a terraced garden », *ibid*, p. 119 ; « an ancient ilex tree of quite astonishing proportions », *ibid* ; « an outsize room, it had at least five large windows », *ibid*, p. 120 ; « a huge log-fire, counteracted, however, by the five open windows », *ibid*.

<sup>339</sup> *Ibid*, p. 153.

<sup>340</sup> *Ibid*, p. 156-7.

<sup>341</sup> *Ibid*, p. 129.

y règne fait entendre un hédonisme sans fausse note. Le bruit vient de toute part dans la villa et de chacun de ses habitants : le champ lexical<sup>342</sup> souligne combien il est assourdissant, comme le résume cet exemple : « the barking [...] the cries [...] the screams [...] the bleating [...] Ferrari's voice booming somewhere in the garden; the sound of several tunes being played at once; the clang of the noisy, embarrassing bell – it had all grown familiar »<sup>343</sup>. Pourtant, cette cacophonie parvient à devenir musicale sous l'impulsion assez magique des professeurs de chant et de musique que sont les Ferrari : « a curious inharmonious sound that was yet suggestive of music »<sup>344</sup>. Ils détiennent en effet le pouvoir de transformer le désordre en harmonie. Leur personnalité mélange ainsi une certaine impétuosité, un côté excessif et une paix intérieure. Le roman offre un portrait contrasté d'Umberto entre force, excentricité et finesse : sa puissance vocale<sup>345</sup>, son excentricité vestimentaire<sup>346</sup> et son impulsivité<sup>347</sup> sont compensées par sa bienveillance<sup>348</sup> et sa capacité à faire éclore le talent de ses élèves. Si Umberto est le créateur passionné dans le roman, Liza est la sage procréatrice. Contrairement à lui, sa voix est paisible : « Her voice was quiet and she spoke very slowly, in striking contrasts to her husband »<sup>349</sup>. Le syncrétisme la caractérise cependant, comme le résume cet exemple : « she combined the majestic soul of ancient Rome with the generous soul of the Eton playing fields »<sup>350</sup>. Grâce à elle, la démesure de la villa est sous contrôle : la propreté est irréprochable ; les horaires des repas sont fixes et signalés par un gong ; les enfants sont installés à table dans l'ordre de naissance et bénéficient d'une gouvernante chacun ; Liza demande le silence à l'aide d'une clochette. Umberto veille également sur la maisonnée ; lors du camp d'été à Alassio, il a établi le rôle que chacun devait tenir : « This military formation, Ferrari's own idea, was carefully adhered to »<sup>351</sup>. En-dehors de ces quelques règles, les

---

<sup>342</sup> « torrent of noise », *ibid*, p. 118 ; « the general pandemonium, a clamorous bell, the loudest sounds, a lusty chorus and piano, though the violin [...] seemed quite capable of holding its own », *ibid*, p. 119 ; « [Umberto] literally bellowed; the sound was astonishingly powerful », *ibid*, p. 120 ; « in the midst of the overwhelming hubbub, howling infant and booming father », *ibid*, p. 121 ; « a mighty gong, in keeping with all the other noises, vibrated through the house », *ibid*.

<sup>343</sup> *Ibid*, p. 156.

<sup>344</sup> *Ibid*, p. 119.

<sup>345</sup> « he literally bellowed; the sound was astonishingly powerful », *ibid*, p. 120 ; « his huge bass voice », *ibid*, p. 121 ; « booming father », *ibid*.

<sup>346</sup> Il est tout de blanc vêtu et porte des émeraudes à chaque doigt.

<sup>347</sup> « Ferrari said abruptly [...] The request was so sudden », *ibid*, p. 125 ; « impetuously », *ibid*, p. 126 ; « his excitement », *ibid*.

<sup>348</sup> « His snow-white hair was cut *en brosse*, it gave him a fierce appearance, which, however, was contradicted by the gentle lines of his mouth », *ibid*, p. 120.

<sup>349</sup> *Ibid*, p. 121.

<sup>350</sup> *Ibid*.

<sup>351</sup> *Ibid*, p. 152.

Ferrari, en particulier Liza, exercent un contrôle bienveillant qui protège plus qu'il ne contraint :

her large and carefully-kept white hands held a thousand little strands together, and one big strand; the impulsive Ferrari [...] Sidonia with all her moods and crazes, her changing and violent emotions, was soon gathered up into those strong, white hands, and held there kindly but firmly [...] She felt like a little craft safely tethered behind a white sailing frigate. For the two years that followed Jensen's death she wanted to feel secure<sup>352</sup>.

Liza joue le rôle de grand ordonnateur tout en réservant à chacun la place que sa personnalité lui permet d'occuper dans les rouages de la villa : « [Sidonia] was one of them now, an important spoke in the busy family wheel. An ingenious, yet very simple wheel, for ever revolving round Liza's ideals »<sup>353</sup>. Il y a quelque chose de magique dans la façon dont Liza gère sa famille et ses hôtes qui vient de la confiance qu'elle accorde au potentiel de chacun d'entre eux : « Beyond the rules that were necessary adjuncts to Liza's scheme of life she believed that no child, and indeed no adult, should ever be checked in anything; give them plenty of God's good air and sunshine and go on hoping for the best »<sup>354</sup>. Paradoxalement, les règles favorisent la liberté et n'ont plus dès lors à être imposées par la contrainte : « Every ideal had a rule attached, by which the household was bound; and every rule was specially devised to make something or someone free! Many things were forbidden, but even more were gently insisted upon »<sup>355</sup>. Sidonia voit dans cette liberté positive ce qu'elle appelle la vraie vie, celle qu'elle cherchait déjà en s'inscrivant aux cours de sculpture du professeur Jensen. Elle l'oppose tout à coup aux valeurs du sculpteur qui accordait à ses élèves une confiance qu'elle juge en comparaison lourde d'attentes et d'injonction de réciprocité : « His sort of faith was an outrage, she decided; he talked about leaving everyone free, and then chained them down with his faith »<sup>356</sup>. On peut lire aussi dans son revirement une tentative de se donner bonne conscience après avoir trahi son professeur (au lieu d'utiliser la bourse qu'elle a obtenue grâce à lui pour continuer à étudier la sculpture, elle s'est mise au chant). Les Ferrari n'ont pas plus de succès à ancrer Sidonia dans une activité artistique, mais leur déception serait sans doute moins profonde que celle de Jensen justement parce qu'ils considèrent que leur mission consiste à aider leurs élèves à découvrir le meilleur d'eux-

---

<sup>352</sup> *Ibid*, p. 157.

<sup>353</sup> *Ibid*, p. 156.

<sup>354</sup> *Ibid*, p. 157.

<sup>355</sup> *Ibid*, p. 156.

<sup>356</sup> *Ibid*, p. 129.

mêmes et à le cultiver. Ils sont confiants dans la nature humaine et, à la villa, chacun a su d'ailleurs développer du talent pour quelque chose. La force des Ferrari consiste à faire surgir le meilleur en chacun, marquant par là leur ouverture d'esprit. En témoigne la diversité d'individus et d'animaux qu'on rencontre chez eux : il y a par exemple autant de chiens que de Ferrari et de domestiques ; en témoigne aussi la variété d'instruments qu'on peut étudier avec eux (piano, violon, voix) et la gamme très variée de sons qu'on peut entendre à la villa allant des différents aboiements, des cris d'animaux ou d'humains, des chants de ténors ou de baritons, aux pleurs très particuliers des enfants : « Jane began to cry. It was not an English cry in spite of her English name. It was purely Latin, a kind of throaty blare, hoarse with temper and abandon »<sup>357</sup>. Cette tour de Babel résonne aussi des multiples langues parlées par les hôtes de la villa, mais aussi par les Ferrari, en particulier Umberto qui parle plusieurs langues<sup>358</sup> : « It was like the Tower of Babel »<sup>359</sup>. À table, on converse dans toutes les langues à la fois en italien, français, polonais, gallois et en allemand. La parole y est aussi libre que les envies de chacun sont respectées : « Everyone said exactly what they liked with astonishingly naïve abandon. And everyone ate exactly what they liked, exactly how and when they liked it »<sup>360</sup>. D'ailleurs, il y en a pour tous les goûts : « There was also an endless variety of [vegetarian dishes] »<sup>361</sup>. Ce mélange est un autre signe d'ouverture, les Ferrari ne cloisonnent ni les êtres, ni les langues, ni les religions (on trouve des juifs et des teutons parmi leurs hôtes) ni les arts. Dès leur première rencontre, Frances et Sidonia remarquent à leur propos : « 'I think you said sound was colour made articulate!' remarked Frances, smiling slightly. 'Then this must be a kaleidoscope' »<sup>362</sup>. Après deux ans passés avec eux, Sidonia confirme la richesse de leur personnalité : « What clever, broad-minded people she had met; one always met such people at the Villa »<sup>363</sup>. Leur esprit d'ouverture et de tolérance contribuent à l'éthique de l'altérité esquissée par Radclyffe Hall. Avec les Ferrari, l'amour désigne une forme d'hospitalité qui s'appuie sur la gentillesse. Radclyffe Hall donne à cette notion toute la valeur qu'elle a sans doute perdue de nos jours. La gentillesse n'est pas un signe de soumission ou de bêtise, mais la forme que prennent cette hospitalité et la bienveillance envers l'autre qui l'anime. Elle est l'idéal de Liza : « Nothing mattered so much as kindness; like faith, it could sometimes move mountains. Be kind to the good, and they would soon

---

<sup>357</sup> *Ibid*, p. 123.

<sup>358</sup> « he prided himself on having no native tongue [...] he spoke a variety of languages », *ibid*, p. 120.

<sup>359</sup> *Ibid*, p. 153.

<sup>360</sup> *Ibid*, p. 123.

<sup>361</sup> *Ibid*.

<sup>362</sup> *Ibid*, p. 119.

<sup>363</sup> *Ibid*, p. 155.

become better; be kind to the bad, and they might become good [...] People who made a practice of repeating to themselves the magical words 'Be kind!' were never likely to do much harm. Naturally not, for to harm anything was obviously most *unkind!* »<sup>364</sup>. Dans les pages vibrantes d'émotion où l'éthique de la gentillesse est exposée, les mots *Be kind!* ne cessent de résonner comme pour nous exhorter à l'adopter :

Be kind, be kind! Be kind to the plants, they might feel, one never could tell [...] Be kind, be kind! The Ferraris were kind; eccentric, but, oh, so kind! The Villa Sant' Antonio was as full of kindness as a gold mine of precious metal. The Ferraris' kindness broke all bounds and went flooding out over the surrounding country<sup>365</sup>.

La gentillesse est inséparable du respect de la vie, de toute vie : elle a en ce sens une dimension à la fois spirituelle et naturelle qui correspond bien au syncrétisme présent dans le modèle d'amour d'*A Saturday Life*. Elle a également une dimension matérielle ou pragmatique puisqu'il s'agit d'aider concrètement son prochain ou de ne pas nuire à son environnement : « [The Ferraris] were born helpers, helping was necessary to their welfare, as well as to the welfare of the helped »<sup>366</sup>.

La gentillesse fonde également un rapport éthique à l'autre dans *The Sixth Beatitude*, le dernier roman de Radclyffe Hall. Comme avec les Ferrari, elle favorise un sentiment de solidarité qui va au-delà des préjugés : « People helped each other no end. Gipsy women helped London women with their cooking, London women helped gipsy women with their babies – kindness; such a rare lot of goodness going round.... »<sup>367</sup>. De plus, elle s'ancre dans la nature : la scène se passe lors de la récolte du houblon ; réciproquement, la proximité de la nature alimente la gentillesse : « Perhaps it came of living so close to the earth, sleeping so close to it, breathing it in. The earth had a kind of comforting smell – the earth made you feel happy, and when you were that you wanted to be kind – it was only natural... perhaps that was why the earth smelt so kind, why the earth was kind – because it was happy »<sup>368</sup>. Toutefois, l'état de nature dans lequel se trouve Hannah a des effets ambivalents ; si la nature renforce la gentillesse de Hannah, elle éveille aussi en elle un appel vers un ailleurs que, pas plus que Gian-Luca dans *Adam's Breed*, elle ne peut identifier : « Green did something to you when it was growing – it made you feel very gentle and strong; but it made you feel a bit wild

---

<sup>364</sup> *Ibid*, p. 157.

<sup>365</sup> *Ibid*, p. 158.

<sup>366</sup> *Ibid*.

<sup>367</sup> Radclyffe Hall, *The Sixth Beatitude*, p. 119.

<sup>368</sup> *Ibid*, p. 120.

too, as though you wanted to scramble up mountains and go slithering down on the other side, then climb up again and slither down... It made you feel brave and sure of yourself – it made you feel you could run around the world at least ten times without losing your breath... »<sup>369</sup>. De plus, la gentillesse se révèle un opérateur fragile de l'éthique de l'altérité. Les modalisateurs et les commentaires du narrateur viennent contrebalancer le tableau naïf que le personnage se fait de son environnement : « Everything *seemed*<sup>370</sup> to be good out here; there *seemed such a rare* lot of goodness going round – kindness »<sup>371</sup>. L'idéal d'harmonie ne parvient pas à s'imposer partout comme le suggère le contraste entre la répétition avec une inversion quelques lignes plus bas de « kindness; such a rare lot of goodness going round... »<sup>372</sup>, directement suivie de : « *Queer*<sup>373</sup> that so many people should manage to get on so well together. Of course, there were words occasionally »<sup>374</sup>. D'ailleurs, l'élan que ressent Hannah, traduit par la musicalité du texte, ne cesse d'être entrecoupé de passages racontant de multiples disputes pleines de grossièretés. L'épisode de la récolte du houblon est marqué par le sentiment de plénitude de Hannah et, à l'inverse, par des différends parfois violents entre les personnages et la mort d'un ouvrier agricole, autrement dit par des manifestations de méchanceté. La gentillesse apparaît ainsi comme un trait de caractère naturel de l'être humain renforcé par la proximité de la nature, mais elle ressort aussi de la volonté d'entrer dans un rapport particulier à l'autre qui n'est pas partagée par tous. C'est la conclusion que semble apporter la fin du chapitre. Les derniers mots suggèrent en effet que tout le monde n'est pas capable de la gentillesse si naturelle à Hannah : le pronom *you* qui semble d'abord universel glisse ensuite vers un commentaire du narrateur sur Hannah ou bien l'expression des pensées qu'elle s'adresse à elle-même. Cette clôture est précédée de la reprise du premier passage où s'exprimait l'élan de gentillesse éprouvé par Hannah ; cela participe à la musicalité du passage et à la vision idéalisée que se fait Hannah de sa situation, mais pour en signaler les limites cette-fois : il faut sans doute beaucoup de naïveté ou le cœur pur de ceux qui atteindront les béatitudes pour parvenir à la gentillesse. Afin de mieux comprendre, voici les deux extraits juxtaposés :

It was grand to be in the air all day, working among the lovely green  
instead of stifling to death in a kitchen. Everything seemed to be good

---

<sup>369</sup> *Ibid*, p. 120.

<sup>370</sup> Nos italiques.

<sup>371</sup> *Ibid*, p. 119.

<sup>372</sup> *Ibid*.

<sup>373</sup> Nos italiques.

<sup>374</sup> *Ibid*.

out here; there seemed such a rare lot of goodness going round – kindness [...] Perhaps it came of living so close to the earth, sleeping so close to it, breathing it in. The earth had a kind of comforting smell – the earth made you feel happy, and when you were that you wanted to be kind – it was only natural... perhaps that was why the earth smelt so kind, why the earth was kind – because it was happy<sup>375</sup>.

It was fine to be out in the open air, it was grand to be out in the air all day working among the lovely green.... Everything seemed to be good out here; there seemed such a rare lot of goodness going round – kindness. You couldn't keep angry for long – not working among the lovely green – perhaps it came of living so close to the earth, sleeping so close to it, breathing it in... There seemed such a rare lot of goodness going round. Anyhow you couldn't harbor resentment<sup>376</sup>.

## 2.2. L'amour total

Comme Liza Ferrari, Maddalena, l'épouse de Gian-Luca, représente la mère par excellence dans *Adam's Breed*. Sa douceur et sa faculté d'empathie sont rapprochées de la Vierge Marie si bien qu'elle diffère radicalement de sa belle-mère qui, rappelons-le, a répudié la Vierge. Leur opposition s'exprime explicitement à la mort de Gian-Luca : « She who was so gentle, hated old Teresa at that moment for a woman of iron and steel, for a woman without the bowels of compassion, who all through Gian-Luca's life had denied him »<sup>377</sup>. Cette dimension divine fait de Maddalena un personnage presque idéalisé non sans rappeler une fois encore Liza d'*A Saturday Life* : « 'God must exist somewhere, since you exist, Maddalena' »<sup>378</sup>, lui dit Gian-Luca. Le roman semble donc la proposer moins comme un exemple qu'un idéal vers lequel tendre. D'ailleurs, elle offre un modèle d'amour maternel alors même qu'elle n'a pas enfanté, et ce modèle s'applique également au couple : non seulement Maddalena aime Gian-Luca comme un mari et un fils<sup>379</sup>, mais son amour n'a pas besoin de s'exprimer à travers la maternité. Cela signifie que toutes les femmes, mères ou non, hétérosexuelles ou non, peuvent posséder cette qualité : « Such a great love as that would have filled up your heart, so that if you had had no children, you would still have possessed the most complete fulfillment that

---

<sup>375</sup> *Ibid*, p. 119-20.

<sup>376</sup> *Ibid*, p. 134.

<sup>377</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 223.

<sup>378</sup> *Ibid*, p. 347.

<sup>379</sup> « 'Gian-Luca, my little child and my husband' », *ibid*, p. 286.

life is capable of giving' »<sup>380</sup>. Ce modèle d'amour se caractérise par l'acceptation des qualités, mais surtout des faiblesses de l'autre. Maddalena accepte ainsi de se marier avec Gian-Luca alors même qu'il lui explique souffrir de ne pas connaître les origines de sa naissance et, d'une certaine façon, de ne pas pouvoir l'inscrire avec lui dans une lignée. Plus tard, quand elle se sent seule et délaissée, elle continue néanmoins à porter la souffrance de son mari et à le soutenir : « It was almost as though Gian-Luca's loneliness in leaving him had found harbourage in her, as though she had drawn it into herself, so that now she must bear it for him »<sup>381</sup>. C'est une démarche naturelle de sa part : « She did not like Nerone or Geppe or Berta, but since they belonged to Gian-Luca's foster-mother she felt they somehow belonged to her »<sup>382</sup>. De manière générale, Maddalena est indulgente dans sa relation à l'autre ; c'est un être de compassion, de sincérité et d'honnêteté, trois qualités qui proviennent de la confiance qu'elle accorde aux autres ; cette confiance provient elle-même de sa foi en Dieu. À la mort de Gian-Luca, elle ne cache pas sa peine, mais ce n'est ni par hystérie ni par ostentation, seulement pour mieux accueillir et partager la compassion divine : « The merciful tears streamed down her cheeks unheeded, while the sharp plough of sorrow furrowed her soul; and her tears fell one by one into those furrows, nourishing the sacred seed of the spirit, the seed of faith in the mercy of God, that must come to fruition through tears »<sup>383</sup>. Sa foi explique pourquoi elle est capable de pardon : elle accepte le mystère que représentent l'autre et la vie. Contrairement à Teresa, elle ne condamne pas la mort de Gian-Luca : « Her eyes held no hope and no resentment, they were filled with the finality of fate »<sup>384</sup>. En ce sens, il semble que la foi en Dieu et en l'humain signalent l'acceptation de sa propre vulnérabilité et s'oppose au solipsisme. La forme d'amour que Maddalena incarne est empreinte de générosité et n'exige pas de retour. Elle se distingue en cela de l'amour contraignant dépeint dans *The Unlit Lamp* mais se rapproche de la gentillesse explorée dans *A Saturday Life*. C'est Gian-Luca qui définit le mieux cet amour : « 'You were made for great loving, Maddalena – for great simple primitive loving; for the kind of love that knows no ambition, no anger, no bitterness, no doubts and no fears, that is selfless because of itself »<sup>385</sup>. Les qualités à la fois animales et divines de son amour<sup>386</sup> rappellent la vision de la femme assez ambivalente de Radclyffe Hall. Sans doute faut-il y voir une idéalisation de l'amour maternel que l'écrivaine n'a ni reçu ni

---

<sup>380</sup> *Ibid*, p. 286.

<sup>381</sup> *Ibid*, p. 191.

<sup>382</sup> *Ibid*, p. 192.

<sup>383</sup> *Ibid*, p. 382.

<sup>384</sup> *Ibid*, p. 380.

<sup>385</sup> *Ibid*, p. 286.

<sup>386</sup> « hers was not an analytical mind », *ibid*, p. 314.



donné. Il apparaît aussi que Radclyffe Hall continue à développer le syncrétisme initié dans *A Saturday Life* entre foi chrétienne et éloge de la nature pour doter les modèles maternels d'une grande générosité et d'un ancrage terrestre très fort. On retrouve ce syncrétisme dans le motif du foyer emblématique de l'idéal d'amour incarné par Maddalena : « 'But you have come home, amore - you have come home to Maddalena. Wherever we two are together that is home' »<sup>387</sup>. Comme dans *The Well*, *home* renvoie au lieu où l'on se sent aimé tel que l'on est et où l'on se sent suffisamment en sécurité pour panser ses plaies : « 'You are all folded up in my love, Gian-Luca; you need never be afraid any more' »<sup>388</sup>. C'est ce que Maddalena offre à Gian-Luca juste après leur mariage : « For the first time in his life Gian-Luca knew what it meant to have a home; for home is a place in which we are wanted, in which there is someone to whom we matter more than anything else on earth »<sup>389</sup>. *Home* fournit un ancrage autant matériel que symbolique, un lieu sans espace nécessairement dédié, sans frontières établies, fondé et soutenu par l'amour.

*Home* n'aurait pas tant de valeur si ce n'était un lieu qui échappe et que les personnages tentent dès lors de reconstruire. Comme le suggère *Adam's Breed* cependant, ce lieu d'accueil ne peut exister en-dehors de l'hospitalité qu'ils accordent aux autres et à eux-mêmes : la relation à l'autre ne peut être éthique sans passer par une forme de réciprocité qui inclut la relation à l'autre en soi. Dès le mariage entre les deux protagonistes, un avertissement est lancé : « For the first time in his life Gian-Luca knew what it meant to have a home [...] but to cover [its walls] with garlands we ourselves must love »<sup>390</sup>. La réciprocité ne peut cependant s'obtenir tant que Gian-Luca est perdu à lui-même : « 'It has always been that, Maddalena,' he said slowly. 'I laid my loneliness on you; from the very first day we met I have forced you to bear it – and yet that was not quite enough, it seems, for I have remained very lonely' »<sup>391</sup>. En partant dans la forêt, Gian-Luca se lance en quête de Dieu et, sans le savoir, de lui-même : « 'I am told to find God in my own way, Maddalena. I am told to go now and find Him' »<sup>392</sup> ; or, nous l'avons vu, le pèlerinage dans la forêt s'accompagne d'une ouverture à l'autre. La forêt est un lieu propice à cette ouverture étant donné que, tel un être aimant, elle fait preuve d'une hospitalité désintéressée : « the soul of the forest, always wrapt round with peace, in spite of that heart fierce and gentle by turns, would come timidly

---

<sup>387</sup> *Ibid*, p. 181.

<sup>388</sup> *Ibid*, p. 187.

<sup>389</sup> *Ibid*, p. 186.

<sup>390</sup> *Ibid*.

<sup>391</sup> *Ibid*, p. 286.

<sup>392</sup> *Ibid*, p. 345.

touching the soul of Gian-Luca – trying to tell him something »<sup>393</sup>. À son contact, Gian-Luca s'ouvre progressivement aux autres et se départit complètement de la conception matérialiste de l'altérité qu'il incarne jusque-là. Lui qui était affable avec ses clients seulement dans le but de s'enrichir se met à tout donner aux nécessiteux, animaux compris :

Once a week, when Gian-Luca went in to the post, he would purchase his frugal supplies; carrots for the pony, bread and seed for the birds, and occasionally something for Gian-Luca [...] His possessions were gradually dwindling away, and somehow they never got replaced. He had given his raincoat to a woman one evening, drenched through she had been, that poor Sister of the Road [...] He would sometimes give away his food to such people, and then he would have nothing to eat; and his money he gave them because they were ill-clad, more so than he was himself, he fancied<sup>394</sup>.

Répondre à l'appel impérieux qui l'a conduit vers la forêt lui permet de se libérer du matérialisme et de la devise d'autosuffisance qui le sous-tendait ; il parvient ainsi à se rapprocher des autres, de Dieu et de lui-même : « And there was something that was always coming nearer - nearer and nearer he would feel the thing coming »<sup>395</sup>. Alors qu'il s'est toujours senti étranger, il ressent pour la première fois la même proximité heureuse avec son environnement que les arbres dans la forêt : « he wondered if [the trees] felt the nearness of the forest, and if that was what made them look so happy »<sup>396</sup>. De cette proximité nouvelle, on passe au sentiment de faire un avec le vivant : « a sense of oneness with something that belonged to the birds and the beech tree, to the smallest particle of soil in the forest, to the humblest flower that sprang from the soil »<sup>397</sup>. La blessure de ses origines isolait Gian-Luca de ses pairs, de son ascendance et de lui-même ; grâce à l'interdépendance des espèces, il découvre dans la forêt un sentiment d'appartenance qui le relie aux autres et à lui-même puisqu'il fait partie du vivant. À cette solidarité générationnelle s'ajoutent des liens intergénérationnels car l'interdépendance inscrit également le vivant dans une lignée. En outre, la finitude est abolie, la vie et la mort ne faisant plus qu'un : « 'Merripen,' said the voice, 'death is life, Gian-Luca – it is only for such a little while' »<sup>398</sup>. Là où Maddalena incarnait un amour total en aimant son mari dans toute la complexité de son être, Gian-Luca vit un amour total dans la forêt dans le sens où il a le sentiment d'appartenir à l'ensemble du

---

<sup>393</sup> *Ibid*, p. 364.

<sup>394</sup> *Ibid*, p. 367-8.

<sup>395</sup> *Ibid*, p. 369.

<sup>396</sup> *Ibid*, p. 356.

<sup>397</sup> *Ibid*, p. 368.

<sup>398</sup> *Ibid*, p. 372.

vivant et de s'inscrire dans le renouvellement constant de la vie : il appartient à la totalité et l'éternité de l'univers. La quête qui l'a conduit hors de sa ville natale à la recherche d'un Dieu qu'il pensait extérieur à lui se solde par la révélation de l'absence d'extériorité : le soi et l'autre, Dieu et le vivant, les humains, les animaux et la nature, la vie et la mort ne sont plus séparés. Il accède alors simultanément à Dieu, lui-même et la capacité d'aimer. Il décide de rentrer retrouver Maddalena : « one helpless thing needed him above all others, the sad, patient woman who waited – it was better to make one poor creature happy, than to mourn for the ninety and nine. He must turn and go back »<sup>399</sup>. L'amour total n'en a pas moins un prix : non seulement il choisit de retourner à une vie qu'il haït désormais, mais il meurt avant de pouvoir entreprendre son voyage : « And that was how Gian-Luca returned to his country after thirty-four years of exile »<sup>400</sup>. La polysémie de cette dernière phrase du roman témoigne de la complexité de l'éthique de l'altérité esquissée par Radclyffe Hall : à quel pays renvoie exactement le mot *country* ? L'Angleterre, l'Italie ? La forêt qui l'accompagne dans la mort ? *Country* désigne-t-il plutôt Maddalena, l'ancrage d'amour qu'il découvre enfin, ou bien son foyer, *home* ? S'agit-il de Dieu, de Dieu et de Maddalena en tant que mère de Dieu ? Quant à l'exil, il représente la vie de Gian-Luca, une vie coupée des autres et de soi-même, mais il n'a eu lieu qu'à partir du moment où Gian-Luca a choisi de partir dans la forêt. La fin de l'exil, le retour à la maison, devrait signer un nouveau départ, mais elle mène Gian-Luca à la mort, réconciliant à nouveau la vie et la mort. Sur le plan structurel, ces derniers mots ne clôturent pas exactement le roman puisqu'ils sont suivis d'un épilogue. L'éthique de l'altérité ne se met pas en œuvre facilement : elle passe par une quête dont l'objet est finalement la quête elle-même et tous les efforts qu'elle a exigés ; quant au sentiment d'appartenir à un tout, il n'exempte pas de ses responsabilités, Radclyffe Hall parle de devoirs, envers l'ensemble des vivants, de soi-même et de Dieu. La proposition éthique dans *Adam's Breed* a une dimension sacrificielle que l'on retrouve dans *The Well*, *The Master of the House* ou encore *The Sixth Beatitude*, mais là encore, le sacrifice fait partie de la grâce. Lors d'une conférence où Radclyffe Hall était interrogée sur ses choix dans *Adam's Breed*, elle expliquait en effet :

When Gian-Luca ultimately found God, came ultimately to the great realisation that God means duty, in his case going back to his wife and taking up life, the derangement of his mind was passing. Very clearly he visualized certain horrible aspects of this life, the aspects that had driven him into the forest [...] This then was meant by me to be Gian-Luca's first real triumph, the triumph of a soul that while shrinking and fearful

---

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 378.

and tired, yet gathers unto itself the courage to go on, a courage which is eminently a divine human prerogative [...] And it seemed to me as I wrote that the reward of that courage for Gain-Luca would be the fulfilment of his great desire to find God<sup>401</sup>.

Dans *The Well*, l'amour total s'exprime différemment. Il s'inscrit dans un lieu, *home*, identifié aux lieux de résidence de Stephen et aux différentes étapes de son parcours. Morton représente la propriété qui l'a vue naître et l'amour à la fois filial et conjugal unissant sa famille. Orotava aux îles Canaries voit éclore la relation entre Stephen et Mary après la guerre. Quant à la maison de la rue Jacob, elle constitue le premier *home* que le couple parvient à se créer en affirmant leur union sur le plan social. Ces lieux existent au-delà de leur localisation d'une part parce qu'ils ont une dimension symbolique: ils sont reconstruits ou déconstruits dans d'autres espaces, la maison de la rue Jacob visant par exemple à recréer le foyer perdu de Morton. D'autre part, ces lieux se jouent de leur inscription temporelle étant donné qu'ils s'enracinent dans une mémoire ancestrale : les constructions ne peuvent en effet être datées. La propriété d'Orotava en particulier a quelque chose de primitif, d'originel même, puisqu'elle est comparée au jardin d'Eden tandis que Morton puise sa force dans la longue lignée de descendants que le domaine a abritée. L'amour est total en ce qu'il transcende les limites temporelles : son aspect cyclique traduit par l'insistance sur le retour des saisons rappelle le terme unique des gitans dans *Adam's Breed* pour désigner la vie et la mort (*merripen*) tandis que prolepses et flashbacks suspendent le temps. À Orotava, le sentiment d'éternité s'exprime aussi à travers les chansons transmises de générations en générations qui semblent faire écho à l'amour entre Stephen et Mary, et, plus universellement encore, à toutes les relations amoureuses. L'amour habite en outre les personnages tout en étant bien plus vaste qu'eux. Il fait battre le cœur de Stephen à différents âges : amour de ses parents, de son père en particulier, relations amoureuses, solide amitié avec sa préceptrice. Elle-même est le fruit de l'amour de ses parents, d'où le genre du conte de fées qui ouvre le roman et traduit son regard d'enfant. L'amour est total, sans limites : « it appeared transcendent of self »<sup>402</sup>. Il habite le corps et l'esprit, et entre en résonance sensuelle et spirituelle lorsqu'il est partagé. Le thème de la sexualité a déjà été développé sous l'angle de l'obscénité qui pouvait s'y attacher, mais il est inséparable en réalité du sentiment amoureux. L'exaltation des scènes d'amour illustre ce mélange. Au sentiment de Stephen : « she only

---

<sup>401</sup> Radclyffe Hall, *Why I Wrote Adam's Breed?*, p. 5, archive du Harry Ransom Centre.

<sup>402</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 145.

knew that she felt *exultant*<sup>403</sup> »<sup>404</sup>, la nature fait écho : « the very earth that she trode seemed *exalted* »<sup>405</sup>. Puddle et Stephen se sentent d'ailleurs incomplètes si l'esprit domine les sens et inversement. L'amour favorise en outre l'harmonie entre l'être humain et la nature ; c'est la raison pour laquelle la sensualité s'exprime essentiellement à travers la nature dans *The Well*. Mary et Stephen s'abandonnent par exemple à leur passion dans la nature luxuriante d'Orotava. Les descriptions de plantes, de fleurs et de couleurs ainsi que la mention des animaux ou les évocations d'odeurs participent du même phénomène. Certes, en inscrivant le sentiment amoureux et la sensualité au cœur de la nature, Radclyffe Hall cherche à repousser l'idée que les relations de même sexe sont contrenature, mais ce mélange signale le caractère sacré de l'amour : parce qu'il dépasse des cadres strictes, l'amour favorise la communion entre deux êtres, mais aussi avec l'ensemble du vivant au-delà du temps. Il consacre l'union du sensuel et du spirituel, du mortel et de l'intemporel relevant du grand mystère de la Création : « the night with its large summer stars and silence, was pregnant with a new and mysterious purpose »<sup>406</sup>. En ce sens, l'amour est un sacrement qui permet d'accéder, même temporairement, à un dépassement de soi. Stephen y voit même une forme de rédemption : « the redeeming glory of love »<sup>407</sup>. Un chemin de croix attend l'invertie qui prétend à cette récompense là où Gian-Luca entame davantage un pèlerinage dans *Adam's Breed*. Stephen doit en effet défendre son amour car il n'entre pas dans les normes établies. Elle s'insurge contre la souffrance qu'on fait endurer aux siens : « the ruthless pursuing millions, bent upon the destruction of her and of her kind »<sup>408</sup>. L'éthique qui se dégage de *The Well* cherche à s'appuyer sur le droit des homosexuels et de leurs amours à exister. Le thème du droit, leitmotiv du roman, se dessine lorsqu'Anna souille les sentiments de Stephen, la forçant ainsi à porter l'étendard de son amour. Le mot « droit » dans son acception juridique est alors utilisé pour la première fois : « She must stand or fall by the courage of that love to proclaim its right to toleration »<sup>409</sup>. Il est réitéré deux fois ensuite pour évoquer le droit que finissent par s'arroger Stephen et Mary afin de s'abandonner à la passion. Face à l'injustice divine et à la discrimination sociale qui en découle, Stephen défie :

the young had a right to their innocent pleasures, a right to social companionship; had a right, indeed, to resent isolation. But here [...]

---

<sup>403</sup> Nos italiques dans les deux citations.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>405</sup> *Ibid.*

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 413.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 204.

they were isolated until they went under; until, in their ignorance and resentment, they turned to the only communal life that a world bent upon their destruction had left them [...] their lovers were helpless [...] And even the tolerant normal were helpless [...] and considering all things, who could blame them?<sup>410</sup>

La « croisade »<sup>411</sup> dans laquelle se lance Radclyffe Hall à travers son personnage passe par un chemin de croix qui explique le vocabulaire militaire utilisé pour décrire la conspiration<sup>412</sup> ou les blessures infligées. Dès l'enfance, l'amour que Stephen voue à Collins la rend vindicative : « spurred by love to an open defiance »<sup>413</sup>. Plus tard, il lui fait défier ses rivaux pour gagner l'amour d'Angela, ou bien ceux qui abjectent son « inversion ». Elle protège également sa relation avec Mary des menaces exercées par Martin. Cette combativité exige du courage, valeur essentielle que les homosexuels doivent conserver pour ne pas être anéantis par l'abjection : « Courage incidentally is the key virtue in the novel, and is esteemed by all its protagonists »<sup>414</sup>. Il devient ainsi l'opposé du péché et assure le salut de ceux qui, comme Wanda, ont été salis : « Wanda was more sinned against than sinning »<sup>415</sup>.

L'éthique de Radclyffe Hall propose ce que nous avons choisi d'appeler un amour total dans le sens où, s'appuyant sur l'amour inconditionnel de la mère, il dépasse l'être tout en émanant de lui et en l'ancrant dans le renouvellement incessant de la vie. Il se fonde sur une réciprocité non symétrique : il est amour de l'autre et de l'autre en soi ; il fonde le foyer, *home*, autant qu'il en tire sa force ; il alimente l'hospitalité autant qu'il se nourrit d'elle. Il n'a pas d'extériorité, sa porosité favorise les communions dans *Adam's Breed* et dans *The Well* même si cela requiert du courage. *The Master of the House* s'inscrit dans la continuité de ces romans comme le suggère l'extrait suivant où l'on retrouve les caractéristiques de cette éthique de l'altérité, mélange de sensualité et de spiritualité, partage, sentiment d'appartenance ; quant à l'expression *neither... nor*, elle traduit bien le refus des binarismes : « [Christophe] had failed to recognize the presence of love [...] the warm and comforting physical love in which all the world's creatures demanded their share, and in which there was neither fear nor strangeness »<sup>416</sup>. *The Master of the House* s'intéresse plus précisément au sens de la communion divine.

---

<sup>410</sup> *Ibid*, p. 412-3.

<sup>411</sup> Cline, *Radclyffe Hall: A Woman Called John*, p. 223.

<sup>412</sup> « conspiracy of silence », Radclyffe Hall, *The Well*, p. 153.

<sup>413</sup> *Ibid*, p. 19.

<sup>414</sup> Cline, *Radclyffe Hall: A Woman Called John*, p. 230.

<sup>415</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 377.

<sup>416</sup> Radclyffe Hall, *The Master of the House*, p. 330.

### 3. Communion et syncrétisme

#### 3.1. La consécration de la communion

*The Master of the House* constitue une allégorie de la vie de Jésus incarné en Christophe. Les noms propres sans ambiguïté le suggèrent très tôt : « Christ-ophe Marie Bénédit »<sup>417</sup> est le fils de Marie et du charpentier et apôtre<sup>418</sup> Jousè, autrement dit Joseph. Sa chienne porte le nom provençal de Marie, Mirèio, et en a les qualités maternelles<sup>419</sup>. Quant au cousin, Anfos, il meurt en défendant Christophe, ce qui fait de lui son disciple et un prophète : « ‘Stop! Stop! It is God you kill... it is God! It is God’ »<sup>420</sup>. De plus, dès l’enfance, Christophe a des visions inspirées par Jésus et il ressent la souffrance des autres créatures au point qu’il en garde des traces sur le corps : « the blow dealt by Jan to the couleuvre had scarred Christophe’s shrinking shoulders »<sup>421</sup>. Cependant, communier avec Jésus représente une lourde responsabilité que Christophe ne croit pas pouvoir assumer. En effet, la communion à laquelle nous invite Radclyffe Hall n’a rien d’une épiphanie. Faisant suite à la remarque d’*Adam’s Breed* selon laquelle les rituels sont pratiqués de manière automatique<sup>422</sup>, le narrateur de *The Master of the House* entend chercher le sens profond de la communion divine : « Why had nobody thought of the misery of God, the pain of God? That was it, God’s pain »<sup>423</sup>. Plus qu’un rituel, la communion renvoie à un sacrement qui s’accompagne d’une certaine gravité tant elle est liée à la question de la souffrance. Il ne s’agit pas comme dans *Adam’s Breed* de se demander pourquoi Dieu laisse les êtres humains souffrir sur terre (théodicée) ni d’accepter la souffrance en tant qu’elle fait partie intégrante de la vie, mais de savoir comment partager la peine de Jésus qui a embrassé celle des hommes et s’est sacrifié par compassion. Dès l’annonce de la première communion de Christophe, une mise en garde est lancée contre les faux-semblants. En effet, le tout petit Loup aime tant les vêtements de communion de son frère qu’il en conçoit de la jalousie et refuse de les quitter le jour où Christophe doit communier. La beauté des vêtements est un leurre qui manifeste l’écart entre la richesse matérielle et spirituelle, et ne permet pas à Loup d’accéder à Jésus. Le roman dénonce aussi

---

<sup>417</sup> *Ibid*, p. 10.

<sup>418</sup> « ‘he looked like an apostle’ », *ibid*, p. 324.

<sup>419</sup> « [Marie’s] eyes would be filled with the same dumb gratitude and would somehow remind him of the eyes of Mirèio », *ibid*, p. 111.

<sup>420</sup> *Ibid*, p. 376.

<sup>421</sup> *Ibid*, p. 156.

<sup>422</sup> « In the oleograph the Heart was always bleeding – no one ever staunched it, no one ever worried. To Teresa it had stood for a symbol of salvation; she had condoned with its sufferings in her prayers, but never – no, not once - in her *life* », Radclyffe Hall, *Adam’s Breed*, p. 10.

<sup>423</sup> Radclyffe Hall, *The Master of the House*, p. 347.

les menus péchés commis par les villageois qui accompagnent les communiants. Afin de resacraliser le rituel de première communion, le cortège se transforme en une procession grâce à l'hymne qui le scande : « Jesus Christ, the Shepherd and the Lamb, and the Victim... »<sup>424</sup>. L'hymne est lui-même souligné par les cloches qui sonnent également sept fois, autant de jours qu'il a fallu à Dieu pour créer la terre. Ce procédé ralentit le récit et enjoint à réfléchir à la solennité du sacrement. Il signale aussi la force de Dieu capable d'embrasser l'univers entier dans sa compassion : « in spite of the folly, the meanness, and the sin that will enter even the holiest place where two or three are gathered together – yes, in spite of it all, there was something abroad that was infinitely above and beyond those people, and yet, as it were, in the midst of them... perhaps God's incurable optimism flaming up at the sight of the kneeling children »<sup>425</sup>. L'amour infini de Jésus l'a amené à se sacrifier pour les êtres humains : communier avec lui signifie par conséquent accepter son martyre. C'est ce que suggère le rapprochement effectué par Christophe entre la première communion et la crucifixion : « And although he [...] had thought of it as a symbol of salvation, he now saw it as the crucified body of a man, of a man who was very terribly human – the outraged and bleeding body of a man dying slowly as he hung there in torment; while in some incomprehensible and terrifying way this fearful perception seemed to link itself up with him and his approaching Communion »<sup>426</sup>. D'ailleurs, la communion entre Christophe et Jésus consacrée à la fin du roman s'opère en un mouvement violent. Christophe commence par perdre symboliquement son meilleur ami qui s'est endormi<sup>427</sup>. Lorsqu'il est envoyé ensuite en éclaireur, le champ de bataille lui apparaît dans une telle horreur que la désolation fait place à la compassion, mais il est envahi par ce sentiment de manière brutale : « Pity [...] for now it was clutching him by the soul; his soul was shaken and rent with pity [...] It had sprung upon him from the grief of the night, from the torn and bleeding heart of the earth, from the pain of those helpless and bleeding bodies; it was hurling itself against his will »<sup>428</sup>. Il préférerait alors mourir que de continuer à tuer d'autres soldats<sup>429</sup>, ce qui le rapproche davantage du sacrifice de Jésus. Pourtant, la communion n'est pas encore complète car il craint que les massacres qu'il a perpétrés au front n'aient tué Dieu ; d'autre part, la crucifixion n'ayant pas mis fin à la souffrance humaine, il s'interroge sur la valeur que pourrait prendre sa décision de

---

<sup>424</sup> *Ibid*, p. 175-7.

<sup>425</sup> *Ibid*, p. 177.

<sup>426</sup> *Ibid*, p. 178.

<sup>427</sup> « Christophe was conscious of a curious feeling of desolation, as though Jan had failed him by falling asleep », *ibid*, p. 386.

<sup>428</sup> *Ibid*, p. 387.

<sup>429</sup> « It is better to die than to kill », *ibid*.



mourir. La communion reste néanmoins intimement liée à la souffrance. La reprise de l'hymne<sup>430</sup> qui accompagnait la première communion du personnage réaffirme l'association de la communion et de la crucifixion : avec la même solennité, l'hymne scande la progression de Christophe vers le double sacrement ; à l'image de Jésus, il finit crucifié. On comprend mieux pourquoi la communion nécessite un long cheminement de la part du protagoniste comme c'était déjà le cas pour Gian-Luca et Stephen. La structure de *The Master of the House* suit d'ailleurs l'importance croissante des sacrements : le roman s'ouvre sur le baptême, se poursuit par la première communion dans sa première moitié et se clôt sur la consécration de la communion. Les rituels et symboles religieux sont re-sacralisés par le sens profond qui leur est donné, ce qui explique la difficulté de Christophe à les accepter. Lors du baptême, il pleure en recevant l'eau baptismale ; il associe la première communion à la crucifixion ; enfin, il se voit crucifié lorsqu'il accepte d'incarner Jésus. La comparaison entre l'*incipit* et l'*explicit* illustre l'évolution du personnage. *The Master of the House* s'ouvre en effet sur la célébration d'une naissance suivie d'un baptême tandis que la fin relate la Première Guerre Mondiale à la veille d'une bataille décrite comme un carnage ; la guerre brise la fraternité, les soldats mourant par milliers dans chaque camp : on passe ainsi d'une célébration de la vie à sa destruction. La communion avec Jésus à laquelle est amené Christophe tente de compenser la souffrance causée par les êtres humains, mais elle s'impose violemment : le cheminement autant que l'incarnation ne sont pas exempts de douleur. Dieu apparaît au moment où la désolation, l'épuisement et la blessure accablent suffisamment le personnage pour qu'il accepte enfin Sa présence : « Then it came; the illimitable Presence that yet appeared so strangely familiar »<sup>431</sup>. Pourtant, Christophe continue de s'interroger : « And even as he questioned he envisaged the pitiful limitations of the mind, for ever struggling with doubt, for ever seeking to chain faith to reason – the timid, self-conscious, mistrustful mind... »<sup>432</sup>. Il accepte enfin le mystère, mais pas comme la dualité d'une conscience qui accepterait une nouvelle réalité dans son champ, plutôt comme le sentiment de faire partie d'un nouveau tout : « And now It seemed to engulf him entirely, the while It was being Itself engulfed and drawn into the fleshly form of Its creature [...] in that terrible, that triumphant communion »<sup>433</sup>. À partir de ce moment, Christophe devient maître de lui et de ses paroles : « he knew »<sup>434</sup>. Il sait donc ce que communier avec Jésus implique ; d'ailleurs, il subit le

---

<sup>430</sup> « Jesus Christ, the Shepherd, the Lamb, and the Victim », *ibid*, p. 388.

<sup>431</sup> *Ibid*, p. 390.

<sup>432</sup> *Ibid*.

<sup>433</sup> *Ibid*, p. 391.

<sup>434</sup> *Ibid*.

même sort et semble parvenir à une forme de résurrection alors même que les humains n'ont rien appris : « But presently he became very still and his dying eyes gazed out to the east – to the east where the flaming, majestic dawn rose over the world like a resurrection »<sup>435</sup>.

À travers *The Master of the House* se dégage une conception religieuse de l'éthique de l'altérité. La communion proposée n'est en rien une épiphanie ; il s'agit de former un tout qui englobe nécessairement le *un*. *Je ne peux pas faire corps si je ne suis pas (dans) ce corps dont les frontières s'évanouissent*. Incarner Jésus marque une communion de l'humain et du divin, c'est-à-dire aussi du matériel et du spirituel consacré par l'hostie : « Ancient bells that rang out for the youth of the world, for those who would presently find their Lord concealed in the fragile disc of the Host »<sup>436</sup>. De la même façon que l'hostie célèbre le sacrifice du Christ, la communion a cette particularité de rassembler douleur et douceur. Au moment où il demande pardon sur le champ de bataille, Christophe ressent cette ambivalence<sup>437</sup> qui était déjà évoquée dans *Adam's Breed* : « for to suffer with God was to share in the joy of his ultimate triumph over sorrow »<sup>438</sup>. En incarnant Jésus, la distance entre l'humain et le divin se voit abolie ; il n'y a plus qu'un tout. Loin ou près, intérieur ou extérieur, ces notions disparaissent. Les cloches qui symbolisent la présence de Jésus aux côtés de Christophe retentissent de toutes parts : « Remote and yet near, beyond yet within, they a part of himself, he a part of their ringing. Ancient bells that rang out for the youth of the world »<sup>439</sup>. Avec la distance, le temps est également aboli, *The Master of the House* ne cesse de le répéter : « 'Distance does not exist, it is all here and now, it has always been here; there is neither time, separation nor distance' »<sup>440</sup>. C'est dû à l'incarnation, mais également au mystère qui l'accompagne et qui empêche tout sentiment de maîtrise : dès que Christophe croit trouver une explication à ce qu'il ressent, elle lui échappe, comme à la mort de sa chienne : « At that moment Christophe came very near to a more perfect understanding of God; but the moment passed, leaving him desolate »<sup>441</sup>. La mort ne constitue plus une frontière entre Dieu et les humains<sup>442</sup> ; l'amour et l'amitié peuvent perdurer : « And now [Christophe and Jan] were not young boys any more – at this moment they were neither young nor old, but just two living creatures irrevocably

---

<sup>435</sup> *Ibid*, p. 394.

<sup>436</sup> *Ibid*, p. 388.

<sup>437</sup> « Pity [...] Gentle yet terrible with gentleness it wounded », *ibid*, p. 387.

<sup>438</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 377.

<sup>439</sup> Radclyffe Hall, *The Master of the House*, p. 388.

<sup>440</sup> *Ibid*, p. 239.

<sup>441</sup> *Ibid*, p. 296.

<sup>442</sup> « 'Where you are I am; where you go I shall come. There is no separation, no going away...' », *ibid*, p. 262.

bound by the bonds of an infinite love that was ageless »<sup>443</sup>. On retrouve l'expression *neither... nor* et les préfixes privatifs récurrents dans l'œuvre de Radclyffe Hall pour signifier l'effondrement des frontières : tout en le niant, ils prédisent le cadre relationnel minimal de la relation à l'autre évoqué par Attridge<sup>444</sup>. Les morts et les vivants appartiennent au même tout qui intègre toutes les créatures : « And now there was passing a mighty concourse of beings who sought that haven of refuge: those broken and crushed on the wheel of war [...] together with those who still suffered the flesh [...] Oh, but they were endless. And now to that throng were added the inarticulate creatures who groaned in bondage yet not without hope »<sup>445</sup>. La communion fait disparaître les hiérarchies ; à travers elle, Jésus et les humains sont sur le même plan. Jésus lui-même est présenté comme l'alliance de la puissance et de l'humilité : « The Kingdom, the Power, the Shadowless Glory that yet stooped beneath the burdens of those who were spent, that yet toiled with the patience of those who toiled, that yet humbled Itself to the needs of the humble. The Timeless, the All-Wisdom; the Judge yet the judged; the Consoler who yet desired consolation »<sup>446</sup>. Cette conception explique la récurrence de l'hymne *Jesus Christ, the Shepherd, the Lamb, and the Victim* qui accompagne la première communion et l'incarnation de Christophe. Elle explique aussi la compassion du Christ envers les bourreaux autant que les victimes : « And as [Christophe] listened with tears in his eyes and great pain in his heart for Mirèio's suffering, he was conscious of that sense of oneness again, suddenly perceiving that the pain in his heart was not for the suffering of Mirèio alone, but also for the man who had caused her to suffer »<sup>447</sup>. De surcroît, la communion est totale parce qu'elle relève d'un mystère qui dépasse le savoir<sup>448</sup> et la raison. La folie d'Anfos ne l'empêche nullement de détenir la vérité sur Christophe : « the thing that the madman himself had known through the strange intuition of the insane »<sup>449</sup>. Par ailleurs, le roman souligne que la raison a ses limites, les considérations matérielles prenant le pas sur la relation à l'autre : « judged by the world, by the common standards of human reason, his father would surely be justified, for their stock of money was fast decreasing. But judged by something that was far more profound, by the reason that animated the spirit, the desertion of

---

<sup>443</sup> *Ibid*, p. 157.

<sup>444</sup> « If the other is always and only other to me, I am already in a kind of relationship to it, and for two entities to exist in relation to one another is to share some general framework, however minimal », Attridge, *The Singularity of Literature*, p. 29.

<sup>445</sup> Radclyffe Hall, *The Master of the House*, p. 390-1.

<sup>446</sup> *Ibid*, p. 390.

<sup>447</sup> *Ibid*, p. 296.

<sup>448</sup> « And his heart was dissolved in a peace so immense that it passed its profound understanding », *ibid*, p. 161.

<sup>449</sup> *Ibid*, p. 262.

Anfos was terrible indeed »<sup>450</sup>. *The Master of the House* suggère en outre que la communion s'appuie sur le sens esthétique, offrant un rapprochement entre l'art et la foi : « [Christophe and Anfos] were now drawn very close by a perception which has little to say to the intellect – the inward and spiritual perception of beauty »<sup>451</sup>. En revanche, le langage, sans doute parce qu'il fonde le savoir et la raison, semble consolider les frontières : il échoue à exprimer le mélange des sentiments<sup>452</sup> ou il désigne par des termes différents des réalités qui pourraient être rassemblées sous la bannière de la foi : « Palestine and Provence – names, names, only names. There was neither Palestine nor Provence, neither friend nor foe, neither infidel nor Christian, but only those ringing, singing bells: 'Jesus Christ, the Shepherd, the Lamb, and the Victim' »<sup>453</sup>. La communion se passe de mots<sup>454</sup> autant qu'elle échappe au regard car la réalité est à peine tangible : « for the tangible is never so entirely real as that which is seen by the eyes of the Spirit »<sup>455</sup>. Ainsi s'effondrent les barrières entre l'imagination, la réalité et la spiritualité<sup>456</sup>. En somme, communier suppose une capacité très particulière d'hospitalité qui articule les sensations à la spiritualité. Il semble cependant que la communion ne se passe pas complètement du savoir et du langage. Au-delà de la raison évidente que cette notion est développée par écrit, *Adam's Breed* et *The Master of the House* évoquent la nécessité de comprendre pour accepter la souffrance liée à la communion. Dans la mesure où les animaux n'ont pas cette faculté, la souffrance devrait leur être épargnée. C'est la raison invoquée par Christophe à propos de deux mules : « Have pity on them, God; are You dead? Shoot them! Shoot them! They do not understand...they suffer and do not understand... »<sup>457</sup>. La vulnérabilité des animaux, le fait, aussi, qu'ils ne provoquent pas la souffrance, doivent rappeler aux humains les devoirs qui sont les leurs ; les humains sont d'autant plus responsables que les animaux sont privés de langage : « 'They cannot tell us [...] they can only trust us' »<sup>458</sup>, dit Gian-Luca. La question du langage soulève une deuxième limite à la forme de communion envisagée dans *The Master of the House*. En effet, en incarnant Jésus, le langage deviendrait inutile ; or, lorsque Christophe ressent la souffrance infligée aux animaux par exemple, elle s'inscrit physiquement sur sa chair comme de l'encre sur du papier : « 'The

---

<sup>450</sup> *Ibid.*

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>452</sup> « 'I am weeping for joy...there is so little difference between joy and sorrow; like everything else they are intertwined...the bright light that brings with it the deepest shadow...there is so little difference, yet I cannot explain...' », *ibid.*, p. 69.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 388.

<sup>454</sup> « 'My father, it is difficult to find words...' 'We have no need for words any more,' said Jousè », *ibid.*, p. 371.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>456</sup> « 'Imagination...reality... Is there then so great a difference between them?' », *ibid.*, p. 272.

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 382-3.

<sup>458</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 316.

Word of the Father has appeared in our flesh' »<sup>459</sup>. La parole divine s'écrit sur le corps et fonctionne comme l'hostie, signe matériel d'une réalité spirituelle. De plus, à travers le personnage d'Anfos qui reconnaît très tôt Jésus en Christophe, le roman insiste sur la nécessité de porter la parole divine, sur l'urgence même à le faire en temps de guerre : « But if [Christophe's body] would fail now who would speak the words? Someone called Anfos had known of the words a long time ago, a lifetime ago: 'The words! The words! Master, where are the words?' 'What words? I tell you they do not exist!' A most cowardly lie, a most damnable lie – the words were the Life, which alone existed »<sup>460</sup>. La communion se passe sans doute de mots quand ils ne sont pas adéquats ; toutefois, malgré les réserves récurrentes émises par Radclyffe Hall sur le pouvoir du langage, la littérature semble devenir prophétique avec *The Master of the House*. La communion abolit ainsi toutes les hiérarchies. Si elle s'inspire du catholicisme dans *The Master of the House*, elle prend la forme d'un syncrétisme avec *The Well* où la foi est rapprochée de l'homosexualité. Ce syncrétisme n'est cependant pas absent de *The Master of the House* à travers la figure maternelle déjà évoquée de Marie, incarnation de la Vierge très ancrée dans la terre<sup>461</sup>. *The Well* quant à lui tente de résoudre la nature apparemment paradoxale des inverties qui sont les créatures de Dieu mais portent néanmoins la marque de Caïn : « God's cruel; He let us get flawed in the making »<sup>462</sup>. Il faut accepter le mystère de la Création (« the eternal mystery of good and evil »<sup>463</sup>) et considérer l'homosexualité comme un fait de nature : étant donné que les homosexuels ont été créés par Dieu, ils font partie intégrante de la Création. Cet argument est martelé tout au long du roman : « How long tolerate the preposterous statement that inversion was not a part of nature? For since it existed what else could it be? All things that existed were a part of nature »<sup>464</sup>. Il devient même le fer de lance de l'engagement de Radclyffe Hall et fait d'elle à nouveau un prophète : « I have tried to bring the thing out into God's air and light\_ for the Truth must never be feared, since it is the truth... »<sup>465</sup>. L'écrivaine propose ainsi une redéfinition du bien et du mal en soulignant l'hypocrisie d'une religion qui offre la reconnaissance sociale aux hétérosexuels même lorsqu'ils en sont indignes alors qu'elle refuse le mariage à des couples homosexuels fidèles et bons : « the Church's blessing was not for

---

<sup>459</sup> Radclyffe Hall, *The Master of the House*, p. 258.

<sup>460</sup> *Ibid*, p. 389.

<sup>461</sup> « Marie Bénédit cried out, yet not solely in pain, but for the purposeful suffering of women [...] and her cries and her wails held a note of triumph which partook of the age-old cry of creation », *ibid*, p. 10.

<sup>462</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 207.

<sup>463</sup> *Ibid*, p. 381.

<sup>464</sup> *Ibid*, p. 411.

<sup>465</sup> Souhami, *The Trials of Radclyffe Hall*, p. 172.

them. Faithful they might be, leading orderly lives, harming no one, and yet the Church turned away; her blessings were strictly reserved for the normal »<sup>466</sup>. L'Église accuse par ailleurs les homosexuels d'être corrompus seulement à cause de leur sexualité, or les femmes de l'unité ambulancière, dans le roman comme en réalité, ont pu démontrer leur grande valeur.

Dans la veine religieuse, un autre roman explore la communion. *The Sixth Beatitude* se caractérise en effet par un syncrétisme du spirituel et du matériel : d'un côté, le thème de la spiritualité ainsi que de la pureté apparaît dans le titre et le questionnement sur l'existence du mal dans un monde créé par Dieu ; d'un autre, se déploie une matérialité économique à travers la pauvreté. Ce motif se décline lui-même en une immersion très concrète dans le Sale puisque lecteurs et personnages font face au délabrement de l'habitat et au manque d'hygiène. À l'inverse, il peut prendre la forme d'un éloge de la nature, de sa fertilité, et donc d'un éloge du corps et du désir. Dellamora propose la même analyse dans son étude de *The Sixth Beatitude* : « Hall affirmed the body in its needs and the impulses of the heart as justification in their own right. She turned from the Christic rhetoric of “the intolerable load” that must be borne to a classical emphasis on the overpowering force of passion that derives from Sappho’s poetry »<sup>467</sup>. En ce sens, *The Sixth Beatitude* peut être rapproché de l'article de Marie Panter<sup>468</sup> à propos de *Tess of the D'Urbervilles* et de *Jude the Obscure*. Dans ces romans de Hardy comme dans *The Sixth Beatitude*, les personnages principaux vivent en harmonie avec la nature et l'élan qui les guide. Ils ont foi en cet élan qu'ils n'essaient pas de comprendre ou de questionner. C'est ainsi que, selon Panter, il faut lire leur conception de la sexualité : « being the expression of their belonging to the natural organism, desire overwhelms them completely but innocently [...] Hardy’s irony [at marriage vows] denounces the impossibility of grounding ethics and society on a negation of nature, that is to say life »<sup>469</sup>. Panter y voit une conception païenne de l'amour au fondement de l'éthique de Hardy : « Paganism refers to a cultural model in which sexuality is seen as a natural instinct. Though linked to a criticism of Christianity, paganism thus refers essentially to a system of ethical values for [Hardy] »<sup>470</sup>. Hannah incarne le mieux ce syncrétisme : elle est associée au cœur pur et à la foi par la sixième béatitude, son sens du sacrifice et la comparaison avec la Vierge Marie. La référence à Marie Madeleine la rapproche du divin mais, en signalant le péché de chair, montre

---

<sup>466</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 412.

<sup>467</sup> Dellamora, *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, p. 263.

<sup>468</sup> Marie Panter, « Paganism in *Tess of the D'Urbervilles* and *Jude the Obscure*: The Possibility of Faith and Ethics in a Darwinian World », *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], n° 80, automne 2014.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 6.

qu'Hannah figure une communion complexe entre le corps et l'esprit. Dans sa relation avec Mike Paine, si elle finit par succomber au désir car, comme chez Tess et Jude, il est une force naturelle qui la dépasse<sup>471</sup>, ce désir satisfait le corps et non l'esprit. L'esprit a besoin de quelque chose d'indéfinissable, qui ne parvient jamais à se dire dans le roman sauf sous la forme d'une attente incompréhensible qui s'apparente au mystère divin<sup>472</sup>. Pourtant, la satisfaction du désir physique permet d'accéder à une forme de communion avec la nature qui dépasse l'individu et semble relever d'une dévotion païenne : « She was one with no man; she was one with the Marsh [...] she was one with all simple, primitive things, with their labour and rest, with their needs and fulfillments »<sup>473</sup>. Les conceptions ordinaires se voient renversées dans un syncrétisme heureux. Lorsque Hannah découvre par exemple qu'elle est enceinte de Mike, le narrateur commente ainsi : « [t]hen a sudden and unaccountable joy, leaping, shouting, possessing her spirit, surging up from her spirit to her staggering mind, swelling and breaking over her mind. A sudden and unaccountable joy - the leaping, shouting joy of creation »<sup>474</sup>. Non seulement le fruit du désir illégitime est associé à la joie de la création, mais l'esprit (*spirit*) devient le ventre fécond de la mère et évoque implicitement Jésus ; il fait trembler l'autre esprit, *mind*, qui renvoie alors à la raison comme si la fertilité menait à Dieu en autorisant le mouvement ascendant suggéré ici (*surging up*). Cependant, cette vision est déjouée dès la phrase suivante par le rappel que Hannah a déjà deux enfants illégitimes qu'elle peine à élever. Selon Dellamora, la mort de Hannah à la fin du roman renvoie également à la centralité du mystère divin : « the focus on extreme, self-lacerating pain that one finds in the letters and the embrace of martyrdom and a self-consuming love of the other in *The Sixth Beatitude* both carry strong, if heterodox, overtones of the central mystery of Christianity »<sup>475</sup>. *Tess of the D'Urbervilles* et *Jude the Obscure* se terminent sur la même note négative puisque la critique de la société victorienne n'aboutit pas à la mise en place du syncrétisme païen : « No doubt that, from a theoretical point of view, these two characters represent a rightful criticism of the Victorian 'strictness of conscience' [...], and an attempt to find an alternative system of values. Yet, their incapacity to live in accordance with

---

<sup>471</sup> « She knew that it was risky to go to the Manor [to meet Mike], very well she knew this and yet she must go », Radclyffe Hall, *The Sixth Beatitude*, p. 75.

<sup>472</sup> « But this craving, it was such a peculiar sensation, it appeared to have nothing to do with the body. Hannah's body could crave, it could crave for Mike, and through him could obtain peace and satisfaction; but this was quite different. Hannah thought she was daft because this other thing made her feel homesick », *ibid*, p. 90.

<sup>473</sup> *Ibid*, p. 100.

<sup>474</sup> *Ibid*, p. 171.

<sup>475</sup> Dellamora, *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, p. 263.

the liberal ideas that they profess seems to condemn the possibility of restoring paganism, which remains theoretical »<sup>476</sup>.

L'éthique de l'altérité esquissée par Radclyffe Hall s'inspire fortement de la religion catholique tout en y intégrant une vision païenne du désir et de la nature qui contribue à mettre en œuvre sa démarche vers une communion totale. Dellamora conclut son analyse de *The Sixth Beatitude* sur le syncrétisme opéré au cœur du mystère divin entre catholicisme, saphisme et hédonisme :

*The Sixth Beatitude* articulates philosophical Sapphism in the form of an extended meditation on the character of eros. The novel insists upon human desire, despite its recalcitrance, as a self-validating phenomenon. It need not attend to the exigencies of the other; it need not do good and avoid evil; it requires simply to be. At the end of her career, Hall returns to the amoral world of primitive Greek pastoral that she had embraced in her early poetry - poetry that insists on the primacy of blind attraction/repulsion over attempts to impose conventional morality on the movements of desire<sup>477</sup>.

### 3.2. La question de la fusion

La communion, même lorsqu'elle passe par du syncrétisme, soulève la question de la fusion, autrement dit celle de savoir si l'éthique de l'altérité qui se dégage de l'œuvre de Radclyffe Hall résoud, ou plutôt désamorçait, la notion de Sale au moyen de la fusion. Que signifie le *un* évoqué à maintes reprises dans l'œuvre de Radclyffe Hall ? Tout au long de *The Well*, la distance affective est décrite en opposition à l'unité, dans les termes de la division. Le chiffre deux caractérise ainsi la relation entre Stephen et sa mère : « in their hour of great need they must still stand divided these two, by the old, insidious barrier »<sup>478</sup>. Le deux évoque la séparation avec ses barrières et ses gouffres : « how wide was the gulf between her and her mother, how completely they two must always stand divided »<sup>479</sup>. Il peut signifier néanmoins des entités séparées qui transcendent leur individualité pour fusionner en une seule entité pleine et harmonieuse métaphorisée par l'unité du foyer, ce *home* si cher à Stephen et à Radclyffe Hall. C'est le cas du couple de domestiques que Stephen envie : « Home, that meant home and two people together [...] Two people who had had the right to love in their youth, and whom old age had not divided »<sup>480</sup>. À l'inverse, Stephen témoigne du rêve

---

<sup>476</sup> Panter, « Paganism in *Tess of the D'Urbervilles* and *Jude the Obscure* », p. 6.

<sup>477</sup> Dellamora, *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, p. 257-8.

<sup>478</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 121.

<sup>479</sup> *Ibid*, p. 161.

<sup>480</sup> *Ibid*, p. 152.



lancinant de l'unité qui découlerait de l'amour. Dès le début, l'amour de ses parents forme une entité qui semble indéfectible : « it had stood for the symbol of perfect fulfilment »<sup>481</sup>. Anna et Sir Philip se fondent même dans cette union si bien qu'ils ne sont plus qu'un aux yeux de Stephen : « they were indivisible, one flesh, one spirit [...] was she not the fruit of their oneness? »<sup>482</sup>. Plus tard, elle souhaite partager la blessure de Collins et ne faire ainsi qu'un avec elle. Lorsqu'elle devient l'amante d'Angela, elle glisse dans le rêve d'une union parfaite : « we love each other so deeply - and because we're perfect, a perfect thing, you and I - not two separate people but one »<sup>483</sup>. Il en va de même avec Mary après la guerre. La déclaration de leur amour est devenue une phrase restée depuis dans les anthologies : « and that night they were not divided »<sup>484</sup>. La fusion imprime tous les types de relations. Elle caractérise aussi bien l'amour de Stephen pour le domaine de Morton<sup>485</sup> que sa relation avec son précieux cheval : « and then there was Raftery, and Raftery loved Stephen, and Stephen loved Raftery »<sup>486</sup>, la répétition des noms propres finissant par annihiler leur singularité. Leur union est si forte qu'elle peut se passer de mots, comme dans *The Master of the House*, et trouver un autre langage qui transcende celui de chacun : « love is no mere slave of language »<sup>487</sup>. Angela conçoit elle-aussi l'amour comme cette fusion, même si elle est beaucoup plus temporaire en ce qui la concerne : « And all that she was [...] was fused at that moment into one mighty impulse, one imperative need, and that need was Stephen »<sup>488</sup>. On retrouve la même idée dans *Adam's Breed* lorsque Gian-Luca tombe amoureux de sa patronne : « they were just two creatures welded into one by an impulse of mutual passion »<sup>489</sup>. La fusion se produit également en amitié. Celle entre Stephen et sa préceptrice Puddle ou son domestique Williams transcende le temps, l'espace et la condition sociale. Dans *The Master of the House*, l'amitié entre Christophe et Jan dépasse la filiation et les frontières physiques : « All our lives I have felt as though we two were brothers, very close to each other, as it were one flesh in spite of our quarrels »<sup>490</sup>. Dans *The Well*, les nombreuses occurrences de *divided* et *undivided* utilisées pour caractériser l'ensemble des relations affectives, qu'elles soient amoureuses, amicales, filiales ou autres, semblent évoquer le mythe de l'androgyné d'Aristophane. Pour

---

<sup>481</sup> *Ibid*, p. 82.

<sup>482</sup> *Ibid*, p. 84.

<sup>483</sup> *Ibid*, p. 144.

<sup>484</sup> *Ibid*, p. 316.

<sup>485</sup> « because Morton and I are one », *ibid*, p. 142.

<sup>486</sup> *Ibid*, p. 64.

<sup>487</sup> *Ibid*, p. 314.

<sup>488</sup> *Ibid*, p. 144.

<sup>489</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 150.

<sup>490</sup> Radclyffe Hall, *The Master of the House*, p. 380-1.

autant, si l'amour permet d'accéder à la fusion dans *The Well*, celle-ci n'est que temporaire et semble aboutir à l'échec. Le mariage, incarnation suprême de l'amour selon Stephen, lui est dénié. Même si l'on peut y voir une stratégie<sup>491</sup>, non seulement le roman se clôt sur la solitude du personnage, mais au moment même où toutes les voix des homosexuels fusionnent avec celle de Stephen, il se produit un anéantissement qui va jusqu'à prendre la forme d'un viol<sup>492</sup>. D'autres romans également rejettent le lien exclusif dans la relation à deux : Susan forme un contre-exemple aux épouses devenues répliques fantomatiques de leur mari ; l'emprisonnement de Joan finit par sa mort symbolique ; la plénitude que la communion amoureuse apporte à Sidonia d'*A Saturday Life* est remise en cause par son insipide conventionalité. Quant à Gian-Luca d'*Adam's Breed*, le narrateur dénonce la fusion qu'il recherche car elle traduit une dépendance malsaine envers l'autre : « he clung to her, fearfully, desperately almost, for now less than ever could he bear solitude »<sup>493</sup>. Il semble par conséquent que Radclyffe Hall esquisse une éthique de l'altérité où chacun, quel que soit son sexe ou son genre, trouverait sa place dans une relation généreuse et tolérante à l'autre. Le rapport à l'autre ne s'envisagerait plus seulement dans sa dualité ni sa binarité, mais jouerait avec la présence de ces tiers récurrents dans son œuvre qui éclairent ou altèrent la relation à deux.

La question de la fusion se pose aussi sur le plan religieux : « [S]inner and saint would become one indeed, and that one the expression of God's fulfillment. 'Even now they are not two but one,' [Christophe] mused, 'an eternal oneness – it is always the same »<sup>494</sup>, lit-on à deux reprises dans *The Master of the House*. Comme dans *The Well*, la communion s'oppose à la division métaphorisée par le chemin de croix et la distinction établie entre la communion et la crucifixion. Matérialité et spiritualité sont séparées : les règnes végétal, animal ou humain sont séparés tandis que le corps, en particulier en temps de guerre, se dissocie de l'esprit pour parvenir à survivre. Cependant, il est apparu que le chemin de croix conditionnait la communion et en faisait même partie intégrante. La fusion semble en outre déjouée dans *The Master of the House* par la responsabilité qu'elle engage envers les autres vivants et Dieu. En effet, communier avec Jésus suppose de partager la souffrance de sa crucifixion ainsi que

---

<sup>491</sup> « In a profound sense her inverts are doomed; it is a narrative of damnation. And this for highly pragmatic reasons », Cline, *Radclyffe Hall: A Woman Called John*, p. 230.

<sup>492</sup> « in their madness to become articulate through her, they were tearing her to pieces, getting her under [...] They possessed her [...] And now there was only one voice, one demand; her own voice into which those millions had entered », Radclyffe Hall, *The Well*, p. 447.

<sup>493</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 187.

<sup>494</sup> Radclyffe Hall, *The Master of the House*, p. 342 et 352.

celle des humains qu'il a tenté d'expié. Sur le plan stylistique, les suffixes privatifs et le vocabulaire de l'étrangeté qui traduisent la notion de Sale en témoignent :

For now, what had once come in passing flashes, had grown into a profound and *un*<sup>495</sup> avoidable *knowledge* of those *things* that lay hidden in people's hearts [...] And this knowledge was exceedingly hard to bear [...] indeed everything that made him a child, would rise up at times and protest very strongly, so that he would be filled with resentment against his own *strangely* pitiful heart which forced him to divine other hearts. Aye, and to share their pain with the beasts who groaned beneath man's *unmerciful burden*<sup>496</sup>.

Le questionnement même sur l'incarnation autant que la violence qu'elle exerce sur Christophe<sup>497</sup> interrogent la fusion, en particulier dans sa dimension sacrificielle que l'on retrouve dans *The Well* où la communion de Stephen avec les siens passe par son viol symbolique<sup>498</sup>. L'unité vers laquelle les personnages tendent renvoie à une totalité qui prend en charge chaque élément du tout sans nécessairement les amalgamer. *The Well* décrit ce procédé ainsi : «bring the two sides of your nature into some sort of friendly amalgamation»<sup>499</sup>. Dans *The Master of the House*, l'incarnation de Jésus en Christophe maintient les singularités à travers la multiplication des pronoms lorsqu'il implore les soldats de cesser de se battre :

I have come to ask your forgiveness. With these hands of mine I have killed our brothers, and yet with these hands I now bring you God's peace [...] In the name of Jesus Christ lay down your arms. He is here, and He tells us to love one another, for our wounds are His wounds... Look, I am unarmed because I am you and you are me, we are one and the same and that one is Christ, and Christ is the Indestructible Compassion<sup>500</sup>.

Cette instabilité des pronoms peut être associée à la trinité qui rappelle les triangles amoureux déjà évoqués. Il s'agit d'une trinité particulière puisqu'elle inclut le personnage de Christophe : «Jesus Christ, true man...yes, but also true God; and he, Christophe

---

<sup>495</sup> Nos italiques.

<sup>496</sup> *Ibid*, p. 111.

<sup>497</sup> « And now It seemed to engulf him entirely, the while It was being Itself engulfed and drawn into the fleshly form of Its creature [...] in that terrible, that triumphant communion », *ibid*, p. 391.

<sup>498</sup> « They possessed her. Her barren womb became fruitful – it ached with its fearful and sterile burden », Radclyffe Hall, *The Well*, p. 446.

<sup>499</sup> « But supposing you could bring the two sides of your nature into some sort of friendly amalgamation and compel them to serve you and through you your work »<sup>499</sup>, *ibid*, p. 414.

<sup>500</sup> Radclyffe Hall, *The Master of the House*, p. 393.

Bénédict »<sup>501</sup>. À travers elle se produit un retour de l'hymne provençal qui révèle le triple rôle de Jésus Christ et ramène à la souffrance : « Jesus Christ, the Shepherd, the Lamb, and the Victim »<sup>502</sup>. Le trois devient d'ailleurs la marque de l'unité dans cet échange entre Christophe et son ami Jan : « 'It is all here and now... It is all only ONE, but I do not know what...' 'God is three and yet one - do you think it means that?'[...] 'More, oh, a great deal more [...] It means more than receiving the Host – even more' »<sup>503</sup>. Cette redéfinition explique les dédicaces récurrentes aux trois soi (*To our three selves*) ou le dépassement des jeux de doubles grâce à la mise en réseau de triangles de personnages. Ces triangles existaient dans la vie amoureuse de Radclyffe Hall soit quand elle entrait en rivalité avec le mari des femmes qui deviendraient ses compagnes soit dans les phases où elle passait d'une partenaire à une autre. Le questionnement sur la fusion religieuse se pose d'ailleurs dans le contexte amoureux. En témoigne une lettre de Radclyffe Hall à Souline rapportée par Dellamora :

'But the pain of such love – that makes you ask why [our love is so intense]? I think because all great emotions are one. This is hard to explain but I know what I mean. The circle meets in all great emotions – its [*sic*] a part of the curious Oneness that I feel – that I tried to write of in *The Master of the House*, and probably wrote of extremely badly because its [*sic*] a thing that lies just beyond the conscious mind – its [*sic*] always just out of reach, yet its [*sic*] there – in us, of us, and all around us. The placid, contented and painless love is not love at all as you & I know love'<sup>504</sup>.

Ces manœuvres se retrouvent au niveau structurel, cette fois pour promouvoir l'intégration totale de singularités. Selon Attridge, la littérature intègre dans une totalité le thème et la forme (« meaning is simultaneously formed and performed. The words mean, and at the same time they show us what it is to mean »<sup>505</sup>) ainsi que le récit et le contexte, raison pour laquelle la littérature est singulière : « There is no question, in fact, of defining the singularity of [a text] by drawing around it a line that separates it from something that be might called its "context". Context is already there in the words [...] and it is already there in my response [...] In fact, singularity is constituted by what we might call "contextual" operations »<sup>506</sup> ; or, cette singularité semble nous ramener à l'unité (*oneness* ou *wholeness*) évoquée par Radclyffe Hall. *The Sixth Beatitude* propose un syncrétisme des arts et des genres au sein d'une même

---

<sup>501</sup> *Ibid*, p. 179.

<sup>502</sup> *Ibid*, p. 388.

<sup>503</sup> *Ibid*, p. 254.

<sup>504</sup> Dellamora, *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, p. 259.

<sup>505</sup> Attridge, *The Singularity of Literature*, p. 117.

<sup>506</sup> *Ibid*, p. 114.

fiction. L'écriture de ce roman convoque la musicalité de l'œuvre de Radclyffe Hall et rappelle non seulement que la romancière avait débuté sa carrière en tant que poète, mais qu'elle était devenue célèbre grâce à l'adaptation de ses poèmes en chansons. La nature fournit quant à elle l'occasion de peindre des paysages. En outre, bien que Radclyffe Hall ait été écartée du canon moderniste pour son style jugé traditionnel, en particulier lorsqu'il s'inscrivait dans la veine naturaliste, *The Sixth Beatitude* emprunte au modernisme dès lors qu'on considère l'instabilité de la voix narrative ou la recherche de nouvelles représentations des petites gens, en l'occurrence de la femme ouvrière, mère, non mariée et soutien familial. De plus, alors que son personnage central est une femme, *The Sixth Beatitude* refuse la romance et se présente tel « [a] feminist attempt at destabilizing patriarchal master-narratives, revisioning the conservative rhetoric of the 1930s' and 1950s' domestic femininity, and tracing alternative lifescritps for women »<sup>507</sup>. Dans la même logique, le roman s'apparente quelquefois au journal intime qui, comme la correspondance, a constitué l'un des seuls moyens d'expression et de confession des femmes jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle si bien que son hybridation devient chez Radclyffe Hall, autant que chez Woolf, un moyen de réécrire l'histoire en donnant voix aux sans voix<sup>508</sup>. D'ailleurs, Radclyffe Hall mêle les genres biographique et historique en s'intéressant à la vie de Hannah dans le milieu ouvrier de la fin des années 1930. *The Sixth Beatitude* correspond enfin à une autobiographie plurielle. Le roman est dédié, comme les précédents, aux trois moi (*To our three selves*) qui renvoient à Radclyffe Hall, Souline et Una ; Souline a d'ailleurs remplacé Ladye, la première partenaire de Radclyffe Hall, dans le trio. De surcroît, si Una a toujours collaboré au travail d'écriture de Radclyffe Hall, la correspondance entre l'écrivaine et Souline souligne que *The Sixth Beatitude* est écrit pour cette-dernière. Dans *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*, Dellamora montre très bien, d'une part, comment cette liaison résonne dans la fiction à travers par exemple la charge émotionnelle portée par la représentation de paysages qu'elles ont parcourus ensemble ; d'autre part, comment le *I* de Radclyffe Hall est instable. La romancière étant une invertie, une femme-homme, son genre oscille entre le masculin et le féminin, *he* et *she*, mais renvoie aussi parfois à ce que la terminologie encore inexistante à son époque

---

<sup>507</sup> Anna Kerchy, « 'Not Waving but Drowning.' An Agnostic Commitment to Autonomy, The Freedom of Uncertainty in Stevie Smith's Poetry », Christine Reynier et Michel Ganteau, dirs., *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature*, Montpellier : PULM, 2010, p.145-60, p. 148-9.

<sup>508</sup> Reynier montre que Woolf donne voix aux sans voix, telle la domestique Wilson, dans *Flush* ; Christine Reynier, « Autonomy as Commitment in Virginia Woolf's Short Stories », *ibid*, p. 113-124, p. 119-20.

désignerait par *he/she*, c'est-à-dire un transgenre<sup>509</sup>. À cette première instabilité s'ajoute la mutabilité du sentiment de genre dans le temps ainsi que dans le rapport singulier à l'autre : la relation amoureuse peut se vivre sur le mode de la fusion où le *I* de Radclyffe Hall se fond avec celui de l'être aimé de manière contingente. Elle peut aussi s'inscrire dans un rapport mère-enfant qui déjoue la temporalité réelle des amantes, ou dans un rapport homme/Radclyffe Hall - femme/Souline dont l'union peut aboutir à un enfant-roman. La même ambivalence prévaut au niveau diégétique : il suffit de citer Hannah, une femme masculine aux rôles genrés multiples dont l'hétérosexualité est une première dans l'œuvre de Radclyffe Hall.

*Adam's Breed* est emblématique de la technique littéraire de Radclyffe Hall pour déconstruire le Sale et parvenir à un syncrétisme éthique. Dans ce roman, les repères s'effondrent puisque toutes les définitions sont mises en doute par le jeu sur la polysémie : l'ambivalence des notions de Sale, d'étranger, de regard, d'amour, de réussite, de matérialité, de spiritualité, ou encore des espaces intérieurs-extérieurs, provoque l'effondrement des cadres de pensée habituels. *Adam's Breed*, comme les autres romans du corpus, privilégie la pluralité, la complexité des situations, et la recherche d'équilibre. Les variations thématiques proposées ne reposent pas exclusivement sur des contre-exemples et, de ce fait, permettent de se frayer un chemin qui synthétiserait des expériences diverses. Toutes ces variations sont présentées sous la forme de perspectives lacunaires et temporaires. À travers la trajectoire des personnages, Radclyffe Hall propose de rassembler ces perspectives autour de la compassion. Cette manière compassionnelle d'envisager l'altérité nous semble paraître dans la façon qu'avait Radclyffe Hall de faire des recherches très pointues sur les thématiques de ses romans afin de restituer au plus juste, c'est-à-dire avec le plus de respect, les individus dans leur environnement qui deviendraient ses personnages. Pour parvenir à ce rapport à l'autre empreint de compassion, *Adam's Breed* propose des variations sur trois personnages majeurs afin d'offrir différentes perspectives au lecteur qui peut établir son propre jugement. Le narrateur met en œuvre une bienveillance envers les personnages qui repose sur leur complexité et, en ce qui concerne Gian-Luca, un parcours fait d'erreurs et d'errance qui lui permet de se forger ses vérités. En outre, le roman déploie le mécanisme relationnel du Sale. Nous l'avons vu, Cohen nomme relationalité le procédé par lequel le Sale appelle immédiatement son rejet et sa transformation parce que, même si l'objet sale est différent du

---

<sup>509</sup> « Transgender is a concept referring to someone who lives as a woman or as a man but who neither desires nor has sex-reassignment surgery [...]. [I]n the 1990s, it was used as an inclusive term for anyone who transgresses, or crosses, gender boundaries », Zimmerman, dir. *Lesbian histories and cultures*, p. 774.

sujet, il menace de le salir par contamination réelle ou symbolique. Sur le plan stylistique, la trajectoire qui mène à une relation éthique à l'autre passe d'abord par l'utilisation des termes *neither... nor* y compris de leur variante *neither... nor..., only...* ; ensuite, par l'emploi de *both*. Dans la perspective du Sale, les termes *neither... nor* sous-tendent bien deux espaces en opposition, mais nient l'appartenance à aucun de ces deux espaces. Ils semblent donc renvoyer dans un premier temps à un entre-deux, un espace intermédiaire. Le passage à la conjonction *both* signale une étape supplémentaire : les frontières des deux espaces originels se sont évanouies au profit d'un seul espace réunifié. Pour autant, il ne s'agit pas d'une fusion de ces deux espaces au sens où ils perdraient leur singularité. Symboliquement, Radclyffe Hall déconstruit ainsi les fondements des normes, en particulier des frontières discriminantes entre les individus : plutôt que de s'appuyer sur une perception de la différence, Radclyffe Hall propose de la remplacer par une pluralité intégrée.

### III. LA LITTÉRATURE COMME MISE EN ŒUVRE DE L'ÉTHIQUE DE L'ALTÉRITÉ

#### 1. Littérature et nourritures

Radclyffe Hall propose un rapport compassionnel à l'autre passant par la recherche d'un équilibre entre matérialité et spiritualité. Son éthique de l'altérité s'incarne dans une praxis. Si l'ensemble de ses romans en témoigne, nous appuierons notre démonstration principalement sur *Adam's Breed* et sur la manière dont il est éclairé par *Les nourritures* de Pelluchon. Malgré les quelques quatre-vingt dix ans qui les séparent, l'essai et le roman entrent en profonde résonance. Radclyffe Hall fait en effet du langage et, par extension, de la littérature ce que Pelluchon désigne par les nourritures. « Les nourritures désignent ce dont nous vivons et dont nous avons besoin »<sup>510</sup>, explique-t-elle. Comme chez Radclyffe Hall, elles ont une dimension autant matérielle que spirituelle : « je baigne dans un milieu qui est à la fois naturel et artificiel », écrit Pelluchon, et « je vis – c'est-à-dire me nourris – de ce milieu [...] Or la prise en compte de la corporéité du sujet qui « vit de » suppose que l'on insiste sur les conditions à la fois biologiques, sociales et environnementales de l'existence, en cessant de séparer l'homme de la nature et en dépassant le dualisme nature/culture »<sup>511</sup>. C'est le sens du syncrétisme pratiqué par Radclyffe Hall. À l'opposé des nourritures, il y a la faim ; c'est elle qui m'oblige à fonder un rapport éthique à l'autre : « [l]e regard de celui qui a faim [...]

<sup>510</sup> Pelluchon, *Les nourritures*, p. 18.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 10.

m'accuse au sens où il m'interdit de faire comme si je n'avais rien remarqué et que ce n'était pas mon problème »<sup>512</sup>. Pour Radclyffe Hall et Pelluchon, l'éthique va de pair avec une praxis : l'éthique n'est pas « seulement ni essentiellement une discipline servant à définir le juste et l'injuste, le bien et le mal [...] Elle désigne l'assignation de limites à mon droit d'utiliser tout ce qui est bon pour ma conservation au nom du droit des autres à avoir accès aux nourritures. L'existence est elle-même cette position éthique. Dès que je [me nourris], je suis dans l'éthique : je dis si les autres hommes (passés, présents et à venir) et les animaux ont une place dans ma vie et dans le système de valeurs qui constituent mon identité »<sup>513</sup>. *Adam's Breed* évoque la faim très concrète des misérables, mais aussi la faim d'apaisement qui anime Gian-Luca et passe longtemps par la lecture. Le motif du livre autorise précisément le rapprochement entre Radclyffe Hall et Pelluchon autour des nourritures. Le livre représente tout à la fois l'écriture, la lecture, un bien de consommation, une œuvre d'art, une faim et un plaisir. Il renvoie à une collaboration entre lecteur et écrivain autant qu'à une transaction commerciale incluant l'édition, l'impression et la diffusion. Le livre a une double nature intellectuelle et commerciale car il fait de la littérature un produit de loisir dès l'époque moderne. De son prix peut dépendre la subsistance de l'auteur ou le lectorat visé. Si Radclyffe Hall n'avait pas besoin d'écrire pour subvenir à ses besoins, elle gérait très bien ce qu'on appellerait aujourd'hui les techniques marketing pour choisir la couverture de ses romans, les installer en rayons ou fixer leur prix. Elle a décidé de vendre *The Well* à un prix le rendant accessible à un lectorat assez large mais pas à un public en recherche de sensationnel. Le choix du genre de *The Well* a quant à lui permis de faire connaître l'« inversion » en-dehors des cercles restreints où elle était habituellement cantonnée. La dimension économique du livre en tant que métaphore du travail de l'écrivain se trouve également dans *Adam's Breed*, la communauté commerçante de Gian-Luca considérant la littérature comme une activité de riches dilettantes. Dans *The Well*, le livre peut se définir comme nourritures étant donné qu'il condense les dimensions matérielle et spirituelle sous le thème de la procréation. Le fait d'être invertie empêche Stephen de s'inscrire dans une lignée ; or elle hérite les valeurs représentées par le domaine de Morton, en particulier la transmission des traditions. L'écriture vient compenser ce manque car elle se présente comme l'héritage direct des habitants de Morton : « These people had drawn life and strength from their creator. Like infants they had sucked at her breasts of inspiration, and drawn from them blood [...] For surely thus only are fine books written, they must somehow partake of the miracle of blood – the strange and terrible miracle

---

<sup>512</sup> *Ibid*, p. 160.

<sup>513</sup> *Ibid*, p. 179.



of blood, the giver of life, the purifier, the great final expiation »<sup>514</sup>. Lorsque Stephen évoque les artistes qui fréquentent le salon de Valérie, le motif de la procréation revient : « *hack out*<sup>515</sup> a niche in existence »<sup>516</sup>. Sa stérilité semble en partie dépassée dans la scène finale où elle porte en elle un être cher dont la responsabilité s'avère très lourde : « Her barren womb became fruitful – it ached with its fearful and sterile burden »<sup>517</sup>. La création artistique se fait dans la douleur et les cris de l'accouchement<sup>518</sup>. Le livre est perçu dans sa dimension charnelle sur un mode beaucoup plus léger dans *Adam's Breed*. Le personnage du bibliothécaire met sur le même plan les livres et les enfants au point de pouvoir à peine décider qui il aime le plus<sup>519</sup>. Quand il opte pour ses fils après la Première Guerre Mondiale, le rejet des livres s'exprime dans les mêmes termes du mélange de physicalité et de spiritualité contenu dans la définition des nourritures : « 'I am disappointed in books myself, such a lot of them seem to suggest indigestion – a kind of deranged mental stomach.' »<sup>520</sup>. Dans *Adam's Breed*, les livres ont également une odeur. Les parfums qu'ils dégagent chez le bibliothécaire<sup>521</sup> rappellent ceux que découvre Gian-Luca la première fois qu'il pénètre dans l'épicerie italienne de ses grands-parents<sup>522</sup>, invitant à nouveau à penser le livre comme nourritures. Le plaisir de manger tente même de compenser le plaisir de lire, mais en vain : « One morning he sought out Fabio in the shop, asking him gravely for books. 'Ma che! I have none, but here are macaroons!' [...] Gian-Luca ate the macaroons with much gusto, but the next day he sought out Mario »<sup>523</sup>. Gian-Luca se nourrit à la bibliothèque. Il semble d'ailleurs que le livre suive un processus analogue à l'ingestion et à la digestion. C'est ce que montre l'exemple de Mario qui, tel un livre, raconte des histoires avec tout son corps : « 'I have heard<sup>524</sup>, – he would say – and then he would be off! As he talked his eyes would grow rounder and rounder, and his face would shine with enthusiastic sweat until even Rosa would hush Geppe into silence the better to fancy herself there »<sup>525</sup>. Le livre passe du dehors au

---

<sup>514</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 214.

<sup>515</sup> Nos italiques.

<sup>516</sup> *Ibid*, p. 353.

<sup>517</sup> *Ibid*, p. 446.

<sup>518</sup> « a terrifying voice that made her ears throb, that made her brain throb, that shook her very entrails », *ibid*, p. 447.

<sup>519</sup> « 'Which do you like best, books or children?' [...] 'That,' said the Librarian, 'is a difficult question – I've never been able to decide.' », Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 101.

<sup>520</sup> *Ibid*, p. 253.

<sup>521</sup> « 'I very much love their smell. It is such an old smell and yet it seems alive' », *ibid*, p. 100.

<sup>522</sup> « All his life he remembered those first impressions of the shop [...] above all the smell, that wonderful smell that belongs to the Salumeria », *ibid*, p. 27.

<sup>523</sup> *Ibid*, p. 85.

<sup>524</sup> Nos italiques.

<sup>525</sup> *Ibid*, p. 69.

dedans du corps par la bouche, la main et les yeux, transite à l'intérieur puis circule vers l'extérieur. Dès lors, « [p]enser le monde comme nourriture », comme le font Radclyffe Hall et Pelluchon, « ce n'est pas user d'une simple image pour illustrer la manière dont l'extérieur devient intérieur, comme lorsque j'ingère un aliment, le digère et en retire de l'énergie »<sup>526</sup>. Si les livres parlent, sentent et nourrissent, sont-ils vivants<sup>527</sup>, demande Gian-Luca au bibliothécaire. « Who knows? » lui répond celui-ci, « They feel very much alive to me »<sup>528</sup>. Le livre devient altérité d'où les égards dont il est entouré, en particulier lorsque, ancien, il se voit attribué des qualités humaines de sagesse<sup>529</sup>. Gian-Luca le considère quant à lui comme un ami et un confident ; il prend grand soin de leur état physique<sup>530</sup>, mais aussi affectif puisqu'il leur parle, les caresse et parfois même les punit<sup>531</sup>. Les livres jouent le même rôle relationnel que la nourriture. Seuls amis de Gian-Luca, ils le réconfortent dans les moments difficiles<sup>532</sup> en partageant des expériences diverses<sup>533</sup>. Gian-Luca a faim des réponses que les livres peuvent lui apporter ; or ils n'offrent pas de solution toute prête, l'obligeant à prendre la responsabilité de ses propres réponses nourries de celles proposées dans les livres : « 'the world is literally snowed under with books, and nearly all books are written about life – but not one of them can help you with your life, Gian-Luca; that book you'll have to write for yourself »<sup>534</sup>. Les livres, autant que le bibliothécaire, deviennent des passeurs reliant entre eux, sans effacer leur singularité, des générations d'écrivains et de lecteurs. La même responsabilité générationnelle et intergénérationnelle échoit aux nourritures selon Pelluchon : l'acte de se nourrir « fait partie du respect de soi et exprime aussi le respect des autres, passés, présents et futurs, humains et non humains »<sup>535</sup>. Les livres comme nourritures accueillent une parole et cet accueil est rendu possible par la confiance mutuelle qui s'établit entre l'écrivain et le lecteur au moyen du seul livre qu'ils partagent. Cette hospitalité engage néanmoins les responsabilités de chacun : « Notre responsabilité à l'égard des autres hommes et des autres

---

<sup>526</sup> Pelluchon, *Les nourritures*, p. 22.

<sup>527</sup> « do you think that perhaps they may breathe », Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 100.

<sup>528</sup> *Ibid*, p. 100.

<sup>529</sup> « they are so full of wisdom, it must be that [...] the wise are seldom self-assertive », *ibid*, p. 100.

<sup>530</sup> « Gian-Luca made friends of his books [...] He made a shelf from an old packing-case, so that his friends might be well lodged », *ibid*, p. 84.

<sup>531</sup> « He would talk to them, pet them: 'Oh, bello!' he would say, stroking a page with his hand. Or he might feel disapproval, in which case he would scold », *ibid*, p. 84.

<sup>532</sup> « Perhaps the fact that he had so few friends had driven [Gian-Luca] back on books », *ibid*, p. 171.

<sup>533</sup> « they were so wise, his books, and their range of subjects was so varied, so wide and so learned. He began to turn more and more to these friends, asking them to solve his problems, yet somehow the problems remained unsolved », *ibid*, p. 333.

<sup>534</sup> *Ibid*, p. 334.

<sup>535</sup> Pelluchon, *Les nourritures*, p. 178.

vivants est engagée chaque fois que nous mangeons, que nous en soyons pleinement conscients ou non »<sup>536</sup>.

## 2. Des responsabilités partagées

L'« universalisme »<sup>537</sup> prôné par Pelluchon s'appuie sur les nourritures, en particulier en ce que leur privation oblige à « donner de sa subsistance pour nourrir l'autre »<sup>538</sup>. Cependant, « [l]a vie dans le monde des nourritures est jouissance parce que je prends du plaisir à vivre »<sup>539</sup>. On trouve cette dimension hédoniste dans *Adam's Breed* pour évoquer le jeu des responsabilités entre artiste et public à travers la relation du serveur au client. Le roman propose ainsi un manuel à l'usage des lecteurs afin de les mettre en garde contre les ficelles du métier d'artiste. Sur le ton de l'humour est indiquée en creux une pratique responsable de l'écriture qui permet aux lecteurs de devenir plus avertis. Toutefois, il ne s'agit pas pour Radclyffe Hall de s'instituer en modèle : la bienveillance amusée qui caractérise de tels épisodes témoigne au contraire d'une indulgence mêlée d'humilité envers sa propre pratique et celle d'autres artistes. C'est d'ailleurs Mario qui prend en charge le discours sur l'art de servir et de traiter les clients (« the art of dealing with clients »<sup>540</sup>) ; or, il fait un bien piètre serveur dont l'éloquence sert surtout à masquer le manque de talent, autrement dit un théoricien dont la pratique n'est pas à la hauteur des théories. Selon lui, l'art de servir consiste à attiser la curiosité du public/client par un savant dosage de fermeté et de subtilité : « you assert yourself – but with grace »<sup>541</sup> ; le serveur discourt ensuite sur son œuvre (« you expatiate on the food »<sup>542</sup>) et en vante les mérites tout en nuance (« I will *stroke* the lettuce with garlic – no more than that, a caress of garlic »<sup>543</sup>) comme si la délicatesse semblait primordiale (« butter – but fried, oh, so very gently! »<sup>544</sup>). Il faut également déceler les envies du client et adapter ses propositions en fonction tout en l'incitant à en prendre davantage : « If he agrees, then you whip out the menu and tempt with another dish. It is all very easy, and you make them drink too »<sup>545</sup>. Cela suppose une pincée de ruse<sup>546</sup> ainsi qu'une touche

---

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>540</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 64.

<sup>541</sup> *Ibid.*

<sup>542</sup> *Ibid.*

<sup>543</sup> *Ibid.*

<sup>544</sup> *Ibid.*

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 64-5.

<sup>546</sup> « Mario said the Padrone was sly, but that Mario Varese was slyer » et « you observe - as though you were thinking aloud », *ibid.*, p. 65.

d'habile flatterie : « [the Padrone] is like a great artist who will not sell his pictures; he rejoices but to look at the outside of the bottles – the insides he reserves for those who have a palate – however, I will do my best for you, signore »<sup>547</sup>. Cette dernière remarque, flatteuse pour les heureux élus, prend en défaut l'élitisme qui caractérise certains artistes comme l'indique le terme *like* dans l'extrait. Il s'agit sans doute des 'faux artistes' décrits dans *The Forge*. Enfin, le serveur ne doit pas hésiter à mentir et même à faire culpabiliser celui qui aurait mis en doute la bonne foi de l'artiste/serveur<sup>548</sup>. Si le public n'y voit que du feu<sup>549</sup>, c'est son amateurisme qu'il faut blâmer : « 'Ma che! They do not know the difference!' »<sup>550</sup>. Cette attitude choque Gian-Luca enfant, mais elle correspond si bien à la conception économique de l'altérité qu'ont ses grands-parents qu'à l'instar de Fabio il ne la met pas en doute : « And although this left the ethical question rather vague, it appeared to satisfy Fabio »<sup>551</sup>. Les modalisateurs (*rather, appeared*) signalent toutefois que le protagoniste n'en restera pas là et traduisent également les précautions prises par le narrateur pour éviter de juger hâtivement. Le public, gourmet, gourmand ou pragmatique, a aussi ses responsabilités à assumer, ce que le narrateur énonce par défaut en démystifiant la figure de l'artiste : afin de ne pas être dupé, le public devrait éduquer son goût et apprendre à faire la différence<sup>552</sup> entre les œuvres. Il ne devrait pas non plus se montrer passif et attendre de l'art qu'il réponde à ses problématiques comme l'espère Gian-Luca de ses livres. En proposant un anti-manuel d'éducation artistique dans *Adam's Breed*, Radclyffe Hall intègre les enjeux économiques, intellectuels et relationnels à sa conception de l'art et invite chacun à prendre ses responsabilités. Selon Pelluchon, un des moyens d'accéder éthiquement à l'autre consiste à bien choisir ses mots : « le langage que nous utilisons est une manière, en partant de nous, de comprendre autrui »<sup>553</sup>. N'est-ce pas là l'enjeu de tout écrivain, et plus encore de Radclyffe Hall qui souhaitait déprendre les inverties des 'réalités' auxquelles les désignations les avaient assignées dans *The Well* ?

Un double étiquetage caractérise *The Well* à la fois au niveau diégétique avec la désignation du personnage principal comme invertie et, au niveau historique, par la mise en procès du roman accusé d'obscénité. Au même titre que Stephen est désignée par son identité

---

<sup>547</sup> *Ibid*, p. 65.

<sup>548</sup> « "I am rather afraid of tomato soup; it usually lives in a tin!" "Signore!" I exclaim, as one who is wounded, "here we make all things fresh" The chef, he it is who opens the tin », *ibid*, p. 65.

<sup>549</sup> « If he swallows the lot », *ibid*, p. 64.

<sup>550</sup> *Ibid*, p. 65.

<sup>551</sup> *Ibid*, p. 66.

<sup>552</sup> « Ma che! They do not know the difference », *ibid*, p. 65.

<sup>553</sup> Pelluchon, *Les nourritures*, p. 119.

d'invertie et prisonnière de ce qui devient une assignation identitaire, ce roman n'est retenu que sous son étiquette de « bible du lesbianisme ». Or, comme l'écrit Prokhoris, « [l]es signifiants *traduisent* - et construisent - le « donné » ; ils ne l'*expriment* pas. Si bien [qu'] [...] ils *fictionnent*, ou *inventent* l'« originaire », ou ce qui passera pour tel [...] C'est sur cette structure fictionnelle de la 'réalité', de la 'réalité' la plus tangible, celle qui apparaît comme la moins sujette à caution »<sup>554</sup> qu'il faut tenter de se dégager des signifiants. Dans l'œuvre de Radclyffe Hall, la difficulté à nommer qui entraîne la valorisation de formes de communications non verbales et, dans certains contextes, du silence, a déjà été soulignée. La question du genre semble particulièrement propice à remettre en cause le pouvoir de la nomination. Rappelons que quatre-vingts ans après *The Well*, Eribon écrit que :

les mots de la stigmatisation instaurent, et réinstaurent sans cesse, la 'réalité' de ce qu'ils désignent, au moment où ils semblent simplement l'énoncer ou la dévoiler. Dire à quelqu'un qu'il est une 'tante', un 'pédé', c'est énoncer la 'vérité' de ce qu'il 'est'. Mais cet individu n'est ce qu'il est que parce que les mots – c'est-à-dire l'histoire collective de l'ordre social et sexuel sédimentée dans le langage et les fantasmes sociaux qu'il exprime – vont inscrire dans sa définition même, et dans son être, toute la 'réalité' qu'ils désignent<sup>555</sup>.

Nous souhaitons ébaucher un rapprochement entre Radclyffe Hall et Malabou à qui Eribon fait référence dans son étude. Il ne s'agit que des prémices d'une réflexion dont la romancière serait le point de départ en tant qu'initiatrice d'une éthique de l'altérité et la philosophe, cheminant depuis, la tentative contemporaine pour « [c]hanger de différence ». L'une et l'autre ont parfaitement compris l'emprise des appellations sur les représentations mentales et sociales, et la nécessité d'en mettre au jour les mécanismes afin de leur assigner de nouvelles valeurs. Malabou le formule ainsi en citant Butler dans *Gender Trouble* : « “Les femmes qui ne parviennent pas à [...] comprendre que leur sexualité est en partie construite dans les termes de l'économie phallique sont véritablement condamnées dans ce cadre théorique à une “identification masculine” ou à rester dans l'ombre” »<sup>556</sup>. C'est la raison pour laquelle Malabou critique aujourd'hui la déconstruction de Derrida ou la philosophie de Levinas, mais aussi les théories *queer*. Selon elle, ces grands mouvements pratiquent une désessentialisation de la 'femme' qui est dommageable puisque la 'femme' désigne tout aussi bien le masculin que le féminin : « on ne peut éluder [...] une certaine complicité entre une violence

---

<sup>554</sup> Prokhoris, *Le sexe prescrit*, p. 308.

<sup>555</sup> Eribon, *Une morale du minoritaire*, p. 77.

<sup>556</sup> Malabou, *Changer de différence*, p. 37.

domestique et sociale qui refuse aux femmes une place et une violence théorique qui refuse aux femmes une essence »<sup>557</sup>. Cette critique la conduit à penser que « [la femme] ne se définit et ne peut se définir que par la violence qui lui est faite. C'est la violence seule qui lui confère son être »<sup>558</sup>, rejoignant ainsi la dénonciation que proposait Radclyffe Hall de la condition des femmes, en un temps où elles étaient assignées à la sphère domestique. En outre, cette définition de Malabou peut s'appliquer aux lesbiennes et s'élargir aux homosexuels puisqu'ils ne correspondent pas au modèle domestique conforme aux attentes sociales. Radclyffe Hall tout comme Malabou veulent donc se libérer de cette violence et ouvrir aux femmes de nouvelles possibilités d'être. La philosophe parle alors de devenir une femme « en propre »<sup>559</sup>, non le simulacre de l'homme que lui impose la déconstruction. Une femme en propre ? C'est sans doute là que du chemin a été parcouru depuis l'époque de Radclyffe Hall où elle portait des habits d'homme et n'avait probablement d'autre choix que d'adopter leurs attributs tant vestimentaires que comportementaux. Néanmoins, les deux femmes se rejoignent dans le sens où Malabou prolonge le dépassement du motif de l'abject utilisé par Radclyffe Hall en rejetant la dialectique pur/impur, sale/propre au profit d'un troisième terme : l'appartenance en propre. Là où Radclyffe Hall construisait l'abject dans un écart autant spatial que stylistique, Malabou propose l'appropriation d'une identité en propre qui passerait par un lieu, verbal, spatial, propre. Reprenant Irigaray, elle écrit que « [l]e maternel-féminin demeure le lieu séparé de "son" lieu, privé de "son" lieu. Elle est ou devient sans cesse le lieu pour l'autre qui ne peut s'en séparer. Menaçante donc, sans le savoir ni le vouloir, de ce dont elle manque: un lieu "propre" »<sup>560</sup>. De là, la philosophe en arrive à proposer une théorie de la plasticité où construire son identité ne passe plus par une division de l'espace entre le sexe et le genre qui multiplie les masques ou les processus de déterritorialisation du corps, mais par une échangeabilité conçue comme libre circulation de l'être et de l'étant. Le syncrétisme de Radclyffe Hall sous-tendu par une réciprocité qui ne s'inscrit pas nécessairement dans un rapport symétrique à l'autre nous semble converger avec la proposition de Malabou. Si les deux femmes œuvrent à déstabiliser l'emprise de la nomination, leurs écrits se conçoivent aussi comme une manière d'embrasser l'autre du regard.

La fiction de Radclyffe Hall se veut perspective éthique. Le regard révèle le type de rapport à soi et à l'autre que les personnages entretiennent. *The Master of the House* traduit

---

<sup>557</sup> *Ibid*, p. 113.

<sup>558</sup> *Ibid*, p. 115.

<sup>559</sup> *Ibid*, p. 124.

<sup>560</sup> *Ibid*, p. 140.

par exemple une méfiance envers le regard normatif. Bien que le personnage d'Eusèbe se voie désigné par tout le registre du Sale<sup>561</sup>, il est loué pour son expertise dans la cordonnerie et le travail de la vigne. De plus, l'association au Sale passe par le recours aux commérages, c'est-à-dire à l'expression du regard normatif de la société<sup>562</sup>, ce qui l'invalide d'emblée : « But did he give so much as a sou to the Curé? He did not, the unregenerate old sinner. And did he attend Holy Mass on Sundays? He did not; on Sundays he walked in his vineyards – small wonder that such behaviour caused scandal »<sup>563</sup>. Le lecteur est ainsi mis en garde contre des jugements hâtifs ; dans la perspective religieuse du roman, il s'agit en outre de signaler que les voies du Seigneur sont impénétrables. D'autre part, le regard témoigne d'un syncrétisme entre matérialité et spiritualité : comme les nourritures, il participe d'un processus. Dans *Adam's Breed*, le parcours de Gian-Luca consiste à retrouver le regard transcendant de l'enfance qui lui permettait d'accéder à la beauté et qui s'est transformé en un regard essentiellement pragmatique quand il s'est senti étranger aux autres et à lui-même. Sa vision matérialiste évolue après sa rencontre avec le poète Doria : le déchirement que cet épisode provoque en Gian-Luca l'amène à adopter un regard empreint de colère et de jugement autant envers les autres qu'envers lui-même : « Never before had he watched like this, with eyes that weighed and appraised and condemned; with an anger that glowed »<sup>564</sup>. Tous ses sens sont à fleur de peau et traduisent le rejet de l'autre ; il ne supporte plus la vue des autres, mais aussi le bruit<sup>565</sup>, les odeurs<sup>566</sup> et leur contact : « He felt sick with disgust at the contact with their bodies »<sup>567</sup>. Son regard change à nouveau lorsqu'il rencontre un enfant aveugle. Tout se passe comme si cet enfant lui rendait la vue, mais Gian-Luca était alors si aveuglé par la souffrance de ses pairs qu'il préférerait s'aveugler à nouveau : « But Gian-Luca had turned and was rushing away; away and away from the sightless child, away and away from suffering and affliction, and the great, blind sadness of the world »<sup>568</sup>. Comment, en effet, s'ouvrir au monde quand la souffrance prévaut ? Dans *Adam's Breed*, la souffrance n'est pas exempte de beauté tels l'enfant aveugle ou l'oiseau délibérément aveuglé pour améliorer son chant ; mais

---

<sup>561</sup> uncleanly, stained, scarred, neglected, not cleanse, disorder, unregenerate, unswept, unmade, decayed, disgrace, dirt, Radclyffe Hall, *The Master of the House*.

<sup>562</sup> it was true, he might sometimes, for the rest he appeared, it was said, *ibid*, p. 14-5.

<sup>563</sup> *Ibid*, p. 15.

<sup>564</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 265.

<sup>565</sup> « a woman came up and toched him, murmuring something in his ear. 'Go to hell!' he said roughly », *ibid*, p. 281.

<sup>566</sup> « The stench of the traffic was heavy in his nostrils », *ibid*.

<sup>567</sup> *Ibid*.

<sup>568</sup> *Ibid*, p. 283.

surtout, la souffrance, en particulier celle des innocents ou des créatures privées de parole<sup>569</sup>, lance un appel auquel Gian-Luca ne peut se soustraire. Cela ne signifie pas qu'elle peut être résolue ; il s'agit d'accepter qu'elle fait partie de la vie de tous les êtres vivants et de Dieu, qu'elle découle parfois d'une nécessité, celle de manger qui oblige à chasser, et qu'elle n'est que temporaire puisque la vie et la mort ne font qu'un. Souffrir et voir souffrir ne dégagent pas de ses responsabilités ; l'une d'elles consiste à adopter un regard empli de compassion. Après l'épisode de l'enfant aveugle, Gian-Luca se met ainsi à voir avec pitié : « his eyes were full of that awful new seeing, so that he must pity »<sup>570</sup>. Les mots *eyes* et *seeing* continuent de marquer le mélange entre matérialité et spiritualité. Peu après, la pitié se mue en un regard compassionnel qui réconcilie progressivement Gian-Luca avec lui-même et les autres : « Compassion, the divine, has a sister whose name is gratitude, and that each must form part of the perfect whole that alone is capable of healing »<sup>571</sup>. Pelluchon confirme l'antériorité de la pitié sur la compassion qu'elle désigne quant à elle par le terme d'« empathie » :

L'épreuve de la pitié et la tristesse qui la caractérise sont antérieures au « je suis » et elles viennent de l'autre. Ainsi, je ne plains pas chez l'autre les maux qui pourraient m'affecter, mais l'autre [...] est rencontré dans sa présence nue, dans sa vulnérabilité. C'est pourquoi la pitié est à la fois l'expérience de l'altérité d'autrui et l'expérience d'une altérité en soi. Faire l'épreuve de la pitié, c'est être troublé dans sa chair par un autre que soi et être dépossédé de soi [...] Dans la pitié, je ne dis pas « je », car je ne suis pas un spectateur extérieur au monde<sup>572</sup>.

En soulignant le lien très étroit qui se tisse entre rapport à soi et rapport à l'autre, l'un et l'autre se conditionnant réciproquement, l'analyse de Pelluchon rejoint la fiction de Radclyffe Hall. Contrairement à la pitié, l'empathie « n'exige pas qu'on se mette à la place de l'autre »<sup>573</sup>, mais qu'on aille vers lui en reconnaissant « sa manière d'éprouver le monde »<sup>574</sup> et ses besoins, ce que Gian-Luca fait petit à petit. La phrase « on ne voit bien qu'avec le cœur » du Petit Prince de St Exupéry s'applique à la perspective qu'il finit par adopter : « all that he saw at such moments as these would be lit by a deep sense of love »<sup>575</sup>.

---

<sup>569</sup> « 'They cannot tell us [...] they can only trust us' », *ibid*, p. 316.

<sup>570</sup> *Ibid*, p. 287.

<sup>571</sup> *Ibid*, p. 292.

<sup>572</sup> Pelluchon, *Les nourritures*, p. 145.

<sup>573</sup> *Ibid*, p. 119.

<sup>574</sup> *Ibid*.

<sup>575</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 361.



### 3. L'art de servir

La fiction de Radclyffe Hall invite à un partage des responsabilités qu'elle met elle-même en œuvre. La praxis proposée s'exprime le plus clairement à travers la thématique du service dans *Adam's Breed* où la littérature, déjà conçue comme nourritures, s'incarne dans l'art de servir. Servir, nous l'avons vu, s'apparente bien à un art dans ce roman : « the art of dealing with clients »<sup>576</sup>. Le serveur met en lien l'artiste et son public par le biais de l'œuvre d'art : en favorisant le rapport aux nourritures, il constitue « le lieu originaire de l'éthique »<sup>577</sup>. Bien que Gian-Luca soit passé maître dans l'art de servir, son parcours sert aussi de contre-exemple. Servir n'est pas une activité mercantile sans rapport avec l'affect : la vision utilitariste déshumanisante<sup>578</sup> qu'il adopte en même temps que la devise d'autosuffisance est rejetée. Il ne s'agit pas d'utiliser l'acte de se nourrir à des fins uniquement commerciales, mais de le considérer comme un besoin vital qui rend les vivants vulnérables et oblige à être responsable : « There were spent, hunted stags; there were blind pit-ponies; there were children without eyes [...] [Gian-Luca] was theirs, the servant of all that was helpless, even as God was their servant and their master »<sup>579</sup>. Le service ne constitue pas non plus l'assujettissement qu'y voit le personnage de Teresa. Alors qu'elle emploie le mot *serve*, elle dévoie complètement la dimension éthique qui lui est donnée dans le roman lorsqu'elle s'adresse à la Vierge : « But she will not serve you; she has come here to tell you yet again that she will not serve you! »<sup>580</sup>. Sur un mode plus léger, *The Forge* critique également le pseudo-artiste qui prétend être trop assujetti au quotidien pour servir son art : « Why had he tried to become a novelist, bound hand and foot as he was? And then his servitude was so puerile, a servitude to little things »<sup>581</sup>. Selon le bibliothécaire d'*Adam's Breed*, le métier de serveur paraît même plus exigeant que celui du livre. Quand Gian-Luca remarque en effet qu'il a choisi la sécurité en devenant serveur, le bibliothécaire reste songeur : « 'I wonder' [...] 'I very much wonder, Gian-Luca' »<sup>582</sup>. Servir suppose d'être au service de tous les êtres vivants réunis dans la Création : « So it happened that Gian-Luca, who had served all his life, continued to serve in the forest, waiting upon the simplicity of birds as he had Milady's

---

<sup>576</sup> *Ibid*, p. 64.

<sup>577</sup> Pelluchon, *Les nourritures*, p. 21.

<sup>578</sup> « For the rest, I serve them all, but I do not really like them, and they do not really like me. I am just a machine », Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 188.

<sup>579</sup> *Ibid*, p. 377.

<sup>580</sup> *Ibid*, p. 383.

<sup>581</sup> Radclyffe Hall, *The Forge*, p. 188.

<sup>582</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 172.

caprices »<sup>583</sup>. Cela suppose de l'empathie et exclut le jugement. On comprend mieux pourquoi Gian-Luca ne parvient plus à exercer son talent lorsque son regard condamne l'autre : « he had set himself up as their tempter and their judge [...] seeking to grow rich through their weakness [...] And now he must serve them in anguish of spirit, a dreadful, unwilling serving »<sup>584</sup>. Il faut un regard et donc un cœur généreux pour servir : « the birds would feed from his hands. Then Gian-Luca's pale eyes would look out and beyond, seeming to see all things clearly; for all that he saw at such moments as these would be lit by a deep sense of love »<sup>585</sup>. L'art de servir procure enfin du plaisir, notamment celui de connaître l'autre afin d'être dans le partage : « On the whole, however, you enjoyed serving people; you could study them while you served. You realized quite soon that you never knew people until you began to serve them »<sup>586</sup>. Cet extrait rappelle tout le soin que mettait Radclyffe Hall dans ses recherches préalables à l'écriture de ses romans. Comme son personnage, il semble qu'elle ait appris à observer son environnement avec la bienveillance nécessaire. Un tel apprentissage n'aurait cependant pas lieu si artiste et personnage n'étaient pas prêts à s'engager pour servir.

Servir l'autre, qu'il soit végétal, animal, humain ou divin, réclame du courage, souvent lié au sacrifice dans l'œuvre de Radclyffe Hall. La longue quête de Gian-Luca en témoigne autant que l'ultime décision qu'il prend de surmonter sa haine de la Civilisation<sup>587</sup> et de retrouver Maddalena par amour<sup>588</sup>. Les archives conservées sur *Adam's Breed* montrent que Radclyffe Hall entendait cette décision comme un acte de courage : « the triumph of a soul that while shrinking and fearful and tired, yet gathers unto itself the courage to go on, a courage which is eminently a divine human prerogative [...] And it seemed to me as I wrote that the reward of that courage for Gian-Luca would be the fulfilment of his great desire to find God »<sup>589</sup>. L'art de servir passe par l'art d'écrire dans *The Well* où il exige un courage plus guerrier. Puddle enjoint Stephen d'utiliser sa plume comme une arme au service des siens : « For your own sake you must go to Oxford, you'll need every weapon your brain can give you; being what you are you'll need every weapon »<sup>590</sup>. Il y a une forme de militantisme chez Puddle qui invite à penser la littérature autant comme un acte de courage que comme un engagement : « work's your only weapon. Make the world respect you, as you can do through

---

<sup>583</sup> *Ibid*, p. 361.

<sup>584</sup> *Ibid*, p. 290.

<sup>585</sup> *Ibid*, p. 361.

<sup>586</sup> *Ibid*, p. 97.

<sup>587</sup> « it was there, they had done it, they had built up the monster, and had called him Civilisation », *ibid*, p. 288.

<sup>588</sup> « But one helpless thing needed him above all others, the sad, patient woman who waited », *ibid*, p. 377.

<sup>589</sup> Radclyffe Hall, *Why I Wrote Adam's Breed?*, p. 5, archive du Harry Ransom Centre.

<sup>590</sup> Radclyffe Hall, *The Well*, p. 121.

your work »<sup>591</sup>. Radclyffe Hall manifeste ce même engagement au sens où elle propose et met simultanément en œuvre l'art de servir. La littérature engagée est souvent critiquée ; pourtant, ce que les écrits de Radclyffe Hall perdraient en littérarité nous paraît largement compensé par la proposition éthique qui les anime inspirée par une réflexion complexe rendue avec beaucoup d'humilité. Le commentaire de Radclyffe Hall à propos des romans propagandistes, ce que les siens ne sont pas à notre avis, résume bien nos positions :

the propaganda novel must be entirely fearless. If propaganda is to be the theme of a novel, then the novel should always be written for a cause in which the author has implicit belief, for a cause which he feels in his very soul has need of someone to rise up and defend it. [...] If he adds but one stone, however small, to the building of a better civilisation then that in itself is a glorious thing<sup>592</sup>.

Évoquer l'engagement littéraire de Radclyffe Hall semble possible même quand l'éthique de l'altérité qu'il défend ne ressemble qu'à des prémices : celle-ci est en effet engagement à faire advenir et se conçoit comme une quête constamment renouvelée de sens et d'équilibre. Étymologiquement, s'engager signifie mettre en gage, poser un choix ; l'engagement suppose donc un volontarisme. S'inspirant de Georges Bataille, Benoît Denis<sup>593</sup> considère également que l'engagement procède d'une transgression de l'ordre auquel un individu s'oppose en s'engageant<sup>594</sup> ; or les romans de Radclyffe Hall interrogent la possibilité d'agir au fondement de l'autonomie dont découlerait l'engagement. Privés du pouvoir d'être entendus ou d'autorité sur leur existence, et pouvant par conséquent difficilement échapper à leur sort, les personnages ne devraient pas être en mesure de s'engager ; pourtant, ils n'en transgressent pas moins les codes, involontairement : cette transgression produit paradoxalement une nouvelle forme d'engagement, envers l'autre cette fois, qui esquisse une éthique de l'altérité. Chez Radclyffe Hall, la défense des individus privés de choix et de voix passe par la recherche constante d'un équilibre, ni fixe ni dogmatique, entre l'engagement et l'autonomie, y compris les siens vis-à-vis des conventions sociales et littéraires. Parler de l'engagement de Radclyffe Hall semble immédiatement convoquer *The Well of Loneliness* et sa défense des homosexuels. En réalité, toute son œuvre témoigne d'un engagement conceptuel et éthique que la critique récente tend à associer au canon moderniste alors qu'elle a longtemps pensé que la période

---

<sup>591</sup> *Ibid*, p. 343.

<sup>592</sup> Souhami, *The Trials of Radclyffe Hall*, p. 254.

<sup>593</sup> Benoît Denis, *Littérature et engagement*, Paris : Seuil, 2000.

<sup>594</sup> Denis explique que, pour Bataille, la littérature se conçoit comme exercice de souveraineté et ne reçoit donc sa valeur morale et sociale que dans et par la transgression.

moderne mettait en avant l'art pour l'art au détriment de l'engagement en littérature. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Radclyffe Hall a été largement écartée du canon, en particulier *The Well* jugé trop propagandiste<sup>595</sup>. Les critiques de Radclyffe Hall commencent à peine à se libérer de l'emprise de sa postérité biaisée. L'originalité de l'engagement de Radclyffe Hall tient en ce qu'il ne marque pas un début, comme la définition le suggère ; au contraire, il *découle* d'un genre et d'une sexualité qui ne correspondaient pas aux normes en vigueur et pour lesquels aucune terminologie n'existait véritablement encore : autrement dit, son engagement pour la cause homosexuelle n'a pas été *d'abord* transgressif, il est *né* d'une transgression involontaire de ces normes. Radclyffe Hall s'est appuyée sur son transsexualisme bien plus pour explorer les multiples conceptions de la construction de soi et de la relation à l'autre que pour en tirer une seule défense des homosexuels. Son sentiment de genre -ni il, ni elle ni il-elle, ou les trois à la fois - l'a conduite à interroger la différence des sexes comme fondement des conceptions modernes de l'être et à lui substituer une conception plurielle et relationnelle de l'altérité que sa fiction tente de mettre en œuvre dans l'art de servir.

---

<sup>595</sup> « Many critics maintain that propaganda, of whatever kind, impairs a work of art. True as this aesthetic cannon may be for the majority of such works, the fact remains that it is the problem which it discusses, rather than its rank in fiction, which lends to Miss Hall's book its undoubted significance », Vera Brittain, *Radclyffe Hall, a case of obscenity?*, p. 49.

## **CONCLUSION**

Le parti pris qui a été le nôtre d'entrer dans le sujet par le biais de *The Well* aurait pu augurer d'une perspective genrée redondante avec la majorité des critiques *queer* qui ont utilisé ce roman aux seules fins de définir le lesbianisme ou de retracer l'histoire de l'homosexualité dans son acception large ; le Sale n'y aurait été entendu alors qu'au sens d'obscénité ou aurait pris la forme de jugements de valeur. Si ce parti pris se justifiait, il n'a nullement empêché de se dégager de la postérité biaisée du roman et de son écrivaine ni d'élargir la notion de Sale à ses nombreux champs tels qu'ils sont construits dans l'ensemble de l'œuvre et plus seulement dans *The Well*.

L'élargissement des définitions du Sale a fait d'emblée ressortir sa dimension spatiale, identitaire et religieuse : le Sale est en effet défini comme une matière qui n'est pas à sa place ; or la discrimination des éléments sales permet à chaque société d'instituer des tabous d'ordre religieux puis social et de délimiter ainsi ses frontières. Si les deux premières parties de la recherche rendent compte de ces dimensions au regard de l'œuvre de Radclyffe Hall en intégrant également la manière dont les mécanismes du Sale infiltrent le domaine artistique et littéraire, elles déplacent néanmoins leur perspective au sens où le Sale se détache d'une altérité conçue en termes binaires d'opposition et d'abjection et met au jour une « transmigration » qui manifeste sa propriété relationnelle<sup>1</sup> : abjectés dans un premier temps, les personnages de Radclyffe Hall n'ont d'autre choix pour exister que de trouver des espaces intermédiaires. Ce processus redéfinit les frontières spatiales, identitaires et religieuses déjà déclinées dans le champ de l'abjection, et introduit en deuxième partie une nouvelle dimension du Sale, temporelle celle-ci, qui vient déstabiliser la notion : c'est même la conception d'un temps à contretemps qui permet d'envisager l'être dans sa multiplicité intérieure et d'initier une éthique du rapport à l'autre en soi et hors de soi. Le cheminement du Sale a conduit à redéfinir l'altérité : parti d'un autre réduit à son genre et renvoyant à l'invertie, la lesbienne ou l'homosexuel, le genre s'est élargi aux identités infériorisées au rang desquelles se trouvent les ouvriers pauvres ou les étrangers. Plus tard, il a pris le sens d'« être », un être dégagé de sa seule dimension sexuelle d'où la variété des milieux sociaux et des âges des personnages, des espaces et des contextes historiques où ils évoluent, des langues y compris des dialectes ou des registres qu'ils utilisent. L'autre n'a plus été réduit à son genre en tant que marqueur sexuel, mais s'est constitué en un être fondamentalement complexe.

---

<sup>1</sup> Selon la propriété relationnelle du Sale, la désignation de Sale affecte le sujet qui désigne autant que le sujet désigné.

Issu d'une nécessité vitale, le processus de « transmigration » du Sale fonctionne comme un ressort qui permet aux personnages de tenter de s'affranchir de leur condition d'infériorisation. Il autorise en cela un véritable dépassement qu'on ne peut réduire à une transgression, même paradoxale, ou à une synthèse figée du Sale. Il nous invite même à suivre la proposition de Woolf dans ses essais : « *Let us trespass at once. [...] Let us trespass freely and fearlessly and find our own way for ourselves* »<sup>2</sup>. On découvre d'ailleurs en troisième partie que les frontières tendent à disparaître en rendant poreux le dedans et le dehors par exemple. Le dépassement du Sale s'inscrit dans l'esquisse d'une éthique de l'altérité. La « théorie de la familiarité » explore ainsi le rapport à l'autre lorsque cet autre se situe dans une proximité toute aussi excluante que l'abjection. Là encore, Radclyffe Hall semble procéder par étape puisque la « théorie de la familiarité » anticipe au niveau artistique ce que le personnage de Hilary élabore ensuite en une philosophie générale du rapport à l'autre. On peut y voir aussi la volonté de mettre une théorie en pratique, le domaine artistique constituant alors le terrain d'expérimentation d'une formulation théorique de l'éthique de l'altérité. De là découle une éthique qui n'a valeur que de proposition et s'appuie sur des contre-modèles : à sa manière caractéristique, Radclyffe Hall suggère ce que *n'est pas* l'éthique vers laquelle elle tend en interrogeant la contrainte, la dépendance, l'autosuffisance et l'autonomie au sein du rapport à l'autre. La proposition éthique de Radclyffe Hall semble le mieux s'incarner dans la relation d'amour dont la gentillesse et la compassion sont des composantes. Sa proposition intègre en outre l'autre dans sa dimension humaine, animale et divine, sans que cet autre ne soit jamais pensé en-dehors du rapport à soi, le rapport à soi conditionnant au contraire le type de rapport entretenu avec l'autre. On l'a vu, Radclyffe Hall ne conçoit pas d'éthique sans sa mise en œuvre : *Adam's Breed* donne ainsi à voir un monde envisagé comme nourritures autant matérielles que spirituelles où l'éthique de l'altérité devient l'art de servir. La recherche d'une *praxis* apparaît alors indissociable d'une éthique de l'altérité qui rassemble, malgré les quatre-vingts ans qui les séparent, l'écrivaine britannique et la philosophe française Pelluchon autour d'un humanisme de partage. Une telle affinité est rendue possible par l'absence de dogmatisme sans pour autant céder à un relativisme fait d'indifférence ; leur proposition éthique est ainsi capable de s'adapter à la culture des uns et des autres tout en observant des existentiels. La phénoménologie de la vie comme nourritures conçoit l'être et la relation à l'autre dans leur multiplicité : dans le cadre du Sale, cette plasticité permet à la

---

<sup>2</sup> Virginia Woolf, *The Essays of Virginia Woolf* vol. 4 (1925-1928), Andrew McNeillie, dir., Londres : Hogarth Press, 1994, p. 436.

fois de prendre en compte l'évolution des tabous et, comme ils ne cesseront jamais d'exister, de continuer à offrir des repères pour s'en dégager.

Cette volonté d'incarner l'éthique dans une pragmatique forme également le point commun des penseurs qui ont accompagné tout notre cheminement sur le Sale. On ne saurait parler d'influence entre eux et Radclyffe Hall au sens d'un passage concret et vérifiable entre leurs pensées, mais, on vient de le voir avec Pelluchon, leurs formes de pensée partagent une consistance commune (selon l'expression de Deleuze et Guattari), c'est-à-dire qu'elles entrent en affinité au-delà des frontières géographiques et temporelles. Les penseurs et essayistes qui ont permis d'asseoir notre cadre théorique sont en effet français, britanniques ou américains ; leurs domaines de spécialité couvrent l'anthropologie, la psychanalyse, les sciences sociales, la littérature ou la philosophie et puisent largement dans le champ du genre. Comme Radclyffe Hall, tous tentent d'articuler leur pensée à une forme de pratique ; leur engagement, dès lors, est indissociablement politique. C'est cette même volonté de praxis qui a animé la présente étude : elle n'a jamais été conçue comme un exercice purement abstrait, mais, au sens où l'entendait Foucault repris par Prokhoris, comme « épreuve modificatrice de soi dans le jeu de la vérité et non comme appropriation simplificatrice d'autrui à des fins de communication »<sup>3</sup>. Si elle tendait à démontrer l'éthique de l'altérité qui se dégage de la construction du Sale dans l'œuvre de Radclyffe Hall, elle s'est efforcée d'apporter le même soin éthique à l'analyse des romans que celui apporté par l'écrivaine à leur préparation :

There is, in my opinion, no greater presumption than a superficial tampering with fundamental things, than a superficial prying into people's hearts - especially into the hearts of the workers. To dare to sit down to describe hard toil without first having tried to contact ourselves with it, without first having done all that we can to learn what the toilers themselves are feeling and thinking, is a very colossal impertinence<sup>4</sup>.

En un sens, il a fallu accepter d'embrasser le Sale, d'y enfoncer les mains et refuser le chemin auquel Millo, le patron du restaurant, invitait Gian-Luca dans *Adam's Breed* :

'You must do what you think best, Gian-Luca, but for God's sake get rid of your illusions! Remember that the world is a very greedy place – it is only an extension of the Doric. To keep pace with the world one must wink at its follies and if necessary pander a little; there is no room for those who want to dig beneath the surface, we are too overcrowded, we are too civilized, we object to the disturbance and the dirt of excavations

---

<sup>3</sup> Prokhoris, *Le sexe prescrit*, p. 27.

<sup>4</sup> Radclyffe Hall, *The Writing of Novels*, p.19-20.



– and in any case no one has time for much spade work, our everyday needs are too numerous<sup>5</sup>.

On a bien fait ! Contrairement à ce que reprochait la mère de Radclyffe Hall à sa fille au moment du procès (« You can't touch filth without getting filthy »<sup>6</sup>), on n'en est pas sali ; mieux, on espère détricoter les mécanismes de pensée binaires qu'on a internalisés et parvenir un jour à cet art de servir que Radclyffe Hall a su inventer.

Quels prolongements donner à ce nouvel art ? Quelles formes prendra la suite de notre réflexion ? À l'instar de Woolf dans *A Room of One's Own*, il faudrait commencer par dire qu'il n'y a pas de fin, pas de conclusion possible : « I soon saw that it had one fatal drawback. I should never be able to come to a conclusion [...] One can only show how one came to hold whatever opinion one does hold. One can only give one's audience the chance of drawing their own conclusions as they observe the limitations, the prejudices, the idiosyncrasies of the speaker »<sup>7</sup>. On pourrait alors poursuivre le chemin entamé par Prokhoris et Malabou et chercher à mieux définir ce « propre » compris non dans son acception la plus familière de contraire de sale, mais comme une extension de la propriété, c'est-à-dire à la fois ce qui appartient exclusivement ou spécifiquement (en propre) et ce qui est approprié, convenable. Dans leur sillage également, on pourrait explorer la plasticité des normes : la normalité vue comme « capable de maladie », selon la formule de Canguilhem reprise par Prokhoris, c'est-à-dire comme puissance de transformation ; ou la capacité régénérative de la salamandre de Malabou. Un autre chemin nous mènerait à mettre en perspective l'éthique de l'altérité de Radclyffe Hall avec les différentes approches du *care* de Joan Tronto à Carol Gilligan, Moller Okin et R.E Gooding. À la suite de la notion de précarité que Butler substitue au *care* afin de refuser les nominations (« tu es ceci ») et de créer un espace de vivabilité, on aimerait sans doute emprunter la voie du concept *queer*. On agirait alors à la manière de Radclyffe Hall dont les *explicit*s reprennent les *implicit*s tout en les déformant : notre parti pris premier nous avait en effet amenés à rejeter la critique *queer* qui avait enfermé *The Well* et Radclyffe Hall dans des étiquettes restrictives. Nous nous intéresserions ainsi au concept *queer* tel que le dégagent Muriel Plana et Frédéric Sounac dans leur ouvrage *Esthétique(s) "queer" dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble*<sup>8</sup>. Ce concept entre en résonance particulière avec l'éthique de l'altérité que Radclyffe Hall adosse au Sale. En effet, le *queer*

---

<sup>5</sup> Radclyffe Hall, *Adam's Breed*, p. 327.

<sup>6</sup> Souhami, *The Trials of Radclyffe Hall*, p. 151.

<sup>7</sup> Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, p. 5-6.

<sup>8</sup> Muriel Plana et Frédéric Sounac, dirs., *Esthétique(s) "queer" dans la littérature et les arts: sexualités et politiques du trouble*. Dijon : Éd. Universitaires de Dijon, 2015.

désigne « désormais tout ce qui échappe à la norme sexuelle, la perturbe ou la remet en question »<sup>9</sup>. « [C]ompris et saisi à la fois dans l'objet et/ou dans le sujet de la recherche, [...] sa particularité première [...] consist[e] à troubler la relation entre le sujet et l'objet (de la lecture, du désir, de l'art, du discours, de la pensée) »<sup>10</sup>. De la même manière que l'éthique de Radclyffe Hall n'a valeur que de proposition à adapter incessamment,

[l]e *queer* est capable de résister à cette réification annoncée, même si d'aucuns s'acharnent déjà à le fixer à son tour en le traitant comme un nouveau dogme ou, pis encore, comme une simple mode postmoderne, parce qu'il pose non plus la pureté, l'universalité et la fixité des formes mais leur plasticité permanente (définie comme malléabilité, instabilité, relativité et historicité) qu'il considère comme nécessaire et fondamentale. Principe de minorité et de marginalité [...] dans la société comme dans l'art, il cherche moins à s'imposer dans un devenir majoritaire et dominant et à imposer des valeurs nouvelles [...] qu'à défaire et à déposer sans cesse les normes aliénantes, toujours reconduites car toujours séduisantes et rassurantes y compris pour ceux qu'elles oppriment, et qui figent la définition de l'humain, du normal, du sain et du beau<sup>11</sup>.

Ou peut-être le temps est-il venu de se mettre directement au service des plus vulnérables ?

---

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 7.

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 12.

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 17.

# Bibliographie

## I. SOURCES PRIMAIRES : OUVRAGES DE RADCLYFFE HALL

### 1. Romans et nouvelles

- RADCLYFFE HALL, Marguerite. *The Forge*, 1924. Londres : The Falcon Press, 1952.
- . *The Unlit Lamp*, 1924. Londres : Virago Modern Classic, 1986.
- . *A Saturday Life*, 1925. Londres : Virago Modern Classic, Penguin Books, 1989.
- . *Adam's Breed*, 1926. Londres : Virago Modern Classic, 1985.
- . *The Well of Loneliness*, 1928. Londres : Virago Modern Classic, 1982.
- . *Miss Ogilvy Finds Herself*. Londres : William Heinemann, 1934.
- . *The Master of the House*. Londres : Jonathan Cape, 1935.
- . *The Sixth Beatitude*. Londres : William Heinemann, 1936.

### 2. Œuvres de fiction non publiées

- RADCLYFFE HALL, Marguerite. « Bonaparte ».
- . *Emblem Hurlstone*.
- . « Like Cures Like ».
- . *Michael West*.
- . *The World*.
- . « Malise Gordon ».
- . « Miles ».
- . « Paul Colet ».
- . « Poor Miss Briggs. Tenerife and an Incident ».
- . « The Blossoms ».
- . « The Career of Mark Anthony Brakes ».
- . « The Cunningham Code ».
- . « The Grave ».
- . « The Legend of Saint Ethelflaeda ».
- . « The Woman in a Crêpe Bonnet ».
- . « Autobiographical sketches and essays ».

### 3. Archives

FUNKE, Jana. *The World and Other Unpublished Works of Radclyffe Hall*. Manchester : MUP, 2016.

RADCLYFFE HALL, Marguerite. *American Authors in England*.

- . Author's foreword.
- . Autobiography.
- . Biography.
- . Cruel Sports.
- . Forebears and Infancy.
- . Golf and Marriage.
- . Notes on *Adam's Breed*.
- . Notes on God.
- . Notes on *The Master of the House*.
- . Notes on *The Sixth*.
- . Notes on *The Well of Loneliness*.
- . Symposium on « A Summer's Day Book I Remember. ».
- . The First Night.
- . The Writing of Novels.
- . Why I wrote Adam's Breed.

### 4. Traductions françaises

RADCLYFFE HALL, Marguerite. *La Flamme Vaincue (The Unlit Lamp)*. Michel POIRIER, trad. Paris : Nouvelle Revue Critique, 1935.

- . *Sous influences (The Unlit Lamp)*. Michel POIRIER, trad. Paris : Autrement, 2009.
- . *Fils d'Adam (Adam's Breed)*. Léon PORTAZ, trad. Lyon : Éditions Optic, 1947.
- . *Le puits de solitude (The Well of Loneliness)*. Léo LACK, trad. Paris : L'Imaginaire Gallimard, 2005.
- . *Cure de repos (« The Rest Cure »)*. Michel POIRIER, trad. Paris : Nouvelle Revue Critique, 1934.

## II. CONTEXTE LITTÉRAIRE ET ÉTUDES CONSACRÉES À RADCLYFFE HALL

### 1. Biographies

- BAKER, Michael. *Our Three Selves, The Life of Radclyffe Hall*. New York : William Morrow, 1985.
- CLINE, Sally. *Radclyffe Hall: a Woman Called John*. Londres : J. Murray, 1997.
- DELLAMORA, Richard. *Radclyffe Hall, A Life in the Writing*. Pennsylvanie : UPP, 2011.
- RULE, Jane. « Radclyffe Hall », *Palatable Poison: Critical Perspectives on The Well of Loneliness*, Laura Doan et Jay Prosser, dirs., New York : Columbia UP, 2001, p.77-88.
- SOUHAMI, Diana. *The Trials of Radclyffe Hall*. Londres : Weidenfield & Nicolson, 1998.

### 2. Ouvrages et articles

- CADORA, Karen Michele. « The Limits of Lesbiana: Race and Class in Twentieth Century Lesbian Genre Fiction ». Thèse de doctorat, université de Stanford ,1999.
- CASTLE, Terry. *Noël Coward and Radclyffe Hall: Kindred Spirits*. New York : Columbia UP, 1996.
- CLARK, Emily Jo. « Beyond Borders: The Politics of the Margins in Woolf, Joyce, and Hall ». Thèse de doctorat, université de Caroline du Nord Greensboro , 2005.
- CORE, Deborah Lynn. « “The Atmosphere of the Unasked Question”: Women’s Relationships in Modern British Fiction ». Thèse de doctorat, université de Kent State, 1981.
- DOAN, Laura et Jay PROSSER, dirs. *Palatable Poison: Critical Perspectives on The Well of Loneliness*. New York : Columbia UP, 2001.
- FINLAYSON, Iain. *Writers in Romney Marsh*. Londres : Severn House, 1986.
- LIU, Liang-Ya. « The Sexual Politics of Oscar Wilde, Radclyffe Hall, D. H. Lawrence, and Virginia Woolf ». Thèse de doctorat, université d’Austin, 1994.
- MARCH, Kathy. « Radclyffe Hall, », *British Novelists between the Wars*. Detroit : George M. Johnson, 1998, p. 147-54.
- MARTINEZ, Inez. « The Lesbian Hero Bound: Radclyffe Hall’s Portrait of Sapphic Daughters and Their Mothers », *Literary Visions of Homosexuality*. New York : Stuart Kellogg, 1983, p. 127-37.
- WEITZMAN, Marla Lee. « Crossing Gender Lines: Cross-Dressing in the Works of Charlotte Brontë, Elizabeth Gaskell, Radclyffe Hall and Virginia Woolf ». Thèse de doctorat, université de Virginie, 1993.

### 3. Ouvrages et articles de référence sur *The Well*

#### 3.1. Analyses critiques

- ABRAHAM, Julie. « Great Cities: Radclyffe Hall at the Chicago School », *Palatable Poison: Critical Perspectives on The Well of Loneliness*, Laura Doan et Jay Prosser, dirs., New York : Columbia UP, 2001, p.336-54.
- ARMSTRONG, Mary A. « Stable Identity: Horses, Inversion Theory, and *The Well of Loneliness* », *Lit: Literature Interpretation Theory*, Vol. 19, N°1, 2008, p. 47-78.
- BACKUS, Margot Gayle. « Sexual Orientation in the (Post) Imperial Nation: Celticism and Inversion Theory in Radclyffe Hall's *The Well of Loneliness* », *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 1, N° 2, 1982, p.253-66.
- BARALE, Michèle Aina. « Below the Belt: (Un)Covering *The Well of Loneliness* », *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. New York : Routledge, 1991, p.235-57.
- BAUER, Heike. « Richard von Krafft-Ebing's Psychopathia Sexualis as Sexual Sourcebook for Radclyffe Hall's *The Well of Loneliness* », *Critical Survey*, Vol. 15, N°3, 2003, p.23-38.
- BREEN, Margaret Soenser. « Narrative Inversion: The Biblical Heritage of *The Well of Loneliness* and *Desert of the Heart* », *Journal of Homosexuality*, Vol. 33, N°3-4, p. 187-206.
- . « Radclyffe Hall, E. Lynn Harris, and Franz Kafka: Christianity, Queerness, and the Politics of Normalcy », *The International Journal of Sexuality and Gender Studies*, Vol. 6, N° 4, 2001, p. 231-234.
- BREEN, Margaret Soenser et Warren J. BLUMENFELD, dirs. « Unintelligible Genders in *The Metamorphosis* and *The Well of Loneliness*. », *Butler Matters: Judith Butler's Impact on Feminist and Queer Studies*, Aldershot : Algate, 2005, p. 147-60.
- BUCK, Claire. « "Still Some Obstinate Emotion Remains": Radclyffe Hall and the Meanings of Service, », *Women's Fiction and the Great War*. Oxford : Clarendon, 1997, p.174-96.
- CHINN, Sarah E. « Something Primitive and Age-Old as Nature Herself », *Palatable Poison: Critical Perspectives on The Well of Loneliness*, Laura Doan et Jay Prosser, dirs., New York : Columbia UP, 2001, p.300-15.
- COOPER, Isabella. « The Passion of Stephen Gordon: The Messianic Lesbian Artist in Radclyffe Hall's 'The Well Of Loneliness' », *The Transverse Journal*, 2011, p. 5-11.

- DE LAURETIS, Teresa. « Perverse Desire: The Lure of the Mannish Lesbian? », *Palatable Poison: Critical Perspectives on The Well of Loneliness*, Laura Doan et Jay Prosser, dirs., New York : Columbia UP, 2001, p.109-28.
- DELLAMORA, Richard. « 'The Well of Loneliness' and the Catholic Rhetoric of Sexual Dissidence », *Catholic Figures, Queer Narratives*, Lowell Gallagher, Frederick S. Roden et Patricia Smith, dirs. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2007, p. 114-128.
- DOAN, Laura. « Radclyffe Hall, Edward Carpenter and the Intermediate Sex », *Palatable Poison: Critical Perspectives on The Well of Loneliness*, Laura Doan et Jay Prosser, dirs., New York : Columbia UP, 2001, p. 162-78.
- . « The Outcast of One Age is the Hero of Another », *Palatable Poison: Critical Perspectives on The Well of Loneliness*, Laura Doan et Jay Prosser, dirs., New York : Columbia UP, 2001, p.162-78.
- EMERY, Kim. « Well Meaning: Pragmatism, Lesbianism, and the US Obscenity Trial », *Palatable Poison: Critical Perspectives on The Well of Loneliness*, Laura Doan et Jay Prosser, dirs., New York : Columbia UP, 2001, p.355-71.
- FJELKESTAM, Kristina. « History's Abrupt Revenges: Censoring War Perversions in *The Well of Loneliness* and *Sleeveless Errand* », *Journal of Modern Literature*, 2003, p.145-59.
- FITZGERALD, W. « Radclyffe Hall's "The Well of Loneliness": Sources and Inspiration », *The Journal of Sex Research*, Vol. 14, N°1, 1978, p. 50-53.
- FRANKS, Claudia Stillman. « Stephen Gordon, Novelist: A Re-Evaluation of Radclyffe Hall's *The Well of Loneliness*, », *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol.1, N°2, 1982, p.125-39.
- GLASGOW, Joanne. *Your John. The love letters of Radclyffe Hall*. New York : NYUP, 1999.
- . « What's a Nice Lesbian Like You Doing in the Church of Torquemada? Radclyffe Hall and Other Catholic Converts », *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions*, Karla Jay et Joanne Glasgow, dirs. New York : NYUP, 1990, p.241-54.
- GREEN, Laura. « Hall of Mirrors: Radclyffe Hall's *The Well of Loneliness* and Modernist Fictions of Identity », *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal*, 2003, p. 227-97.
- HALBERSTAM, Judith. « A Writer of Misfits: John Radclyffe Hall and the Discourse of Inversion », *Palatable Poison: Critical Perspectives on The Well of Loneliness*, Laura Doan et Jay Prosser, dirs., New York : Columbia UP, 2001, p. 145-61.
- HEMMINGS, Clare. « "All My Life I've Been Waiting for Something...": Theorizing Femme Narrative in *The Well* », *Palatable Poison: Critical Perspectives on The Well of*

- Loneliness*, Laura Doan et Jay Prosser, dirs., New York : Columbia UP, 2001, p. 179-98.
- HOPE, Trevor. « Of Trees and Politics, Wars and Wounds », *Palatable Poison: Critical Perspectives on The Well of Loneliness*, Laura Doan et Jay Prosser, dirs., New York : Columbia UP, 2001, p. 255-73.
- INGRAM, Angela. « 'Unutterable Putrefaction' and 'foul Stuff': Two 'obscene' Novels of the 1920s. », *Women's Studies International Forum*, Vol. 9, N°4, 1986, p.341-54.
- INNESS, Sherrie A. « Who's Afraid of Stephen Gordon? The Lesbian in the United States Popular Imagination », *NWSA Journal*, Vol. 4, N°3, 1992, p.303-20.
- KENT, Susan Kingsley. « The Well of Loneliness as War Novel, ». *Palatable Poison: Critical Perspectives on The Well of Loneliness*, Laura Doan et Jay Prosser, dirs., New York : Columbia UP, 2001, p. 216-31.
- KERTZER, Adrienne. « Voices in the Well: Elizabeth Jolley and Radclyffe Hall », *World Literature Written in English*, 1992, p.122-32.
- LOVE, Heather. « Hard Times and Heartaches: Radclyffe Hall's *The Well of Loneliness* », *Journal of Lesbian Studies*, Vol. 4, N°2, 2000, p. 115-28.
- . « "Spoiled Identity": Stephen Gordon's Loneliness and the Difficulties of Queer History », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 7, N° 4, 2001, p. 487-519.
- MACPIKE, Lorelee. « A Geography of Radclyffe Hall's Lesbian Country », *Historical Reflections/Réflexions Historiques*, Vol. 20, N° 2, 1994, p. 217-42.
- . « Is Mary Llewellyn an Invert? The Modernist Supertext of *The Well of Loneliness* », *Unmanning Modernism: Gendered Re-Readings*. Knoxville : University of Tennessee Press, 1997, p. 73-89.
- MADDEN, Ed. « Gospels of Inversion: Literature, Scripture, Sexology », *Divine Aporia: Postmodern Conversations about the Other*. Londres : Bucknell UP; Associated UP, 2000, p. 123-52.
- MARCUS, Jane. « Sapphistry: The Woolf and the Well », *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions*, Karla Jay et Joanne Glasgow, dirs. New York : NYUP, 1990, p. 164-79.
- MEDD, Jodie. « Re-Inverting Stephen Gordon: Rhoda Talks Back to Radclyffe Hall », *Virginia Woolf and Her Influences: Selected Papers from the Seventh Annual Conference on Virginia Woolf*. New York : Pace UP, 1998, p. 117-24.
- . « "The Cult of the Clitoris": Anatomy of a National Scandal », *Modernism/Modernity*,



- Vol. 9, 2002, p. 21-49.
- . « War Wounds: The Nation, Shell Shock, and Psychoanalysis in *The Well of Loneliness* », *Palatable Poison: Critical Perspectives on The Well of Loneliness*, Laura Doan et Jay Prosser, dirs., New York : Columbia UP, 2001, p.232-54.
- MONTERREY, Tomás. « A Woman Called “John” in Tenerife: Radclyffe Hall’s “Veritable Eden of a Garden” », *Insights and Bearings: Festschrift for Dr. Juan Sebastián Amador Bedford*. Tenerife, Canary Islands : Universidad de La Laguna, 2007, p. 53-62.
- MUNT, Sally R. « The Well of Shame », *Palatable Poison: Critical Perspectives on The Well of Loneliness*, Laura Doan et Jay Prosser, dirs., New York : Columbia UP, 2001, p. 199-215.
- NEWTON, Esther. « The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman », *Signs* Vol. 9, N° 4, 1984, p. 557-75.
- NOBLE, Jean. « “Passionate Fictions”: Portraits of Female Masculinity in *The Well of Loneliness* and *Stone Butch Blues* », *RFR/DFR: Resources for Feminist Research/Documentation sur la recherche féministe*, Vol. 25, N°3-4, 1997, p. 92-101.
- NYMAN, Micki. « Displaced Deviancy in Radclyffe Hall’s *The Well of Loneliness* », *Feminist Studies in English Literature*, Vol. 16, N° 2, 2008, p. 79-101.
- O’MALLEY, Patrick R. « Confessing Stephen: the Nostalgic Erotics of Catholicism in A Portrait of the Artist as a Young Man », *Catholic Figures, Queer Narratives*, Lowell Gallagher, Frederick S. Roden et Patricia Smith, dirs. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2007, p. 69-84.
- PRINCE-HUGHES, Tara. « “A Curious Double Insight”: *The Well of Loneliness* and Native American Alternative Gender Tradition », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 53, N° 2, 1999, p. 31-43.
- PROSSER, Jay. « “Some Primitive Thing Conceived in a Turbulent Age of Transition”: The Transsexual Emerging from The Well », *Palatable Poison: Critical Perspectives on The Well of Loneliness*, Laura Doan et Jay Prosser, dirs., New York : Columbia UP, 2001, p. 129-44.
- RADFORD, Jean. « An Inverted Romance: *The Well of Loneliness* and Sexual Ideology », *The Progress of Romance: The Politics of Popular Fiction*. Londres : Routledge, 1986, p. 97-111.
- ROSNER, Victoria. « Once More unto the Breach: *The Well* and the Spaces of Inversion », *Palatable Poison: Critical Perspectives on The Well of Loneliness*, Laura Doan et Jay

- Prosser, dirs., New York : Columbia UP, 2001, p. 316-35.
- SOMMELLA, Laraine Anne. *Radclyffe Hall's The Well of Loneliness: Subversive Transgression*. Thèse de doctorat, université de New York Stony Brook, 1993.
- STIMPSON, Catharine R. « Zero Degree Deviancy : The Lesbian Novel in English », *Critical Inquiry*, Vol.8, N°2, hiver 1981, p 363-79.
- STOCKTON, Kathryn Bond. « Cloth Wounds, or When Queers Are Martyred to Clothes: The Value of Clothing's Complex Debasements », *Women: A Cultural Review*, Vol. 13, N°3, 2002, p. 289-321.
- TERHUNE, Zoe Trudel. « I'd Rather See You Dead at My Feet: Familial Failure in "The Well of Loneliness" and "The Paying Guests" ». *Senior Project Springs*, 2018. [https://digitalcommons.bard.edu/senproj\\_s2018/251](https://digitalcommons.bard.edu/senproj_s2018/251)
- WALTON, Jean. « "I Want to Cross Over into Camp Ground": Race and Inversion in *The Well* », *Palatable Poison: Critical Perspectives on The Well of Loneliness*, Laura Doan et Jay Prosser, dirs., New York : Columbia UP, 2001, p. 277-99.
- WATKINS, Susan. « "The Aristocracy of Intellect": Inversion and Inheritance in Radclyffe Hall's *The Well of Loneliness* », *Scandalous Fictions: The Twentieth-Century Novel in the Public Sphere*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2006, p. 48-69.
- WELLS-LYNN, Amy. « The Intertextual, Sexually-Coded Rue Jacob: A Geocritical Approach to Djuna Barnes, Natalie Barney, and Radclyffe Hall », *The Journal of the South Central Modern Language Association*, 2005, p. 78-112.
- WHITLOCK, Gillian. « "Everything Is out of Place": Radclyffe Hall and the Lesbian Literary Tradition », *Feminist Studies*, Vol. 13, N° 3, 1987, p. 555-82.
- WINNING, Joanne. « Writing by the Light of The Well: Radclyffe Hall and the Lesbian Modernists », *Palatable Poison: Critical Perspectives on The Well of Loneliness*, Laura Doan et Jay Prosser, dirs., New York : Columbia UP, 2001, p. 372-93.

### **3.2. Le procès et la censure**

- BIRON, Chartres Sir. « Judgment » (1928), *Palatable Poison: Critical Perspectives on The Well of Loneliness*, Laura Doan et Jay Prosser, dirs., New York : Columbia UP, 2001, p. 39-49.
- BRADSHAW, David. « American Beastliness, the Great Purge and its Aftermath (1946-1959) », *Prudes on the prowl: fiction and obscenity in England, 1850 to the present day*, David Bradshaw et Rachel Potter, dirs.. Oxford : OUP, 2013, p. 90-110.
- BRADSHAW, David et Rachel POTTER, dirs. *Prudes on the prowl: fiction and obscenity in*

- England, 1850 to the present day*. Oxford : OUP, 2013.
- BRITAIN, Vera. *Radclyffe Hall, a Case of Obscenity?*. Londres : Femina book, 1968.
- BROOKER, Joe . « The Art of Offence: British Literary Censorship since 1971 (1971- the Present day) », *Prudes on the prowl: fiction and obscenity in England, 1850 to the present day*, David Bradshaw et Rachel Potter, dirs.. Oxford : OUP, 2013, p. 179-207.
- COETZEE, J.M. *Giving Offense : Essays on Censorship*. Chicago : UCP, 1996.
- DOUGLAS, JAMES. « A Book That Must Be Suppressed » (August 19, 1928), *Palatable Poison: Critical Perspectives on The Well of Loneliness*, Laura Doan et Jay Prosser, dirs., New York : Columbia UP, 2001, p. 36-8.
- ERNST, Morris Leopold et William SEAGLE. *To the pure...: a study of obscenity and the censor*, New York : The Viking Press, 1928.
- FRYE, Jennie C. *Radclyffe Hall: a Study in Censorship*. Londres : Ann Harbor, 1973.
- GILMORE, Leigh. « Obscenity, Modernity, Identity: Legalizing *The Well of Loneliness* and *Nightwood* », *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 4, N°4, 1994, p. 603-24.
- GOLDSTEIN, Anne B. « Representing the Lesbian in Law and Literature », *Representing Women: Law, Literature, and Feminism*. Durham : Duke UP, 1994, p. 356-84.
- HOLLAND Merlin. *The Real Trial of Oscar Wilde*. New York : Harper Collins, 2003.
- LADENSON, Elisabeth. *Dirt for Art's Sake: Books on Trial from Madame Bovary to Lolita*. Ithaca : Cornell UP, 2007.
- MARSHIK, Celia. « History's "Abrupt Revenges": Censoring War's Perversions in *The Well of Loneliness* and *Sleeveless Errand* », *Journal of Modern Literature*, Vol. 26, N°2, 2003, p. 145-59.
- PARKES, Adam. « Lesbianism, History, and Censorship: *The Well of Loneliness* and the Suppressed Randiness of Virginia Woolf's *Orlando* », *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal*, Vol. 40, N°4, 1994, p. 434-60.
- POTTER, Rachel. « Censorship and Sovereignty (1916-1929) », *Prudes on the prowl: fiction and obscenity in England, 1850 to the present day*, David Bradshaw et Rachel Potter, dirs.. Oxford : OUP, 2013, p. 71-89.
- SCANLON, Joan. « Bad Language vs. Bad Prose/*Lady Chatterley* and *The Well* », *Critical Quarterly*, Vol. 38, N°3, 1996, p. 3-13.
- TAYLOR, Leslie Ann. « "I Made Up My Mind to Get It": The American Trial of *The Well of Loneliness*, New York City, 1928-1929, », *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 10, N°2, 2001, p.250-86.
- .« Veritable Hotbeds: Lesbian Scandals in the United States, 1926-1936 ». Thèse de

doctorat, université d'Iowa, 1999.

#### **4. Ouvrages et articles de référence ayant trait aux autres romans et nouvelles de Radclyffe Hall**

##### **4.1. *The Unlit Lamp***

MAY, Krista Lynn. « Queering the Modern Subject: Radclyffe Hall, Djuna Barnes, and Modern Discourses of Sexuality ». Thèse de doctorat, université du Texas, 1999.

##### **4.2. *The Forge***

FELBER, Lynette. *Literary Liaisons: Auto/Biographical Appropriations in Modernist Women's Fiction*. Illinois : Illinois UP, 2002.

##### **4.3. « Miss Ogilvy Finds Herself »**

DELLAMORA, Richard. « Engendering Modernism: The Vernacular Modernism of Radclyffe Hall », *Outside Modernism: In Pursuit of the English Novel, 1900-30*, Lynne Hapgood et Nancy Paxton, dirs. Basingstoke : Macmillan, 2000, p. 85-102.

DOAN, Laura. « 'Miss Ogilvy Finds Herself': The Queer Navigational Systems of Radclyffe Hall », *English Language Notes*, Vol. 45, N° 2, 2007, p.9-22.

---. « The Mythic Moral Panic: Radclyffe Hall and the New Genealogy », *Fashioning Sapphism: The Origins of a Modern English Lesbian Culture*, Laura Doandir. New York : Columbia UP, p. 1-30.

FESSLER, Audrey. « Transcending Linguistic Limits: Liminal Gender Identity in Radclyffe Hall's 'Miss Ogilvy Finds Herself' (1926) », *Journal of the Association for Interdisciplinary Study of the Arts*, 2010, p. 41-54.

KRAMP, Michael. « The Resistant Social/Sexual Subjectivity of Hall's Ogilvy and Woolf's Rhoda », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 52, N° 2, 1998, p.29-63.

#### **5. Autres œuvres de fiction**

BARNES, Djuna. *Ladies' Amanach* (1928). Normal : Dalkey Archive Press, 1995.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre* (1847). Londres : John Murray General Division, 2012.

ELIOT, George. *Adam Bede* (1859). Londres : Wordsworth Classics, 2003.

ELIOT, T.S.. 'Burnt Norton', *Four Quartets*, 1936.

FORD, Ford Madox. *The Good Soldier* (1915). Londres : Penguin, 2002.

- FORSTER, E.M. *Maurice*. Londres : Edward Arnold, 1971.
- GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*, (1834). Paris : Gallimard, 1973.
- HARDY, Thomas. *Tess of the D'Urbervilles a Pure Woman* (1891). Londres : Collins, 1958.
- JAMES, Norah C. *Sleeveless Errand*. Londres : William Morrow, 1930.
- LAWRENCE, David Herbert. *The Rainbow* (1915). Oxford : OUP, 2008.
- WARNER, Sylvia Townsend. *Lolly Willowses or the Loving Huntsman* (1926). Chicago : Kessinger Publishing, 2010.
- WILDE, Oscar. *The Importance of Being Earnest* (1895). New York : Dover Publications, 1990.
- WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own* (1929). Londres : Penguin, 2002.
- . *Orlando* (1928). Londres : Wordsworth Classics, 2003.

### III. OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES

#### 1. Le Sale

##### 1.1. Définitions du Sale

- BARNEY, Richard A. et Grant HOLLY. « The Culture of Filth », *Genre: Forms of Discourse and Culture*, Vol. 27, N° 4, 1994, p. 234-567.
- CANGUILHEM, Georges. *Le normal et le pathologique*. Paris : PUF, 1996.
- COHEN, William A. et Ryan JOHNSON. *Filth : Dirt, Disgust, and Modern Life*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2005.
- COLETTE et Jean COCTEAU. *Le pur et l'impur*. Paris : Aux Armes de France, 1941.
- CORBIN, Alain, Jean-Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO. *Histoire Du Corps 2 De La Révolution à La Grande Guerre*. Paris : Points, 2011.
- CORBIN, Alain, Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO, Stéphane AUDOIN-ROUZEAU, Antoine DE BAECQUE et Annette BECKER. *Histoire Du Corps 3 Les Mutations Du Regard. Le XXe Siècle*. Paris : Éd. Du Seuil, 2006.
- CROOK, Tom. « Putting Matter in its Right Place: Dirt, Time and Regeneration in Mid-Victorian Britain », *Journal of Victorian Culture*, Vol. 13, N° 2, 2008, p. 200-22.
- DOUGLAS, Mary. *Purity and danger: an analysis of concept of pollution and taboo* (1966). Londres : Routledge, 2007.
- ELLIS, Havelock. *More Essays of Love and Virtue*. Londres : Constable and Co Limited, 1931.
- . *Sexual Inversion* (1897). Londres : Forgotten Books, 2012.
- . *Studies in the Psychology of Sex*. Philadelphie : F.A. Davis co., 1910.

- ERIBON, Didier. *De la subversion : droit, norme et politique*. Paris : Éd. Cartouche, 2010.
- . *Hérésies : essais sur la théorie de la sexualité*. Paris : Fayard, 2003.
- . *Réflexions sur la question gay*. Paris : Fayard, 1999.
- . *Retour à Reims*. Paris : Fayard, 2009.
- . *Retours sur Retour à Reims*. Paris : Cartouche, 2011.
- . *Théories de la littérature, Système de genre et verdicts sexuels*, Paris : PUF, 2015.
- . *Une morale du minoritaire : variations sur un thème de Jean Genet*. Paris : Fayard, 2001.
- FRAZER, James *The Golden Bough: a study in magic and religion* (1890). Harmondsworth : Penguin Books, 1996.
- HAMLIN, Christopher. « Providence and Putrefaction: Victorian Sanitarians and the Natural Theology of Health and Disease », *Victorian Studies*, Vol. 29, N°3, 1985, p.381 -411.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris : Éd. du Seuil, 1980.
- LOUGY, Robert E.. « Filth, Liminality, and Abjection in Charles Dickens's Bleak House », *ELH*, Vol. 69, N°2, 2002, p. 473-500.
- MILLER, William Ian. *The Anatomy of Disgust*. Harvard : HUP, 1998.
- PROKHORIS, Sabine. *Le sexe prescrit : la différence sexuelle en question*. Paris : Flammarion, 2002.
- STALLYBRASS, Peter et Allon WHITE. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca : Cornell UP, 1986.
- VIGARELLO, Georges. *Histoire De La Virilité 2 Le Triomphe De La Virilité Le XIXe Siècle*. Paris : Seuil, 2011.
- . *Le sentiment de soi: histoire de la perception du corps, XVIe-XXe siècle*. Paris : Éd. du Seuil, 2014.
- . *Le propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*. Paris : Seuil, 2013.

## 1.2. La question de l'espace

- ALEXANDRE-GARNER, Corinne. *Frontières, marges et confins*. PU de Paris Nanterre, 2008.
- BRIMSTONE, Lydie. « Towards a New Cartography: Radclyffe Hall, Virginia Woolf and the Working of Common Land », *What Lesbians Do in Books*. Londres : The Women's Press, 1991, p. 86-108.
- FARWELL, Marilyn R.. « Heterosexual Plots and Lesbian Subtext: Toward a Theory of Lesbian Narrative Space », *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions*, Karla Jay et Joanne Glasgow, dirs. New York : NYUP, 1990, p. 91-103.
- MACPIKE, Lorelee. « A Geography of Radclyffe Hall's Lesbian Country », *Historical*

*Reflections/Réflexions Historiques*, Vol. 20, N°2, 1994, p. 217-42.

PROBYN, Elspeth. « Lesbians in Space : Gender, Space and the Structure of Missing »,

*Gender, Space and Culture*, Vol. 2, N°1, 1995, p. 77-84.

VALENTINE, Gill. « (Re) Negotiating the ‘Heterosexual Street’: Lesbian Productions of

Space », *Bodyspace*. Londres et New York : Routledge, 1996, p. 146-55.

## 2. Genre et identité

### 2.1. Générique

BAUER, Heike. « Richard von Krafft-Ebing’s “Psychopathia Sexualis” as Sexual Sourcebook for Radclyffe Hall’s *The Well of Loneliness* », *Critical Survey*, 2003, p. 23–38.

BEGUM, Nasa. « Disabled Women And The Feminist Agenda », *Feminist Review*, 1992, p. 71-84.

BLAND, Lucy. *Banishing the beast: English feminism and sexual morality, 1885-1914*.

Londres : Penguin Books, 1995.

BRUNT, Rosalind et Caroline ROWAN, dirs. *Feminism, culture, and politics*. Londres :

Lawrence and Wishart, 1982.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York :

Routledge, 2006.

CALIFIA-RICE, Patrick. *Public Sex: The Culture of Radical Sex*. Pittsburgh : Cleis Press, 1995.

CARPENTER, Edward. *The intermediate sex: a study of some transitional types of men and women* (1908). Middlesex : The Echo Library, 2007.

CHAUNCEY, George. « From Sexual Inversion To Homosexuality: Medicine And The Changing Conceptualization Of Female Deviance », *Samagundi*, Vol. 58/59, 1982, p. 114-46.

---. *Gay New York: gender, urban culture, and the makings of the Gay male world, 1890-1940*. New York : Basic Books, 1994.

COFFMAN, Chris. « Woolf’s *Orlando* and the Resonances of Trans Studies », *Genders*, Vol.

51, 2010. <https://www.questia.com/read/1G1-225589051/woolf-s-orlando-and-the-resonances-of-trans-studies>

COHLER, Deborah. « Sapphism and Sedition: Producing Female Homosexuality in Great War

Britain », *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 16, N° 1, 2007, p. 68-94.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *L’anti-Œdipe*. Paris : Éd. de minuit, 1972.

DELLAMORA, Richard, dir. *Victorian sexual dissidence*. Chicago : UCP, 1999.

- DELPHY, Christine. *L'ennemi Principal 2 Penser Le Genre*. Paris : Éditions Syllepse, 2013.
- DOLLIMORE, Jonathan. « The Dominant and the Deviant: A Violent Dialectic », *Homosexual Themes in Literary Studies*. New York : Garland, 1992, p. 87-100.
- FADERMAN, Lillian. *Surpassing the love of men: romantic friendship and love between women from the Renaissance to the present*. New York : William Morrow, 1981.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*. Paris : Gallimard, 1976.
- FRAISSE Geneviève. *L'exercice du savoir et la différence des sexes*. Paris : L'Harmattan, 1991.
- FRASER Nancy. *Le Féminisme en mouvements. Des années 1960 à l'ère néolibérale*. Paris : La Découverte, 2012.
- FRYER, David Ross. *Thinking Queerly : Race, Sex, Gender, and the Ethics of Identity*. Boulder : Paradigm, 2012.
- GLICK, Elisa. *Materializing Queer Desire: Oscar Wilde to Andy Warhol*. Albany : State University of NYP, 2009.
- GOLDBERG, Jonathan. « On the Eve of the Future », *Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts*, Vol. 52, N° 2, 2010, p. 283-91.
- GUBAR, Susan. « Blessings in Disguise: Cross-Dressing as Re-Dressing for Female Modernists », *Massachusetts Review: A Quarterly of Literature, the Arts and Public Affairs*, Vol. 22, N° 4, 1981, p. 477-508.
- HARRIS, Laura et Elizabeth CROCKER, dirs. *Femme: feminists, lesbians, and bad girls*. New York : Routledge, 1997.
- HERITIER, Françoise. *Masculin/Féminin : la pensée de la différence*. Paris : Odile Jacob, 1996.
- HENSON, Leslie June. « From Abjection to Coalition: Sexual Subjectivities and Identity Politics in Twentieth-Century Lesbian and Gay Novels ». Thèse de doctorat, université de Floride, 1998.
- IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Éd. de Minuit, 1977.
- JAGOSE, Annamarie. *Queer theory: an introduction*. New York : NYUP, 1996.
- JARDINE, Alice. *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca : Cornell University Press, 1985.
- JAY, Karla et Joanne GLASGOW, dirs. *Lesbian texts and contexts: radical revisions*. New York : NYUP, 1990.
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve. *Épistémologie du placard*. Paris : Éd. Amsterdam, 2008.
- LEGUIL, Clotilde. *L'être et le genre. Homme-femme après Lacan*. Paris : PUF, 2015.
- LEGUIL, Clotilde et Fabian FAJNWAKS. *Subversion lacanienne des théories du genre*.



- Paris : Éd. Michèle, 2015.
- LOVE, Heather. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge : Harvard UP, 2007.
- LYNCH, Lee. « Cruising the Libraries », *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions*, Karla Jay et Joanne Glasgow, dirs. New York : NYUP, 1990, p. 39-48.
- MEDD, Jodie L. « Extraordinary Allegations: Scandalous Female Homosexuality and the Culture of Modernism ». Thèse de doctorat, université de Cornell, 2001.
- MUNT, Sally R. *Heroic Desire: Lesbian Identity and Cultural Space*. New York : NYUP, 1998.
- NEWTON, Judith Lowder et Deborah Silverton ROSENFELT. *Feminist criticism and social change: sex, class, and race in literature and culture*, New York : Methuen, 1985.
- NOBLE, Jean Bobby. *Masculinities without Men: Female Masculinity in Twentieth-Century Fictions*. Vancouver : University of British Columbia Press, 2004.
- PICKETT, Brent. « Homosexuality », Edward N. Zalta, dir., *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, printemps 2018.  
<https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/homosexuality/>.
- PROSSER, Jay. *Second skins: the body narratives of transsexuality*. New York : Columbia UP, 1998.
- RAMET, Sabrina Petra, dir. *Gender reversals and gender cultures: anthropological and historical perspectives*. Londres : Routledge, 1996.
- RUBIN, Gayle et Carole S. VANCE, dir. « Thinking sex », *Pleasure and Danger: exploring female sexuality*. Londres : Pandora, 1989.
- SHAKTINI, Namascar. « A Revolutionary Signifier: The Lesbian Body », *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions*. New York : NYUP, 1990, p. 291-303.
- SMITH-ROSENBERG, Carroll. *Disorderly conduct: visions of gender in Victorian America*. New York : Alfred. A. Knopf, 1985.
- VICINUS, Martha. « The Adolescent Boy: Fin-de-Siècle Femme Fatale? », *Victorian Sexual Dissidence*, Richard Dellamora, dir. Chicago : UCP, 1999, p. 83-106.
- WEEKS, Jeffrey. *Coming out: homosexual politics in Britain, from the Nineteenth Century to the present*. Londres : Quartet Books, 1977.
- . *Sex, politics and society: the regulation of sexuality since 1800*. Londres : Longman, 1992.
- WITTIG, Monique. *La Pensée Straight*. Paris : Éditions Ballard, 2001.
- . *Le corps lesbien*. Paris : Éditions de Minuit, 1984.

ZIZEK, Slavoj. *Métastases du jouir : des femmes et de la causalité*, 1994. Paris : Flammarion, 2014.

## 2.2. Genre et religion

BERAUD, Céline. « Catholiques pratiquant-e-s et marié-e-s en couple de même sexe », *Homosexualité et traditions monothéistes. Vers la fin d'un antagonisme?*, Rémy Bethmont et Martine Gross, dirs. Genève : Labor et Fides, 2017, p. 317-334.

BETHMONT, Rémy et Martine GROSS. « Introduction », *Homosexualité et traditions monothéistes. Vers la fin d'un antagonisme?*. Genève : Labor et Fides, 2017, p. 19-44.  
---. *Homosexualité et traditions monothéistes. Vers la fin d'un antagonisme?*. Genève : Labor et Fides, 2017.

FRONTAIN, Raymond-Jean, dir. *Reclaiming the Sacred, the Bible in Gay and Lesbian Culture* (2003). New York : Routledge, 2011.

HARDING E. James. « Amitié entre hommes et homosexualité : historique de la réception de l'épisode biblique de David et Jonathan », *Homosexualité et traditions monothéistes. Vers la fin d'un antagonisme?*, Rémy Bethmont et Martine Gross, dirs. Genève : Labor et Fides, 2017, p. 175-196.

KAM-TUCK YIP, Andrew. « Quand la religion rencontre la sexualité : vers une autre histoire », *Homosexualité et traditions monothéistes. Vers la fin d'un antagonisme?*, Rémy Bethmont et Martine Gross, dirs. Genève : Labor et Fides, 2017, p. 45-67.

PORTIER, Philippe. « Préface », *Homosexualité et traditions monothéistes. Vers la fin d'un antagonisme?*, Rémy Bethmont et Martine Gross, dirs. Genève : Labor et Fides, 2017, p. 7-18.

VANITA, Ruth. *Sappho and the Virgin Mary: Same-Sex Love and the English Literary Imagination*. New York : Columbia UP, 1996.

## 2.3. Genre et littérature

DOAN, Laura. *Fashioning Sapphism: The Origins of a Modern English Lesbian Culture*. New York : Columbia UP, 2001.

---. « Passing Fashions: Reading Female Masculinities in the 1920's », *Fashioning Sapphism: The Origins of a Modern English Lesbian Culture*, Laura Doan, dir. New York : Columbia UP, 2001, p. 95-125.

FARWELL, Marilyn R. « Heterosexual Plots and Lesbian Subtexts: Toward a Theory of

- Lesbian Narrative Space », *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions*, Karla Jay et Joanne Glasgow, dirs. New York : NYUP, 1990, p. 91-103.
- FELSKI, Rita. *The gender of modernity*. Harvard : HUP, 1995.
- GILBERT, Sandra M. et Susan GUBAR. *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. New Haven : Yale UP, 1994.
- GRANT, Joanna. « Sexology Makes the Scene: Writing the Modernist Gay Bar », *English Language Notes*, Vol. 45, N°2, 2007, p. 113-19.
- HARRIS, Andrea L. *Other sexes: rewriting difference from Woolf to Winterson*. Albany : State University of NYP, 2000.
- MOI, Toril. *Sexual/textual politics: feminist literary theory*. Londres : Routledge, 1995.
- MORGAN, Seraphin Mary. *Reading and Writing Lesbian Identities: The Anxieties of Representation in Twentieth-Century Fiction*. Thèse de doctorat, université George Washington, 1994.
- NAIR, Sashi. *Secrecy and Sapphic Modernism: Reading Romans à Clef between the Wars*. New York : Palgrave Macmillan, 2012.

### 3. Littérature

#### 3.1. Analyses littéraires

- BRAULT, Elise. « T.S. Eliot et ses intertextes étrangers: intégration et masques », *L'étranger dans la langue*, Emily Eells, Christine Berthin et Jean-Michel Déprats, dirs. Paris : PUPO, 2013, p. 127-48.
- BUTLER, Judith, Charlotte NORDMANN et Jérôme VIDAL. *Le pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*. Paris : Éditions Amsterdam, 2008.
- EAGLETON, Terry. *Critique et théorie littéraires : une introduction*. Paris : PUF, 1994.
- EELS, Emily, Christine BERTHIN et Jean-Michel DEPRATS, dirs. *L'étranger dans la langue*. Nanterre : PUPO, 2013.
- FEYEL, Juliette. « Crépuscule de l'aristocratie, les mots étrangers dans *Women in Love* de D.H. Lawrence », *L'étranger dans la langue*, Emily Eells, Christine Berthin et Jean-Michel Déprats, dirs. Paris : PUPO, 2013, p. 169-202.
- JAUSS, Hans Robert, Claude MAILLARD et Jean STAROBINSKI. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 2005.
- KATZ-ROY, Ginette. « Les mots étrangers dans *Twilight in Italy et Sea and Sardinia* de D.H. Lawrence », *L'étranger dans la langue*, Emily Eells, Christine Berthin et Jean-Michel

- Déprats, dirs. Paris : PUPO, 2013, p. 187-201.
- LE BRETON, David. *Du Silence. Essai*. Paris : Métailié Diff. Seuil, 1997.
- LECERCLE, Jean-Jacques. « Les mots étrangers sont les juifs de la langue », *L'étranger dans la langue*, Emily Eells, Christine Berthin et Jean-Michel Déprats, dirs. Paris : PUPO, 2013, p. 17-36.
- LIGGINS, Emma, Andrew MAUNDER et Ruth ROBBINS. *The British Short Story*. New York : Palgrave Macmillan, 2011.
- MILESI, Laurent. « Altérités de la traduction: Derrida, Cixous, Beckett, Joyce, Friel », *L'étranger dans la langue*, Emily Eells, Christine Berthin et Jean-Michel Déprats, dirs. Paris : PUPO, 2013, p. 37-56.
- PADDINGTON, P.L. « L'hétéroglossie ponctuelle », *L'étranger dans la langue*, Emily Eells, Christine Berthin et Jean-Michel Déprats, dirs. Paris : PUPO, 2013, p. 57-71.
- REGARD, Frédéric. *Histoire De La Littérature Anglaise*. Paris : PUF/Humensis, 2017.
- . *L'écriture féminine en Angleterre: perspectives postféminines*. Paris : PUF, 2002.
- . « « Géotobiographies » Introduction aux géographies de soi », *L'autobiographie littéraire en Angleterre*, Frédéric REGARD, dir. St Etienne : PUSSt-E, 2000, p. 11-33.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative fiction: contemporary poetics*. Londres : Routledge, 1983.
- SORLIN, Sandrine et Manuel JOBERT. *La stylistique anglaise : théories et pratiques*. Rennes : PUR, 2014.
- WHITWORTH, Michael. *Virginia Woolf (Authors in Context)*. Oxford : OUP, 2009.

### 3.2. Genres et transition littéraire

- AGAMBEN, Giorgio. *Le langage et la mort : un séminaire sur le lieu de la négativité*, Paris : C. Bourgois, 1991.
- AGAMBEN, Giorgio et Maxime ROVERE. *Qu'est-ce Que Le Contemporain ?*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2008.
- ARATA, Stephen. « Realism », *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Gail Marshall, dir. Cambridge : CUP, 2007, p. 169-187.
- ARDIS, Ann L. *New Women, New Novels: Feminism and Early Modernism*. New Brunswick : Rutgers UP, 1991.
- BESNAULT-LEVITA, Anne. « Criticism, New Criticism and Virginia Woolf's Critical Commitment », *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature*, Christine Reynier et Jean-Michel Ganteau, dirs. Montpellier : PULM, 2010, p. 93-103.

- BOUJU, Emmanuel. *L'engagement littéraire*. Rennes : PUR, 2005.
- CHAMBERLAIN, Lori. « Gender and the metaphors of translation », *Signs*, vol. 13, 1988, p. 454-72.
- CHAMPS, Emmanuelle de. « Aestheticism and Utilitarianism: A Victorian Debate and Its Critical Legacy », *Reconnecting Aestheticism and Modernism Continuities, Revisions, Speculations*. Londres : Routledge, 2017, p. 107-19.
- CHILDS, Peter. *Modernism*. New York : Routledge, 2000.
- COSTE, Bénédicte, Catherine DELYFER et Christine REYNIER, dirs. *Reconnecting Aestheticism and Modernism Continuities, Revisions, Speculations*. Londres : Routledge, 2017.
- DELYFER, Catherine. *Art and Womanhood in Fin-de Siècle Writing: The Fiction of Lucas Malet, 1880-1931*. Londres : Pickering & Chatto, 2011.
- ELIOT, T.S.. « Tradition and the Individual Talent » (1920). *Perspecta*, Vol. 19, 1982, p. 36-42.
- ELLIOTT, Bridget et Jo-Ann WALLACE. « Fleurs du mal or second-hand roses?: Natalie Barney, Romaine Brooks, and the 'Originality of the Avant-Garde' », *Feminist Review*, 1992, p. 6-30.
- . *Women artists and writers: modernist (im)positionings*. Londres : Routledge, 1994.
- GAVIN, Adrienne E, dir. *Writing Women of the Fin de Siècle. Authors of change*. Londres : Palgrave Macmillan, 2012.
- GILLESPIE, Margaret. « Autonomy and Commitment and the Woman Modernist: The Example of Mina Loy », *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature*, Christine Reynier et Jean-Michel Ganteau, dirs. Montpellier : PULM, 2010, p. 81-91.
- GUALTIERI, Elena. « Ezra Pound: Fascist Modernism as Committed Literature? », *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature*, Christine Reynier et Jean-Michel Ganteau, dirs. Montpellier : PULM, 2010, p. 69-80.
- HAPGOOD, Lynne. « The Unwritten Suburb: Defining Spaces in John Galsworthy's *The Man of Property* », *Outside Modernism: In Pursuit of the English Novel, 1900-30*, Lynne Hapgood et Nancy Paxton, dirs. Basingstoke : Macmillan, 2000, p. 162-79.
- . « Transforming the Victorian », *Outside Modernism: In Pursuit of the English Novel, 1900-30*, Lynne Hapgood et Nancy Paxton, dirs. Basingstoke : Macmillan, 2000, p. 22-42.
- HAPGOOD, Lynne et Nancy L. PAXTON. *Outside Modernism: in Pursuit of the English Novel, 1900-30*. New York : Macmillan, 2000.
- HEINZ, Sarah. « The Age of Transition as an Age of Transgression? Victorian Poetry and the

- Taboo of Sexuality, Love and the Body », *Taboo and Transgression in British Literature from the Renaissance to the Present*, Stefan Horlacher, Stefan Glomb et Lars Heiler, dirs. New York : Palgrave Macmillan, 2010, p. 159-176.
- HIPSKY, Martin. *Modernism and the women's popular romance in Britain, 1885-1925*. Athens : Ohio UP, 2011.
- LAUTERBACH, Edward S et Wendell Eugene DAVIS. *The Transitional Age, British Literature 1880-1920*. Michigan : Whitston Pub. Co., 1973.
- LECERCLE, Jean-Jacques. « Autonomy versus Commitment: Eliot, Adorno, Bakhtin and Foreign Words », *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature*, Christine Reynier et Jean-Michel Ganteau, dirs. Montpellier : PULM, 2010, p. 15-29.
- LEDGER, Sally. « The New Woman and feminist fictions », *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Gail Marshall, dir. Cambridge : CUP, 2007, p. 153-168.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
- MARSHALL, Gail. *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Cambridge : CUP, 2007.
- MILLER, Jane Eldridge. *Rebel Women: Feminism, Modernism and the Edwardian Novel*. Chicago : UCP, 1997.
- NICHOLLS, Peter. *Modernisms: a Literary Guide*. New York : Palgrave Macmillan, 2009.
- PARK, Sowon S. « Political activism and women's modernism », *The Cambridge Companion to Modernist Women Writers*, Maren Tova Linett, dir. Cambridge : CUP, 2010, p. 172-186.
- PARKER, Patricia et Margo HENDRICKS, dirs. *Women, "Race" and Writing in the Early Modern Period*. Londres : Routledge, 1994.
- PECASTAING-BOISSIERE, Muriel. « Les Actrices travesties à l'époque victorienne », *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, Vol. 51, 2000, p. 129-44.
- PYKETT, Lyn. « Re-Viewing Women Writers of the *Fin de Siècle* », *Writing Women of the Fin de Siècle*, Adrienne E. Gavin et Carolyn Oulton, dirs. Londres : Palgrave Macmillan, 2012, p. 15-27.
- . *The 'Improper' Feminine: The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*. Londres : Routledge, 1992.
- REYNIER, Christine. « Autonomy as Commitment in Virginia Woolf's Short Stories », *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature*, Christine Reynier et Jean-Michel Ganteau, dirs. Montpellier : PULM, 2010, p. 113-24.
- REYNIER, Christine et Jean-Michel GANTEAU, dirs. *Autonomy and Commitment In Twentieth-Century British Literature*. Montpellier : PULM, 2010.

- *Impersonality and Emotion In Twentieth-Century British Literature*. Montpellier : PULM, 2005.
- RICHARDSON, Angélique, Chris WILLIS et Lyn PYKETT. *The New Woman in Fiction and in Fact: Fin-de-Siècle Feminisms*. New York : Palgrave, 2001.
- SCOTT, Bonnie Kime. « Modernism and Gender », *A Companion to Modernist Literature and Culture*, David Bradshaw et Kevin J.H. Dettmar, dirs. Oxford : Blackwell, 2008, p. 535-41.
- . *Refiguring Modernism, I: The Women of 1928; II: Postmodern Feminist Readings of Woolf, West, and Barnes*. Bloomington : Indiana UP, 1995.
- STEINER, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Londres : OUP, 1975.
- TANEJA, Gulshan R. « Privilege and Allegiance in Literature: Joyce the Satirist », *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature*, Christine Reynier et Jean-Michel Ganteau, dirs. Montpellier : PULM, 2010, p. 53-68.
- TAYLOR, Jenny Bourne. « Psychology at the fin de siècle », *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Gail Marshall, dir. Cambridge : CUP, 2007, p. 13-30.

#### 4. Transgression

- BONHOMME Béatrice, dir. *Babel transgressée. La subversion d'un art vivant à l'autre, de la jouissance au blasphème*. Paris : L'Harmattan, 2017.
- BUTLER, Judith et Athena ATHANASIOU. *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge : Polity Press, 2013.
- HASTINGS, Michel, Loïc NICOLAS et Cédric PASSARD, dirs, *Paradoxes de la transgression*. Paris : CNRS éditions, 2012.
- HEINICH, Nathalie. « Les expériences de la transgression », *Paradoxes de la transgression*, Michel Hastings, Loïc Nicolas et Cédric Passard, dirs. Paris : CNRS éditions, 2012, p. 111-124.
- HORLACHER, Stefan, Stefan GLOMB et Lars HEILER, dirs., *Taboo and transgression in British literature from the Renaissance to the present*. New York : Palgrave Macmillan, 2010.
- LE BLANC, Guillaume. *L'insurrection des vies minuscules*. Montrouge : Bayard, 2014.
- MELVILLE, Herman. *Billy Budd, Sailor and Other Stories*. Londres : Penguin Books, 1985.
- POISSON, Marina. « Transgression et « mauvais genre » dans cinq romans de George Meredith

(1828-1909) », *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], Vol.79, 2014.  
<http://journals.openedition.org/cve/1173>

REGGIANI, Christelle. « Un texte littéraire peut-il être transgressif ? », *Taboo and transgression in British literature from the Renaissance to the present*, Stefan Horlacher, Stefan Glomb et Lars Heiler, dirs. New York : Palgrave Macmillan, 2010, p. 211-22.

TODOROV, Tzvetan. *Genres in Discourse*. Cambridge : CUP, 1990.

## 5. Éthique de l'altérité

ATTRIDGE, Derek. *The Singularity of Literature*. New York : Routledge, 2004.

BADIOU, Alain. *L'éthique : essai sur la conscience du mal* (1993). Caen : Nous, 2003.

BARDEL, Michal. « The Other – Close and Distant. On Plato's and Rosenzweig's Dialectics of Otherness », *L'Invention de l'Autre*, Joanna Nowicki et Czeslaw Porebski, dirs. Paris : Editions du Sandre, 2008, p.

BERSANI, Leo. *Homos: repenser l'identité*. Paris : Odile Jacob, 1998.

---. *Sexthétique*. Paris : EPEL, 2011.

BOURDIN, Jean-Claude. *Michel Foucault : savoirs, domination et sujet*. Rennes : PUR, 2008.

BUTLER, Judith. *Precarious life: the powers of mourning and violence*. New York : Verso, 2004.

COHEN-LEVINAS, Danielle, dir. *Lire Totalité et Infini d'Emmanuel Levinas*. Paris : Hermann, 2011.

COHEN-LEVINAS, Danielle et Alexander SCHNELL. *Relire Totalité et infini d'Emmanuel Levinas*. Paris : J. Vrin, 2015.

CRITCHLEY, Simon et Robert BERNASCONI, dirs. *The Cambridge Companion to Levinas*. Cambridge : CUP, 2002.

CUNY, Noëlle. « D. H. Lawrence's *Mr Noon*, Its Significant Other, and the Physioethics of Reading », *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th- to 21st-Century British Literature*, Christine Reynier et Jean-Michel Ganteau, dirs. Montpellier : PULM, 2013, p. 83-95.

DENIS, Benoît. *Littérature et engagement*. Paris : Seuil, 2000.

FLEMING, Fiona, Julie LOISON-CHARLES et Hervé MAYER. *Construction/déconstruction de l'altérité dans le monde Anglophone*. Paris : PU Paris Nanterre, 2017.

FOLSCHIED, Dominique. « Qu'est-ce que l'autre qui est autre? », *L'Invention de l'Autre*, Joanna Nowicki et Czeslaw Porebski, dirs. Paris : Éditions du Sandre, 2008, p. 21-38.



- FROULA, Christine. « Sovereign Subjects Stephen Dedalus, Irish Conscience, and *Ulysses*'s Utopian Ethos », *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th- to 21st-Century British Literature*, Christine Reynier et Jean-Michel Ganteau, dirs. Montpellier : PULM, 2013, p. 65-81.
- GILLIGAN, Carol, Arlie HOCHSCHILD et Joan TRONTO. *Contre l'indifférence des privilégiés : à quoi sert le care ?* Paris : Payot, 2013.
- ILDEFONSE, Frédérique. *Autrui*. Paris : Sedes, 1999
- IRIGARAY, Luce. *Éthique de la différence sexuelle*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1984.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julian. « The Lay Community: Weil, Murdoch, Badiou and the Ethics of Other-Centeredness », *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th- to 21st-Century British Literature*, Christine Reynier et Jean-Michel Ganteau, dirs. Montpellier : PULM, 2013, p. 155-67.
- KERCHY Anna. « 'Not waving but drowning.' An Agnostic Commitment, The Freedom of Uncertainty in Stevie Smith's Poetry », *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature*, Christine Reynier et Jean-Michel Ganteau, dirs. Montpellier : PULM, 2010, p.145-60.
- LAUPIES, Frédéric. *Leçon philosophique sur autrui*. Paris : PUF, 1999.
- LE BLANC, Guillaume. *Dedans, Dehors, la condition d'étranger*. Paris : Éditions du Seuil, 2010.
- . *L'insurrection des vies minuscules*. Montrouge : Bayard, 2014.
- . *Vies ordinaires, vies précaires*. Paris : Éditions du Seuil, 2007.
- MALABOU, Catherine. *Changer de différence: le féminin et la question philosophique*. Paris : Galilée, 2009.
- MOORE, George Edward. *Principia ethica*. Paris : PUF, 1998.
- NOWICKI, Joanna et Czeslaw POREBSKI, dirs. *L'Invention de l'Autre*. Paris : Éditions du Sandre, 2008.
- NUSSBAUM, Martha Craven. *From disgust to humanity: sexual orientation and constitutional law*. Oxford : OUP, 2010.
- ONEGA, Susana. « Of Friends, Enemies and Neighbours: Political Theology and the Ethics of Alterity in Jeanette Winterson's *Oranges Are Not the Only Fruit* », *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th- to 21st-Century British Literature*, Christine Reynier et Jean-Michel Ganteau, dirs. Montpellier : PULM, 2013, p. 219-29.
- PANTER, Marie. « Paganism in *Tess of the D'Urbervilles* and *Jude the Obscure*: The

- Possibility of Faith and Ethics in a Darwinian World », *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], n° 80, automne 2014.
- PELLUCHON, Corine. *Les nourritures. Philosophie du corps politique*. Paris : Seuil, 2015.
- PLANA, Muriel et Frédéric SOUNAC. *Esthétique(s) "queer" dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble*. Dijon : Éd. Universitaires de Dijon, 2015.
- PONNIER, Jacques. *L'Autre en question. Approche philosophique et psychanalytique de la Différence*. Paris : Economica, 2010.
- REYNIER, Christine et Jean-Michel GANTEAU, dirs. *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th- to 21st-Century British Literature*. Montpellier : PULM, 2013.
- ROSS, Stephen. « Modernist Ethics, Critique, and Utopia », *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th- to 21st-Century British Literature*, Christine Reynier et Jean-Michel Ganteau, dirs. Montpellier : PULM, 2013, p. 49-63.
- TRONTO, Joan C. *Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care*. Londres : Routledge, 1993.
- VARELA, Francisco. *Quel savoir pour l'éthique ?*. Paris : La Découverte, 1996.

## 6. Dictionnaires

- ERIBON, Didier, Arnaud LERCH et Frédéric HABOURY. *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*. Paris : Larousse, 2003.
- FEUILLET, Michel. *Vocabulaire du christianisme*. Paris : PUF, 2000.
- ZIMMERMAN, Bonnie, dir. *Lesbian histories and cultures: an encyclopedia*. New York : Garland Pub., 2000.

## Index des noms propres

- Abraham, Julie, 298, 366  
Agamben, Giorgio, 326, 428  
Allan, Maud, 12, 40  
Arata, Stephen, 348, 350, 356, 357, 359  
Aristote, 37, 93  
Attridge, Derek, 252, 253, 347, 391, 392, 400, 402, 409, 410, 415, 419, 420, 429, 466, 475  
Baker, Michael, 11, 14, 15, 16, 67, 124, 133  
Barnes, Djuna, 49, 54, 250, 357, 358, 360, 388  
Barney, Natalie, 41, 358, 359, 360, 361, 362, 426  
Bataille, Georges, 110, 385, 490  
Bennett, Arnold, 13, 14, 358  
Biron, Sir Chartres, 11, 15, 16, 33, 39, 45, 51, 52, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 84, 140, 377  
Bloomsbury, 49, 50, 67, 250  
Bradshaw, David, 11, 13, 34, 37, 39, 43, 52, 57  
Brake, Laurel, 39, 47  
Brittain, Vera, 8, 11, 12, 13, 14, 19, 21, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 47, 56, 61, 62, 275, 491  
Brooker, Joe, 57, 107  
Brooks, Romaine, 215, 358, 359, 360, 361, 362, 416  
Butler, Judith, 88, 99, 113, 133, 194, 214, 242, 250, 262, 270, 379, 382, 484, 496  
Cape, Jonathan, 10, 12, 13, 15  
Carpenter, Edward, 46, 64, 208, 241, 242, 244, 346  
Cline, Sally, 11, 13, 18, 49, 50, 212, 250, 461, 473  
Cohen, William, 104, 105, 107, 108, 140, 151, 238, 290, 301, 338, 378, 396, 398, 401, 478  
Colette, 55, 358  
Deleuze, Gilles, 93, 99, 495  
Dellamora, Richard, 65, 66, 244, 261, 262, 269, 270, 271, 283, 292, 325, 326, 327, 343, 344, 367, 370, 389, 421, 425, 427, 469, 470, 471, 475, 476  
Dickens, Charles, 20, 109, 307  
Doan, Laura, 11, 149, 161, 193, 240, 241, 245, 246, 248, 250, 260, 298  
Douglas,  
    James, 11, 13, 14, 26, 27, 28, 31, 33, 35, 37, 38, 42, 43, 44, 51, 60, 68, 70, 77, 111  
    Mary, 19, 22, 86, 88, 89, 90, 91, 93, 104, 105, 106, 107, 117, 122, 201, 238, 377, 378, 401  
Egerton, George, 265, 354  
Eliot, T.S., 54, 337, 358, 404, 408, 409, 410, 412, 413, 415, 418, 419, 420, 421, 424, 427  
Elliott, Bridget, 359, 360, 362  
Ellis, Havelock, 11, 12, 14, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 36, 54, 94, 95, 161, 187, 208, 241, 242, 244, 249, 368, 398  
Eribon, Didier, 45, 46, 55, 58, 59, 62, 64, 89, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 104, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 133, 147, 150, 151, 152, 186, 188, 189, 190, 193, 194, 206, 207, 208, 209, 232, 240, 241, 242, 243, 256, 300, 301, 313, 327, 328, 329, 365, 384, 385, 387, 388, 390, 391, 392, 394, 401, 484  
Ernst, Morris Leopold, 16, 17, 23, 35  
Flaubert, Gustave, 51, 60  
Forster, E.M., 14, 49, 55, 64, 65, 358  
Foucault, Michel, 63, 98, 100, 102, 111, 251, 368, 394, 395, 402, 495  
Freud, Sigmund, 27, 43, 90, 91, 93, 94, 95, 98, 99, 101, 102, 106, 107, 177, 180, 201, 240, 242, 245, 260, 296, 367, 368, 377, 378  
Galsworthy, John, 14, 149, 306, 354, 358  
Genet, Jean, 55, 93, 109, 110, 112, 116, 186, 190, 385  
Gide, André, 55, 110  
Gilmore, Leigh, 36, 37, 54, 58, 68  
Gissing, George, 307, 354  
Grand, Sarah, 265, 352  
Green, Laura, 363, 364, 365, 366, 367, 369, 370

Guattari, Felix, 93, 99, 495  
 H.G. Wells, 37, 38, 358  
 Halberstam, Judith, 245, 247  
 Hapgood, Lynne, 149, 306, 356, 357, 367  
 Hardy, Thomas, 20, 37, 40, 354, 469, 470, 471  
 Hastings, Michel, 376, 377, 378, 381, 391  
 Heinemann, 10, 12, 28, 66, 498  
 Heinich, Nathalie, 376, 387, 388  
 Hicklin Test, 34, 51  
 Hirschfeld, Magnus, 150, 209  
 Horlacher, Stefan, 325, 376, 377, 380, 381, 383, 395  
 Huxley, Aldous, 27, 35, 37  
 Irigaray, Luce, 250, 485  
 James, Norah, 11, 41, 77  
 Jervis, 381, 383, 384, 386, 395  
 Jouhandeau, 110, 385, 386  
 Joyce, John, 12, 40, 41, 43, 48, 60, 358  
 Kent, Susan, 250, 258  
 Kertbeny, Karl-Maria, 209, 210  
 Krafft-Ebing, 161, 162, 210, 249, 364  
 Kristeva, Julia, 81, 89, 90, 91, 92, 93, 99, 100, 101, 104, 106, 107, 116, 117, 162, 177, 201, 238, 340, 378, 401  
 Lacan, Jacques, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 242, 394, 399  
 Ladenson, Elizabeth, 37, 38, 39, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 55, 57, 59, 60, 61, 107, 115  
 Ladye, Mabel Batten, 9, 28, 147, 168, 283, 422, 426, 476  
 Lauretis, Teresa de, 161, 260  
 Lawrence, D.H., 12, 27, 36, 38, 39, 40, 41, 48, 57, 58, 60, 358  
 Le Blanc, Guillaume, 138, 139, 158, 165, 394, 395, 402  
 Lecercle, Jean-Jacques, 321, 324  
 Lejeune, Philippe, 421, 425, 427  
 Lewis, Wyndham, 41, 358  
 Mackenzie, Compton, 42, 49, 50, 239  
 Malabou, Catherine, 365, 398, 401, 484, 485, 496  
 Marshik, Celia, 41, 42  
 Medd, Jodie L., 12, 250, 259  
 Meredith, George, 20, 387  
 Miller, Jane Elridge, 105, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 357, 359, 363, 367, 370  
 Moore  
     G.E., 37, 399  
     George, 40, 349, 354  
 Mullin, Katherine, 40, 41, 51, 52  
 Munt, Sally, 193, 194, 285  
 Nabokov, Vladimir, 51, 52  
 National Vigilance Association, 34, 38, 40  
 Newton, Esther, 63, 240, 260, 325  
 Nordau, Max, 208, 354  
 Nowicki, Joanna, 152, 397  
 Panter, Marie, 469, 471  
 Parkes, Adam, 44, 53, 54, 68, 210  
 Pater, Walter, 46, 207, 208  
 Paxton, Nancy, 149, 306, 356, 357, 367  
 Pelluchon, Corine, 402, 403, 443, 444, 478, 481, 482, 483, 487, 488, 494, 495  
 Pickett, Brent, 206, 389, 390  
 Platon, 37, 93  
 Potter, Rachel, 11, 14, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 57, 58, 59  
 Pound, Ezra, 41, 358  
 Prokhoris, Sabine, 89, 93, 95, 100, 101, 103, 104, 106, 111, 365, 378, 394, 398, 399, 401, 402, 484, 495, 496  
 Prosser, Jay, 11, 149, 161, 193, 240, 241, 245, 248, 250, 260, 298, 325  
 Proust, Marcel, 55, 93, 109, 110, 209, 385, 391  
 Pykett, Lynn, 356, 359  
 Radclyffe Hall, 28, 271, 272, 352, 358, 360, 367, 375, 394, 423, 425, 426, 432, 437, 462, 475, 484  
 Reynier, Christine, 400, 476, 520  
 Reynier, Christine et Jean-Michel Ganteau, 400, 412  
 Rolph, C.H., 26, 27  
 Rule, Jane, 50, 127  
 Sackville-West, Vita, 59, 60, 115  
 Scanlon, Joan, 14, 29, 30, 40, 41, 53, 62  
 Scott, Bonnie Kime, 27, 357, 358, 359, 360  
 Seagle, William, 16, 17, 23, 35  
 Sedgwick, Eve Kosofsky, 115, 207, 208, 209, 232, 242, 271, 300, 345, 346, 368, 388, 397, 398  
 Shaw, George Bernard, 14, 31, 358  
 Sinclair, May, 358, 359  
 Souhami, Diana, 8, 11, 15, 18, 43, 59, 67, 115, 161, 168, 239, 275, 285, 375, 377, 390, 422, 425, 426, 469, 490, 496  
 Souline, Evguenia, 9, 168, 271, 389, 426, 427, 475, 476

Stimpson, Catharine, 256, 388  
Symonds, John Addington, 46, 207, 208,  
391  
Taylor, Leslie, 11, 17, 62, 63  
Ulrichs, Karl Heinrich, 46, 95, 209, 210,  
241, 242, 244  
Una, Troubridge, 8, 12, 28, 65, 118, 147,  
168, 226, 268, 360, 368, 388, 413, 422,  
423, 425, 437, 476  
Wallace, Jo-Ann, 359, 360, 362  
Waugh, Evelyn, 14, 38, 350  
Weeks, Jeffrey, 47, 63, 64  
West, Rebecca, 65, 329, 357, 358, 359  
Wilde, Oscar, 12, 18, 37, 38, 39, 40, 43,  
44, 45, 46, 47, 55, 58, 63, 64, 109, 111,  
209, 219, 283, 347, 350, 362  
Winning, Joanne, 358, 360, 364  
Woolf,  
Virginia, 27, 44, 49, 52, 53, 58, 110, 135,  
227, 239, 244, 256, 265, 307, 346, 357,  
358, 363, 364, 368, 388, 392, 393, 398,  
418, 419, 476, 494, 496, 509  
Leonard, 12, 35, 49  
Zimmerman, Bonnie, 10, 30, 141, 211,  
238, 269, 379, 387, 477  
Zola, Emile, 40, 142, 335

## Index des notions

- amour, 72, 83, 102, 148, 149, 152, 161, 167, 184, 226, 230, 235, 242, 243, 248, 279, 291, 292, 293, 300, 327, 339, 365, 403, 404, 413, 431, 432, 433, 434, 439, 446, 447, 451, 472, 473  
filial, 170, 173, 243, 248, 291  
maternel, 85, 134, 167, 170, 243  
pathologique, 137, 171, 172, 173, 243, 429, 455  
polymorphe, 167  
total, 459, 460, 463, 466, 469
- art de servir, 67, 216, 294, 411, 446, 482, 488, 489, 490, 491, 494
- auto/biographie  
écriture autobiographique, 16, 66, 326, 422, 425, 427, 428, 476  
écriture biographique, 65, 361, 422, 425
- autosuffisance, 290, 291, 293, 340, 403, 440, 444, 445, 457, 488, 494
- bildungsroman*, 54, 119, 180, 187, 249, 324, 337, 353, 370
- canon, 57, 64, 214, 329, 345, 347, 356, 357, 359, 360, 363, 386, 420, 476, 491
- chemin de croix, 193, 341, 460, 461, 473
- clandestinité, 115, 117, 151, 300
- communion, 164, 236, 281, 282, 283, 286, 288, 330, 460, 462, 465, 469, 471, 473, 474
- compassion, 17, 28, 29, 33, 61, 80, 84, 119, 130, 135, 136, 195, 242, 251, 258, 271, 275, 279, 285, 286, 300, 319, 385, 444, 454, 462, 466, 477, 487, 494
- concept *queer*, 496
- contrainte, 21, 79, 98, 100, 148, 180, 188, 265, 267, 268, 346, 352, 428, 430, 432, 434, 450, 494
- contretemps (temps à), 122, 324, 325, 326, 329, 333, 369, 493
- critique *queer*, 10, 59, 160, 239, 242, 352, 397, 493, 496
- crucifixion, 61, 287, 463, 464, 473
- espace  
distance, 154, 169, 174, 178, 184, 194, 200, 219, 229, 230, 255, 396, 403, 404, 405, 406, 407, 410, 414, 415, 416, 435, 465  
juste distance, 404, 409, 413, 414, 418, 419, 421, 422, 423, 424, 425, 428, 434, 437, 438, 439  
mixité, 153, 156, 166, 310, 316, 320  
écart, 138, 139, 145, 146, 171, 179, 296, 310, 372, 436, 437, 485  
de l'ailleurs, 114, 117, 313  
de la campagne, 11, 147, 148, 149, 150, 152, 187, 296, 297, 307, 311, 313, 314, 405, 407, 416  
de la forêt, 135, 294, 295, 306, 307, 308, 309, 311, 338, 341, 342, 441, 442, 443, 446, 456, 457, 458  
de la périphérie, 145, 306, 309, 313  
de la province, 126, 149, 152, 297, 299, 300, 307, 314, 353, 407, 437  
de la ville, 114, 117, 118, 123, 143, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 272, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 302, 305, 306, 307, 308, 309, 313, 314, 405, 425, 458
- étranger, 90, 103, 104, 138, 139, 147, 150, 152, 154, 156, 157, 158, 163, 164, 165, 166, 167, 197, 212, 290, 293, 299, 306, 309, 310, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 339, 341, 389, 395, 402, 443, 446, 457, 477, 486  
condition de, 138, 152  
langues étrangères, 236, 290, 297, 321, 322, 323, 361
- être, 23, 83, 50, 106, 110, 139, 170, 171, 181, 200, 205, 215, 226, 242, 249, 255, 257, 271, 283, 284, 291, 296, 338, 355, 367, 369, 372, 379, 397, 398, 399, 402, 403, 429, 430, 431, 432, 435, 438, 443, 453, 455, 457, 461, 477, 480, 485, 491, 493, 494  
identité, 66, 98, 101, 102, 103, 105, 109, 115, 152, 155, 160, 163, 180, 206, 208, 222, 239, 242, 255, 257, 354, 365, 370, 377, 386, 391, 397, 415  
identités infériorisées, 256, 280, 301, 372, 375, 386, 388, 389, 392, 401, 493  
distance identitaire, 160, 167, 177, 290  
identification, 96, 102, 110, 112, 116, 178, 187, 246, 247, 249, 250, 251,

255, 256, 261, 285, 338, 346, 367, 428, 485  
 fusion, 236, 431, 438, 471, 473, 474, 475, 477, 478  
 genre (*gender*), 97, 129, 239, 240, 242, 249, 262, 268, 270, 271, 299, 337, 347  
 féminisme, 50, 88, 97, 99, 125, 128, 242, 250, 260, 261, 262, 268, 269, 270, 271, 346, 350, 354, 355, 361, 362, 371, 397  
 homosexualité, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 18, 25, 30, 33, 34, 39, 40, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 73, 75, 76, 78, 80, 84, 85, 88, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 103, 104, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 119, 122, 123, 124, 126, 133, 140, 151, 161, 187, 188, 189, 192, 207, 208, 209, 210, 232, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 247, 248, 251, 255, 257, 260, 261, 270, 276, 283, 296, 299, 300, 301, 325, 327, 328, 329, 345, 346, 353, 368, 371, 372, 379, 380, 385, 386, 387, 388, 389, 391, 397, 398, 425, 468, 491, 493  
 inversion, 8, 10, 17, 19, 25, 28, 30, 31, 32, 44, 46, 49, 50, 54, 67, 71, 73, 74, 75, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 94, 95, 122, 135, 140, 146, 150, 151, 161, 162, 166, 169, 182, 186, 187, 188, 192, 194, 207, 209, 210, 231, 232, 233, 234, 235, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 248, 249, 250, 251, 252, 255, 257, 258, 260, 265, 272, 273, 275, 276, 284, 285, 297, 298, 299, 328, 332, 339, 352, 354, 355, 368, 369, 383, 390, 391, 395, 426, 440, 453, 461, 468, 479  
 invertie, 10, 28, 55, 56, 59, 60, 72, 73, 74, 75, 82, 83, 85, 123, 125, 151, 160, 161, 162, 169, 182, 186, 187, 188, 209, 210, 231, 233, 236, 239, 240, 249, 251, 252, 258, 259, 260, 275, 329, 285, 299, 325, 352, 354, 367, 368, 371, 379, 386, 425, 460, 468, 477, 479, 484, 493  
 lesbianisme, 10, 17, 18, 25, 28, 30, 31, 32, 40, 44, 45, 46, 47, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 111, 114, 117, 150, 160, 170, 173, 186, 219, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 255, 260, 261, 262, 265, 268, 269, 329, 345, 346, 360, 361, 362, 364, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 388, 425, 484, 493  
 mariage, 74, 81, 83, 92, 118, 125, 130, 131, 132, 133, 134, 147, 148, 197, 223, 224, 225, 241, 255, 259, 261, 265, 266, 267, 268, 277, 303, 310, 327, 330, 333, 339, 351, 352, 353, 354, 366, 370, 371, 389, 392, 423, 429, 434, 435, 456, 469, 473  
 transgenrisme, 66, 119, 238, 244, 248, 261, 262, 270, 297, 299, 325, 364, 367, 369, 379, 386, 389, 390, 477  
 transition sexuelle, 244, 245, 246  
 transsexualisme, 244, 245, 246, 364, 491  
 genre littéraire, 36, 138, 265, 361, 362, 364, 367, 368, 370, 418, 476  
 fin de siècle, 208, 265, 349, 350, 356  
 modernisme, 49, 65, 211, 212, 250, 280, 307, 329, 345, 347, 350, 351, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 363, 364, 367, 368, 370, 386, 410, 412, 413, 476, 491  
 période édouardienne, 350, 351, 354, 356, 358  
 réalisme, 37, 41, 55, 250, 306, 307, 347, 348, 349, 350, 357, 359, 361, 367, 406, 407, 412, 418  
*New Realism*, 348, 351  
 victorianisme, 21, 46, 65, 106, 132, 146, 207, 213, 251, 324, 325, 345, 348, 350, 355, 357, 363, 366, 470  
*New Woman*, 208, 240, 241, 265, 269, 325, 349, 354, 356, 359  
 gentillesse, 130, 148, 316, 447, 451, 452, 455, 494  
*home*, 78, 130, 132, 133, 134, 147, 150, 155, 157, 165, 166, 245, 248, 259, 264, 273, 295, 303, 322, 382, 437, 444, 456, 458, 459, 461, 471  
 foyer, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 137, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 156, 165, 169, 182, 187, 244, 245, 248, 268, 269, 297, 314, 322, 339, 369, 444, 456, 458, 459, 461, 471

honte, 109, 112, 114, 116, 188, 193, 220, 284, 365, 385, 386  
 humanisme, 402, 443, 494  
 impersonnalité, 274, 349, 399, 404, 406, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 417, 418, 420, 424  
 injure, 94, 112, 114, 115, 116, 188, 189, 193, 194, 207, 365, 387  
*künstlerroman*, 324, 337, 353  
 matérialisme, 218, 223, 292, 315, 444, 457  
 négation, 80, 185  
 nourritures, 203, 204, 206, 227, 228, 402, 443, 478, 481, 482, 483, 486, 487, 488, 494  
     littérature, 478, 479  
     phénoménologie, 443, 444, 478, 479  
 placard, 208, 209, 242, 271, 299, 300, 345, 346, 397  
 privilège épistémologique, 96, 206, 207, 232, 389, 390  
 quête, 48, 89, 103, 120, 147, 148, 150, 166, 212, 229, 267, 282, 290, 293, 294, 295, 306, 307, 308, 312, 314, 324, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 364, 372, 389, 403, 428, 437, 444, 456, 458, 489, 490  
 réincarnation, 266, 329, 330, 332, 333, 369  
     vie de samedi, 266, 329, 330, 332, 333  
 Sale  
     abjection, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 98, 99, 104, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 126, 134, 135, 138, 140, 142, 143, 148, 151, 152, 153, 157, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 169, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 194, 195, 196, 200, 203, 204, 206, 207, 210, 213, 218, 219, 229, 230, 231, 234, 238, 244, 248, 252, 256, 257, 258, 260, 264, 270, 272, 273, 275, 276, 277, 284, 290, 291, 292, 299, 300, 301, 302, 303, 310, 312, 324, 334, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 344, 356, 362, 363, 364, 365, 366, 372, 375, 377, 378, 380, 385, 395, 396, 401, 409, 429, 431, 437, 440, 461, 485, 493, 494  
     anthropologique, 66, 69, 86, 89, 92, 104, 105, 107, 108, 118, 122, 143, 201, 252, 350, 375, 378, 400, 495  
     censure, 11, 12, 16, 17, 19, 20, 23, 25, 32, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 48, 50, 52, 54, 55, 56, 58, 220, 249, 348, 364, 387, 390  
         *circulating libraries*, 38  
     misère, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 85, 142, 195, 299, 386  
     obscénité, 8, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 30, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 44, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 62, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 76, 77, 79, 80, 82, 85, 86, 97, 106, 107, 108, 109, 114, 117, 118, 186, 386, 417, 460, 484, 493  
         *Obscene Publications Act*, 10, 11, 15, 18, 32, 33, 34, 36, 38, 44, 51, 56, 71, 108, 348, 355, 377  
     pauvreté, 26, 36, 77, 78, 119, 141, 142, 143, 144, 145, 157, 203, 204, 214, 227, 252, 253, 254, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 300, 304, 305, 322, 323, 370, 371, 372, 382, 469, 493  
     procès, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 25, 26, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 80, 82, 84, 97, 107, 109, 111, 117, 133, 140, 186, 210, 219, 225, 355, 360, 364, 375, 377, 386, 387, 427, 484, 496  
     psychanalytique, 66, 69, 81, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 108, 109, 111, 115, 117, 118, 163, 177, 180, 201, 209, 257, 260, 282, 296, 365, 367, 369, 378, 387, 394, 395, 398, 399, 401, 495  
     saleté, 75, 79, 88, 91, 106, 123, 124, 140, 142, 144, 192, 248, 254, 277, 301, 302, 384, 405  
     (en) sciences sociales, 65, 208, 377, 400, 401, 408, 495  
 souffrance, 77, 83, 85, 100, 104, 160, 163, 169, 176, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 206, 228, 276, 277, 283, 284, 286, 288,



289, 290, 319, 342, 441, 455, 460, 462,  
467, 474, 475, 486  
et corps, 77, 160, 161  
et religion, 194, 195, 196, 197, 205, 277,  
282, 283, 284, 285, 286, 287, 288,  
289, 462, 464, 467, 468  
téléologie, 94, 324, 333  
théodicée, 194, 195, 275, 276, 280, 282,  
462  
théorie de la familiarité, 403, 404, 407,  
410, 413, 414, 415, 416, 421, 422, 423,  
494  
théorie des chaînes, 315  
tradition littéraire, 55, 111, 256, 346, 359,  
418, 419, 420  
transgression, 57, 58, 86, 104, 107, 262,  
265, 276, 289, 341, 362, 375, 376, 377,  
378, 380, 381, 383, 384, 386, 387, 388,  
389, 390, 391, 394, 395, 396, 401, 490,  
494  
transition, 325  
  âge de, 270, 324, 325, 326, 391  
  littéraire, 20, 350, 355, 357, 359, 363  
transmigration, 237, 239, 255, 275, 296,  
345

## Table des matières

<b>INTRODUCTION : AU COMMENCEMENT ÉTAIT <i>THE WELL OF LONELINESS</i> ..7</b>	
I. <i>THE WELL OF LONELINESS</i> EN PROCÈS-----	11
1. Le procès pour obscénité .....	11
2. Les procès en perspective .....	19
2.1. <i>The Well</i> : perspectives contemporaines .....	19
2.2. Les procès : enjeux et visions.....	34
3. Une vision spécifique de l’homosexualité.....	44
3.1. Homosexualité et lesbianisme.....	44
3.2. Réception sociale de l’homosexualité .....	47
3.3. Représentation littéraire de l’homosexualité : analyses comparées .....	48
4. Les conséquences des procès.....	56
4.1. L’évolution de la loi .....	56
4.2. Transgression et canonisation .....	57
4.3. Le lesbianisme : l’ouverture d’un nouveau champ d’expression ? .....	58
II. LE SALE EST AILLEURS... -----	69
1. Révisions de l’obscénité dans <i>The Well</i> .....	70
1.1. Homosexualité et obscénité .....	70
1.2. Sale et misère morale.....	77
1.3. Inversion de la perversion.....	80
2. Nouvelles définitions du Sale .....	86
2.1. Définition anthropologique : Douglas (1966).....	86
2.2. Définitions psychanalytiques : Kristeva (1980), Eribon (2000) et Prokhoris (2000) .....	89
2.3. État des lieux contemporain : Cohen (2005) et la parole injurieuse d’Eribon (2001) .....	104
<b>PREMIÈRE PARTIE : LE SALE OU LES ESPACES ABJECTÉS .....</b>	<b>121</b>
<b>CHAPITRE 1 : LA DISTANCE SOCIALE ET GÉOGRAPHIQUE -----</b>	<b>122</b>
I. LA DISTANCE SOCIALE -----	122
1. Abjection de l’homosexualité .....	122
2. Rôles de genre et abjection.....	124
2.1. Opposition de genre et domination masculine .....	124
2.2. Rôles établis dans le couple .....	128
2.3. Rôles établis dans la famille.....	137
3. Nouvelles formes d’abjection .....	138
3.1. Du Sale à l’étranger dans <i>Adam’s Breed</i> .....	138
3.2. Absence d’hygiène et pauvreté dans <i>The Sixth Beatitude</i> .....	141
II. LA DISTANCE GÉOGRAPHIQUE -----	145
1. Écart et périphérie .....	145
1.1. Espaces genrés, espaces domestiques.....	146
1.2. Ville et campagne .....	148
2. La question de l’étranger .....	152

2.1.	Nationalité.....	153
2.2.	La Première Guerre Mondiale et la patrie.....	157
2.3.	Langue et appartenance .....	158
CHAPITRE 2 : LES MENACES À L'INTÉGRITÉ -----		160
I.	La distance identitaire et affective -----	160
1.	Étranger à soi même .....	160
1.1.	Le corps inadéquat, corps et souffrance .....	160
1.2.	Les effets de la Première Guerre Mondiale sur l'humain.....	163
1.3.	Le cas de Gian-Luca : l'étranger comme l'autre.....	165
2.	Formes d'amour et abjection .....	167
2.1.	Polymorphisme amoureux .....	167
2.2.	Amours pathologiques : la mère de Joan dans <i>The Unlit Lamp</i> .....	170
2.3.	Amour et reniement : Teresa d' <i>Adam's Breed</i> .....	173
3.	Les mécanismes d'abjection .....	177
3.1.	Le couple désir –répulsion renversé .....	177
3.2.	L'éducation au service de la norme.....	180
3.3.	Totalisation et négation de l'autre .....	185
3.4.	L'injure et le marquage de la honte .....	188
II.	LE REJET DU ROYAUME DE DIEU-----	192
1.	La religion contre l'homosexualité .....	192
2.	Souffrance et rejet, distance et sacré .....	194
3.	Nourritures terrestres et spirituelles .....	201
CHAPITRE 3 : L'ESPACE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE -----		206
I.	LES DISCOURS INJONCTIFS-----	206
1.	Un discours injonctif sur l'identité.....	206
2.	Le discours normatif d'une certaine critique littéraire .....	211
2.1.	Les mises en abyme de ce discours littéraire .....	211
2.2.	La tension entre tradition et progrès .....	212
II.	LA DÉMYSTIFICATION DE L'ARTISTE ET DE L'ART -----	215
1.	La figure de l'artiste .....	215
2.	Les freins à l'art .....	223
3.	L'insuffisance de l'art face à la vie .....	227
III.	LA MISE EN ÉCHEC DE LA COMMUNICATION -----	229
1.	Ironie et distanciation .....	229
2.	Silence et rupture .....	231
<b>DEUXIÈME PARTIE : LES ESPACES DE LA « TRANSMIGRATION ».....</b>		<b>237</b>
CHAPITRE 4 : LA TRANSMIGRATION DES GENRES -----		239
I.	LA TRANSMIGRATION DES GENRES-----	239
1.	Du genre à l'identité .....	239
1.1.	Une vision de l'inversion très critiquée.....	239
1.2.	La femme-homme : le modèle lesbien ?.....	240
1.3.	La question de l'autre du même sexe et le cas des doubles .....	242
1.4.	De l'inversion au transgenrisme .....	244
1.5.	Vêtements ou déguisements, les changements de nature .....	246

2.	Sale et transmigration du lecteur.....	249
2.1.	<i>The Well</i> et le renversement de l'« inversion ».....	249
2.2.	<i>The Sixth Beatitude</i> et la pauvreté.....	252
II.	LA TRANSMIGRATION DES IDENTITÉS ABJECTÉES-----	255
1.	Identification, identité, être.....	255
2.	La transmigration des homosexuels.....	257
3.	La transmigration des femmes et la question du féminisme.....	260
4.	La transmigration des pauvres.....	271
III.	LA TRANSMIGRATION RELIGIEUSE-----	275
1.	De la théodicée à la grâce.....	275
2.	La question de la souffrance : moteur et entrave.....	284
3.	La quête spirituelle, à la rencontre de soi et de l'autre.....	290
3.1.	Blessure et autosuffisance.....	290
3.2.	Quête et extériorité.....	293
	CHAPITRE 5 : LA TRANSMIGRATION GÉOGRAPHIQUE ET TEMPORELLE ----	296
I.	LA TRANSMIGRATION GÉOGRAPHIQUE : LES ESPACES DE RÉSISTANCE -----	296
1.	Villes et émancipation.....	296
1.1.	De la province à la ville : le chemin de la reconnaissance.....	297
1.2.	Clandestinité et placard : espaces d'une certaine liberté.....	299
1.3.	Ville, bidonville et réhabilitation urbaine.....	302
1.4.	Inversions : de la ville à la forêt.....	306
2.	Variations sur l'étranger.....	310
2.1.	Proximité et mixité.....	310
2.2.	La fantasmagorie de l'ailleurs : voyage des possibles.....	313
2.3.	Etranger et mots étrangers : de la langue à l'ouverture à l'autre.....	316
II.	LA TRANSMIGRATION TEMPORELLE -----	324
1.	Temps et processus.....	324
1.1.	À contretemps.....	324
1.2.	La réincarnation : temps humain et divin.....	329
2.	Le sens du temps.....	334
2.1.	La question du progrès.....	334
2.2.	Quête et apprentissage.....	337
	CHAPITRE 6 : LE POUVOIR CRÉATEUR DU SALE. LA TRANSMIGRATION LITTÉRAIRE -----	345
I.	ENTRE TRADITION ET MODERNISME -----	345
1.	Le canon : remise en cause théorique.....	345
2.	De l'influence de la question de la femme sur le genre littéraire.....	348
2.1.	Réalisme et question de la femme.....	348
2.2.	Transgression et transition.....	350
II.	DU MODERNISME AUX MODERNISMES -----	356
1.	La remise en cause du canon.....	356
2.	Les modernismes de <i>The Well</i> .....	363

<b>TROISIÈME PARTIE : DU DÉPASSEMENT DU SALE À L'ESQUISSE D'UNE ÉTHIQUE DE L'ALTÉRITÉ</b> .....	374
<b>CHAPITRE 7 : LA SPÉCIFICITÉ DU DÉPASSEMENT DU SALE CHEZ RADCLYFFE HALL</b> .....	375
I. TRANSMIGRATION ET TRANSGRESSION .....	375
1. Le concept de transgression .....	375
2. La transgression dans l'œuvre de Radclyffe Hall .....	380
II. L'ÉCRITURE DES MARGES .....	387
III. DU DÉPASSEMENT DU SALE À L'OUVERTURE À L'AUTRE .....	396
1. Sale et altérité .....	396
2. Sale et éthique .....	399
<b>CHAPITRE 8 DE LA THÉORIE DE LA FAMILIARITÉ À L'ESQUISSE D'UNE ÉTHIQUE DE L'ALTÉRITÉ</b> .....	404
I. LA THÉORIE DE LA FAMILIARITÉ .....	404
1. Les origines de la théorie .....	404
2. L'illusion de la réalité .....	406
3. L'artiste et son objet .....	407
3.1. L'artiste en acte .....	407
3.2. La question de l'expression de soi .....	410
3.3. Familiarité et théorie d'Eliot .....	412
3.4. Le jeu autobiographique .....	421
II. L'ESQUISSE D'UNE ÉTHIQUE DE L'ALTÉRITÉ .....	428
1. Les contre-modèles d'altérité .....	428
1.1. La contrainte dans <i>The Unlit Lamp</i> .....	428
1.2. La philosophie des chaînes dans <i>The Forge</i> .....	434
1.3. La rupture du lien et l'autosuffisance dans <i>Adam's Breed</i> .....	439
2. La relation d'amour éthique .....	447
2.1. Amour et gentillesse .....	447
2.2. L'amour total .....	454
3. Communion et syncrétisme .....	462
3.1. La consécration de la communion .....	462
3.2. La question de la fusion .....	471
III. LA LITTÉRATURE COMME MISE EN ŒUVRE DE L'ÉTHIQUE DE L'ALTÉRITÉ .....	478
1. Littérature et nourritures .....	478
2. Des responsabilités partagées .....	482
3. L'art de servir .....	488
<b>CONCLUSION</b> .....	492
Bibliographie .....	498
Index des noms propres .....	522
Index des notions .....	525
Table des matières .....	529



Au commencement était *The Well of Loneliness*, tel est le parti pris de cette thèse afin d'étudier le Sale dans les romans de Radclyffe Hall, comme si ce roman formait le passage obligé d'un lecteur à la découverte de cette écrivaine ; comme si, de surcroît, tant sont restés dans les mémoires les procès dont ce roman a fait l'objet en 1928, une affinité toute particulière le liait à la notion de Sale considérée à travers le prisme restreint de l'« inversion » sexuelle (terme employé alors pour désigner le lesbianisme et l'homosexualité) jugée obscène selon les critères de l'*Obscene Publications Act*. Poser la question du bien-fondé de ces étiquettes conduit à élargir à la fois le corpus et la définition du Sale. Dans les sept romans, le Sale apparaît d'abord comme une caractéristique, souvent genrée, qu'un personnage se voit attribuer et qui provoque son abjection. La notion de Sale révèle ainsi d'emblée son accointance avec l'altérité alors même qu'elle la construit en opposition. Ensuite, le personnage dit sale semble utiliser les failles qui surgissent entre les espaces abjectés pour ouvrir des espaces intermédiaires. De cette manière, il déplace le tracé des frontières discriminantes du Sale ; la notion devient une désignation appelant une redéfinition du genre : le genre tient moins à l'homosexualité qu'au transgenrisme, ce qui remet en cause l'ensemble des espaces où s'inscrivait l'abjection. Si le Sale trouve son origine dans l'abjection et mène à un phénomène de « transmigration », il pousse enfin les personnages à le dépasser par un effet de ressort. C'est la raison pour laquelle cette thèse défend l'idée que le Sale sert de levier à une éthique de l'altérité. Le genre, à l'origine de la désignation de sale, fonde en réalité une quête existentielle qui tend vers une éthique de l'altérité. Mais dire que le Sale fonctionne comme ressort d'un dépassement ne signifie pas que les personnages y parviennent ni même que le Sale puisse être dépassé : l'éthique de l'altérité de Radclyffe Hall repose moins sur le point d'arrivée que sur un cheminement spécifique. C'est une éthique au sens où elle refuse de tracer des frontières, même redéfinies, déjouant par là les binarismes sous-tendus par la définition du Sale. La conception de l'écrivaine est dès lors envisagée autant sous la forme d'une proposition éthique que de contre-exemples sur lesquels adosser une éthique qui ne cesse de s'écrire.

Mots-clés : Radclyffe Hall, Sale, altérité, éthique, genre, modernisme

This thesis chooses to take *The Well of Loneliness* as its entry point to study the notion of Filth in Radclyffe Hall's novels as though readers discovering her had no other choice than to read that novel ; moreover, owing to the 1928 resounding trials, it works as though *The Well* encapsulated the notion of Filth seen through the prism of sexual « inversion » (the term then used to refer to today's lesbianism and same-sex love) that the *Obscene Publications Act* deemed obscene. Questioning the validity of these labels leads to widen both the corpus and the definition of Filth. In the seven novels, Filth emerges first as a characteristic, often gendered, attributed to a character and leading to his/her abjection. From the outset, the notion of Filth hence appears in close proximity to alterity although it builds it up in opposition. Then, the so-called filthy character seems to use the cracks between the abjected spaces to open up intermediary spaces. S/he thus alters the delineation of the discriminating borders of Filth ; the notion becomes a way of naming others which calls forth the need to redefine gender : gender refers less to same-sex love than to transgenderism, thus reappraising the different spaces where abjection prevailed. If Filth is rooted in abjection and leads to a « transmigration » process, it eventually spurs characters to overcome it through a spring force mechanism. That is the reason why this thesis defends the idea according to which Filth is used as leverage to forge an ethics of alterity. Gender, in which the naming of Filth originates, is in fact at the root of an existential quest taking the form of an ethics of alterity. Still, claiming that Filth serves as leverage in order to be overcome does not mean that the characters succeed or that Filth can simply be overcome : Radclyffe Hall's ethics of alterity rests less on the arrival place than on the specific path run. It is an ethics precisely because it refuses to delineate borders even when those have been redefined, thus undermining the binarisms implicit in the definition of Filth. From then on, the writer's conception is examined as much as an ethical proposal as counterexamples on which to back up an ethical work in endless progress.

Key-words : Radclyffe Hall, Filth, alterity, ethics, gender, modernism