REVUE ANNUELLE DE LITTÉRATURE FRANCOPHONE
Littéraport
2025 • № 12

Paulina Strumińska
Université de Łódź

Symbolisme religieux et mythologique dans la représentation de l'amour homosexuel dans *Escal-Vigor* de Georges Eekhoud

Religious and Mythological Symbolism in the Representation of Homosexual Love in Georges Eekhoud's Novel "Escal-Vigor"

Abstract: Despite the constraints of the era, in 1899 Georges Eekhoud published the first French-language literary work to center the homosexual love between two men: "Escal-Vigor". The unconventional use of religious symbolism and the synthesis of mythological and Christian motifs enable an unconventional portrayal of non-heteronormativity. The article demonstrates how religious symbols can be used to glorify the love between two men. The use of methods from literary studies and anthropology enables an in-depth analysis of saintly figures who contrast with the Roman and Greek myths that underlie many of the novel's themes. Comparing the protagonists of the novel "Escal-Vigor" with the lives of such figures and with the heroes of Greek and Roman allows us to understand the use of religious syncretism in the queer perspective and to present the image of homosexual love created by Eekhoud.

Keywords: symbols, homosexuality, Christianity, mythology, novel, 19th century

« Georges Eekhoud, pionnier de la représentation artistique de l'homosexualité »[1]

Avant la publication d'*Escal-Vigor*, aucun roman n'avait encore montré un personnage d'homosexuel heureux, sain de corps et d'esprit. Dans l'œuvre d'Eekhoud,

[1] N. Praetorius, « Georges Eekhoud. Un avant-propos », [in] M. Lucien, P. Cardon (dir.), *Georges Eekhoud. Un illustre uraniste*, Montpellier, GayKitschCamp, 2012, p. 17.

l'amour entre deux hommes est présenté de manière positive, ce qui confirme son statut d'ouvrage révolutionnaire. Georges Eekhoud (1954-1927), auteur de ce roman extraordinaire, est une des figures majeures du militantisme *queer* de la fin du XIX^e^ siècle[2]. Dans ses œuvres, il privilégiait la beauté esthétique et la sensualité[3], mais ce qui l'intéressait avant tout, c'étaient les individus rejetés, exclus du groupe social dominant, souvent des criminels. En France, à la fin du XIX^e^ siècle, l'homosexualité ne constituait pas un délit[4], mais plusieurs pays comme l'Angleterre et l'Allemagne la punissaient. De plus, jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle, l'inversion sexuelle était considérée d'abord comme un vice et une perversion, ensuite comme une pathologie psychique, voire une dégénérescence. Eekhoud, qui entretenait, pendant plus de trente ans, une relation homosexuelle avec Sander Pierron[5], s'opposait vivement à cette rhétorique discriminatoire. Il affirmait la valeur suprême de chaque type d'amour.

> Loin de condamner les joies charnelles, je souhaite qu'on rende à la chair, à la beauté physique, le culte que lui rendaient les Grecs et les Renaissants. Je suis partisan de l'amour libre et je légitime toutes les voluptés qui ne portent pas atteinte à la liberté d'autrui ou qui n'impliquent pas un abus d'autorité, une tyrannie, une contrainte, une violence, un arbitraire physique ou moral[6].

Malgré les limites de l'époque et la conscience des conséquences juridiques, Eekhoud publie son roman[7] dans la revue *Mercure de France* en 1899. Un an plus tard, le procès pour atteinte aux bonnes mœurs lui est intenté. Selon le Procureur du Roi à Bruges, *Escal-Vigor* serait une œuvre pornographique et socialement nuisible à cause du problème dont il traitait. Après plusieurs mois d'examen, le procès

---

[2] Il s'est engagé, par exemple, dans la création de la première revue francophone explicitement consacrée à l'amour homosexuel : *Akademos* (1909) et était membre d'un comité qui militait pour l'abolition des lois discriminatoires concernant les homosexuels en Allemagne (« Le Comité scientifique humanitaire », 1897).

[3] Il a consacré un article au sujet de la sensibilité dans la littérature : « De la sensibilité dans la littérature moderne », [in] *Akademos*, juillet-décembre 1909, pp. 254-267.

[4] Dès 1791, ce qui fut décrété par l'Assemblé Constituante et confirmé par le code Napoléon.

[5] L'amour profond entre Eekhoud et Pierron est attesté par des milliers de pages échangées régulièrement pendant plus de trente ans, et leur relation professionnelle fut comparable à un mentorat. La correspondance a été rassemblée grâce aux travaux de Mirande Lucien : *Mon bien aimé petit Sander : Lettres de Georges Eekhoud à Sander Pierron (1892-1927), suivies de six lettres de Sander Pierron à Georges Eekhoud*, texte établi et annoté par Mirande Lucien, Lille, Cahiers GKC, 1993.

[6] G. Eekhoud, « Enquête sur Tolstoï et la Question sexuelle », [in] *La Revue blanche*, t. XXVII, 1902, p. 372. L'Enquête contient des opinions d'écrivains, poètes et dramaturges à propos de l'essai *La Question sexuelle* écrit par Léon Tolstoï. Avant de présenter les positions des artistes, les auteurs de l'Enquête énumèrent quelques postulats y contenus : la condamnation du mariage que Tolstoï ne considère pas comme chrétien (puisque Christ ne s'est pas marié), l'éloge de la chasteté absolue comme le but idéal de l'homme et le mépris extrême envers les femmes. Dan Léon et Edgar Jègut ont rassemblé treize réponses qu'ils présentèrent au public. L'opinion d'Eekhoud correspond à ces convictions : il décrit comme « odieux » la misogynie et misogamie de l'écrivain russe, condamne « son vandalisme et son puritanisme » et ajoute qu'« après avoir blasphémé l'art, voici qu'il [Tolstoï] blasphème la femme et même la maternité, l'enfant, la vie ».

[7] D'abord sous le titre « Le Comte de la Digue ».

s'ouvre devant la Cour d'Assises. Plus d'une centaine d'écrivains belges, français et d'autres nationalités publient une lettre de protestation, défendant Eekhoud et son œuvre. De surcroît, presque vingt témoins de la défense[8] se présentent afin de confirmer la valeur artistique de l'œuvre et sa profondeur morale. Eekhoud est acquitté et gagne de la célébrité au-delà des frontières de la Belgique. Grâce à sa réputation d'ouvrage scandaleux, son livre, traduit en allemand et en anglais, connaît plusieurs rééditions.

Le culte de l'Amour absolu

En commentant son ouvrage, Eekhoud affirme avoir « montré à nu l'âme de l'inverti, suivi les péripéties du terrible drame moral qui se joue en lui depuis sa naissance »[9]. Dans une des lettres à Sander Pierron, il qualifie *Escal-Vigor* d'hymne au grand amour[10]. Le roman constitue un véritable manifeste de l'amour homosexuel. L'introduction des symboles religieux anoblit l'affection de deux hommes. Les influences peuvent être divisées en fonction de leurs sources : plusieurs inspirations hagiographiques et mythologiques sont utilisées, le roman s'enrichit également par les créations d'Eekhoud qui renforcent le message de l'œuvre.

L'histoire d'*Escal-Vigor* se concentre autour d'une nouvelle religion qui vénère l'Amour absolu. Le langage, traditionnellement associé au catholicisme, que la narration utilise pour décrire la jeunesse d'Henry de Kehlmark, comte de la Digue et personnage principal du roman, indique qu'il sera la figure centrale dans ce culte d'amour. Le médecin venu examiner le jeune comte voit dans Henry « la trempe des apôtres »[11]. Néanmoins, la dévotion, voire « l'engouement idolâtre » (*EV*, 142) éveillé chez la grand-mère et Blandine indique plutôt ses qualités divines qu'apostoliques. Kehlmark aussi utilise le vocabulaire chrétien, par exemple en parlant de la jeunesse rendue difficile par le rejet de sa sexualité naturelle : « Blandine, si tu verses les larmes à l'image de mon calvaire, de ma longue Passion… » (*EV*, 199). Henry[12] figure alors comme un Jésus, ou comme un des premiers chrétiens prêts à mourir pour défendre leurs idéaux, ce qui va effectivement se produire dans le

[8] Des écrivains, des professeurs et des critiques.

[9] G. Eekhoud, « À propos d'*Escal-Vigor* », initialement publié dans l'*Effort éclectique* (janvier 1901), recueilli dans M. Lucien, P. Cardon (dir.), *op. cit.*, p. 43.

[10] « [*Escal-Vigor*] représente une harmonie de hautes passions morales et d'indispensables, de légitimes admirations et jouissances de la chair. […] J'ai voulu une palette puissante et condensée, intense comme un fluide, une couleur électrique et brûlante, comme les caresses des orages et les apothéoses des nuées. […] Et c'est avant tout un hymne au grand amour, à Éros absolu ! » M. Lucien, *op. cit.*, p. 171.

[11] G. Eekhoud, *Escal-Vigor*, Paris, Société du Mercure de France, 1899, p. 96. Dorénavant noté en *EV* suivi du numéro de la page.

[12] Henry de Kehlmark partage plusieurs événements biographiques avec l'auteur lui-même : le mariage avec la cuisinière de sa grand-mère, Cornélie Van Camp, l'expérience de fréquenter une école en Suisse

dernier chapitre du roman. Le tournant décisif du roman – la conversion de Blandine – affirme le statut sacré du comte. Convaincue de la sainteté d'Henry, elle renie le baptême, l'Évangile et Jésus (*EV*, 199) pour pouvoir honorer l'amour absolu : « Je me convertis à ta religion d'amour, je me dépouille de mes derniers préjugés » (*EV*, 199), dit-elle. L'attitude ouverte et pleine de compréhension n'est d'ailleurs pas éloignée de celle de Sainte Blandine de Lyon : « En Blandine, le Christ donna cet enseignement : ce qui aux yeux des hommes est méprisable, vil et laid, Dieu peut le juger digne d'une grande gloire, à cause de l'amour qu'on lui porte […] »[13].

L'influence de la figure de saint Sébastien se distingue très clairement dans l'analyse de la scène de mort des amants. Ce patron des tireurs à l'arc, martyrisé au III^e^ siècle, était le soldat favori de l'empereur jusqu'au moment où il a commencé à s'opposer contre le traitement injuste des chrétiens. Pour cette faute grave, il a été arrêté et attaché à un poteau. Ensuite, Dioclétien ordonne aux archers de le percer à coups de flèches jusqu'au moment où il sera mort. Pourtant, Sébastien ne meurt pas, il est soigné par sainte Irène. Sa mort vient plus tard, lorsque de nouveau il reproche à l'empereur le traitement inhumain des chrétiens. Cette fois, il est battu à mort. Bien qu'elle ne cause pas son décès, la scène avec les flèches devient synonymique du martyre de saint Sébastien. À la Renaissance, les peintres commencent à représenter le saint de manière érotisée : un jeune homme dans une pose contorsionnée, à moitié nu. Les flèches, emblèmes de la masculinité, symboles phalliques qui pénètrent son corps, semblent être un couronnement des connotations homoérotiques ; de plus, elles font référence à une sexualité homoérotique marquée par la violation de la chair[14]. En même temps, saint Sébastien est considéré également comme une figure apollinienne, notamment par sa nudité :

> Il est communément admis que la concordance thématique entre les flèches que tire Apollon et celles que reçoit Sébastien, a autorisé la superposition des deux figures. En effet, dans le monde antique, Apollon l'archer était craint car il décochait les flèches vectrices de la peste. Sébastien, lui, ne meurt pas alors que son corps est transpercé de toutes parts. Si les flèches qu'il reçoit sont allégoriquement les attaques de la maladie, alors il figure le corps d'un homme comme immunisé[15].

La scène de la fin tragique des héros est une actualisation du martyre de saint Sébastien. Henry interrompt le viol avec « un cri de tigresse » (*EV*, 258), couvre le

---

(l'Institut Breidenstein), ou une relation amoureuse avec un homme plus jeune que lui, qui se transforme en une sorte de mentorat artistique.

[13] *Les premiers martyrs de l'Église*, traduction, introduction et notes par A. G. Hamman, coll. "Les Pères dans la Foi", Paris, Éditions Migne, 1979, p. 49.

[14] A. Santos, "The rising tensions between religion, eroticism and art: The Martyrdom of Saint Sebastian.", [in] *ORTO ARTE: Revista De Artes Visuais*, 2016, t. 21, n° 35, pp. 163- 169, DOI : 10.22456/2179-8001.73720, p. 165.

[15] K. Ressouni-Demigneux, « La chair et la flèche. Le regard homosexuel sur saint Sébastien tel qu'il était représenté en Italie autour de 1500 », mémoire de maîtrise, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 1996, p. 7.

corps de Guidon et essaie de le protéger contre la foule sanguine avec sa seule canne. Entourés par des villageois sauvages, les deux n'ont aucune chance. Le domestique d'Henry jette la première pierre (un geste qui évoque immédiatement des associations bibliques). « Une flèche l'atteignit à l'aisselle ; une autre troua la gorge de Guidon et fit gicler le sang sur le visage d'Henry » (*EV*, 259). La troisième flèche atteint le cœur d'Henry. Le crime n'est arrêté que par l'arrivée de Blandine. L'intendante du château est modelée sur la sainte du même nom. Cette esclave devenue la patronne de la ville de Lyon et protectrice des servants a été exécutée en l'année 177. Son « corps déchiré et meurtri »[16], elle a été pendue à un poteau pour que les bêtes sauvages la tuent. Selon le récit, les animaux n'ont pas touché à la sainte qui, après avoir subi encore plus de tortures, a été forcée à assister aux souffrances de ses compagnons. Cela a continué jusqu'à ce que Blandine soit la seule survivante, auquel point elle fut livrée à un taureau, puis égorgée. L'arrivée de l'intendante sur le lieu de martyre de Guidon et d'Henry arrête définitivement le lynchage : « Comme ils bondissaient pour l'achever, une femme en blanc se mit devant eux, les bras en croix, offrant sa poitrine à leurs coups » (*EV*, 260). Exposant sa poitrine aux flèches, sans dire un mot, par son « calme héroïsme » (*EV*, 260) elle choque la foule sanguinaire qui ne bouge plus. Les villageois se convertissent, touchés par l'image de cette sainte incarnation de la Mère. Sa présence sacrée rompt l'extase brutale de la kermesse et réveille les villageois de leur frénésie meurtrière. Pareillement à la sainte de Lyon, Blandine est forcée à subir le martyre de ses compagnons, restant la seule habitante du château. En outre, les lions qui n'ont pas attaqué la sainte « sont comparables aux habitants de l'île de Smaragdis, décrits comme des bêtes sauvages qui reculent devant la majesté quasi divine de l'intendante du château, frappés soudain par l'évidence d'une foi nouvelle »[17]. La blancheur des vêtements de Blandine pourrait signaler la pureté virginale, mais Blandine n'est pas vierge. Ses robes peuvent indiquer un autre état spirituel, plus sublime qu'une simple abstinence sexuelle : « [Le blanc] est couleur des rites de passage par lesquels s'opèrent les mutations de l'être »[18]. Le moment du martyre, pareillement à la Passion du Christ, est une condition nécessaire pour que la nouvelle religion puisse naître. Le blanc est un symbole « de responsabilités assumés »[19]. Blandine remplit donc une fonction apostolique : « La tâche première des apôtres était de faire connaître la Bonne Nouvelle du salut »[20].

La troisième partie du roman porte le titre « Kermesse de la saint Olfgar ». C'est là que nous retrouvons la description du martyre des amants. Il n'existe aucun saint

---

[16] *Les premiers martyrs de l'Église*, *op. cit.*, p. 49.

[17] Ph. Chavasse, « Martyrologe d'un Genre Nouveau : Le Dénouement d'*Escal-Vigor* de Georges Eekhoud », [in] *Nineteenth-Century French Studies*, 2006, t. 34, n° 3/4, p. 380.

[18] J. Chevalier, A. Gheerbrant, « Dictionnaire des symboles », Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1969, p. 125.

[19] *Ibidem*, p. 127.

[20] B. Pigé, « Relecture des fondements traditionnels et scripturaires des dogmes catholiques sur la virginité de Marie », 2020, p. 3.

Olfgar parmi les nombreux martyrs de l'évangélisation. Selon le roman, il était venu à Smaragdis avec la mission de conversion des aborigènes de l'île, qui se caractérisent par « une sourde résistance à la morale chrétienne et surtout protestante » (*EV*, 7). L'apôtre saint Olfgar a été tué par les femmes de Smaragdis, qui déchirent son corps dans une hystérie sanguinaire « avec toutes sortes d'inventions cannibalesques » (*EV*, 17). Pour commémorer son martyre, « le jour de la kermesse, les jeunes femmes de Smaragdis choisissent un mâle à leur convenance, afin de se livrer avec lui à des actes que la morale habituellement réprouve »[21]. Ceux qui se refusent aux avances, subissent la mort à l'instar du saint. Le viol et le meurtre de Guidon ont lieu le jour de la kermesse et sont directement liés à ce rite fictif. Après avoir atteint l'âge majeur, Guidon était obligé d'entrer dans une liaison avec une fille du pays. Ne songeant plus qu'à sa nouvelle vie loin de Smaragdis, il oublie les règles du rite sauvage et subit une attaque de la part des habitants de l'île.

Le chapitre intitulé « Kermesse de la saint Olfgar » originellement portait le titre « Orphée et les Ménades »[22]. Cela indique clairement l'influence du mythe de la mort d'Orphée, « communément rattaché à l'homosexualité »[23], sur l'histoire d'Olfgar. Selon Ovide, après la perte d'Eurydice, Orphée se retire sur les montagnes de Thrace, où il vit se gardant de toute relation amoureuse avec les femmes, engageant même les peuples de Thrace à la pédérastie.

> […] Orphée avait fui toute relation féminine inspirée par Vénus, soit parce que son amour avait mal fini pour lui soit par fidélité à la parole donnée. Beaucoup de femmes pourtant brûlaient de s'unir au poète ; beaucoup souffrirent un rejet. Il initia même les peuples de Thrace à reporter leur amour sur de jeunes garçons, et à cueillir, avant leur jeunesse, le bref printemps de leur âge et leurs premières fleurs[24].

L'histoire d'Olfgar combine deux systèmes religieux : c'est un saint chrétien martyrisé lors de sa mission de conversion, mais sa mort est une réinterprétation du mythe grec. D'une part nous avons Guidon, traité comme Olfgar qui est manifestement inspiré d'Orphée ; d'autre part il y a Henry, martyrisé comme Sébastien, un saint chrétien considéré également comme une figure apollinienne. Développons cette idée d'union : la charge des flèches est partagée entre les deux amants. Bien qu'Henry soit touché deux fois, la gorge de Guidon est aussi percée. Lors des rites, les Ménades ou Bacchantes (associées au culte de Dionysos) démembraient un être vivant ; le plus souvent un animal, mais parfois aussi un homme, souvent prises d'une folie extrême. Se sentant méprisées par son renoncement aux femmes, les Ménades déchirent le poète mythique avec fureur. Le déchirement (*sparagmos*) était fréquemment suivi d'une consommation de la chair crue (*omophagie*). Selon

---

[21] Ph. Chavasse, *op. cit.*, p. 373.

[22] *Ibidem*.

[23] *Ibidem*, p. 374.

[24] Ovide, *Métamorphoses*, Livre XI, [Trad. et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles,], 2008, (10, 78-85).

Philippe Chavasse, Orphée est « utilisé comme prototype du personnage de Guidon »[25], et cette analogie se manifeste doublement : par sa musique et par sa mort. Guidon possédait un talent musical qui hypnotisait les spectateurs, « son bugle semblait provoquer les étoiles » (*EV*, 50) ; c'est d'ailleurs ce qui attire l'attention d'Henry pendant leur première rencontre. La musicalité de son bugle renvoie à la lyre du musicien thrace. Se sentant méprisés par Guidon, les habitants de Smaragdis, comparés aux furies mythologiques, se vengent contre celui qu'ils considèrent un délinquant avec une chance pour une meilleure vie. L'attaque suivie par un viol brutal cause la mort du garçon.

> Cette fois, Guidon, réduit à l'impuissance, gisait, aux trois quarts nu, car les furies ne s'étaient pas contentées de lui rabattre les chausses, elles avaient mis son vêtement en pièces. […] Guidon avait fini par se taire : il pleurait, essayait de se raidir : ses tortillements devenaient des convulsions, il pantelait malgré lui ; son spasme tournait au râle de l'agonie, et au lieu de sève elles ne tiraient plus que du sang (*EV*, 253).

Selon certains chercheurs, *sparagmos* était un rituel de magie fécondante. La reproduction constitue l'un des thèmes centraux du roman. Pendant des années, le jeune comte de Kehlmark était convaincu que l'amour excessif de ses parents constitue « la cause » de son orientation sexuelle. Selon sa grand-mère, ses parents seraient « morts de trop d'amour » (*EV*, 15). La narration ajoute : « Les parents du comte actuel, deux êtres jeunes et beaux, s'[…] étaient aimés au point de ne pouvoir survivre l'un à l'autre » (*EV*, 13). En revanche, l'un des représentants des autorités locales décrit leur mariage comme contre nature, car il n'avait pas pour but la procréation.

> Les parents de ce libertin, ne s'étaient pas aimés à un excès qui crie vengeance au ciel ! Ne vivaient-ils que pour eux-mêmes, pour eux deux ; limitant la raison d'être de l'univers à leur exclusive dualité corporelle et morale, dans leur monstrueux égoïsme ils n'avaient même pas voulu avoir d'enfants, tant ils craignaient de se distraire l'un de l'autre ! […] Henry n'était même né que par hasard après plusieurs années de ce mariage dénaturé (*EV*, 228).

Le refus de reproduction est un élément fondateur de la légende du Berger de Feu, qui parle d'un garçon vivant en solitude et en isolement, découvert à l'âge de quinze ans, ne connaissant même pas la langue. Adopté par un couple des paysans, Gérard devient un berger. Quand des années plus tard, un fils naît à ses parents adoptifs, c'est Gérard qui s'occupe du petit Tiennet (Étienne). Leur relation est celle d'adoration et d'affection mutuelle. Un jour, les parents d'Étienne décident qu'il doit se marier avec sa cousine, Wanna. Étienne accepte, puisque pour lui le mariage est une étape naturelle de la vie. C'est Gérard qui s'oppose vivement contre l'union :

> Gérard, à bout de patience, adjura son ami de ne pas se marier. Tiennet lui rit au nez. Es-tu fou, mon grand chéri ? C'est la loi de la nature. Vois les bêtes de notre ferme, vois les fauves des bois !...

---

[25] Ph. Chavasse, *op. cit.*, p. 376.

– Oh pitié ! je ne sais ce que j'éprouve, mais je te veux pour moi seul, sans partage…Pourquoi imiter les bêtes, et faire comme des autres ? Ne nous suffisons-nous point ? Penses-tu être jamais aimé comme par ton Gérard ? Suspendons, en ce qui nous concerne, la création prolifique. Ne naît-il point assez de créatures ? Vivons pour nous deux, pour nous seuls (*EV*, 162).

Rejeté par le prêtre après sa confession, pris d'un accès de folie, Gérard incendie la maison où se trouvent les parents et la future épouse d'Étienne. Pleurant et étreignant Tiennet, il crie être voué au feu éternel. Les deux amants meurent consumés par les feux d'orage.

La légende aborde, avant tout, le sujet de la légitimité de l'homosexualité exprimée par l'incapacité de produire des enfants. Gérard s'oppose contre l'idée de l'utilité et c'est là que « se trouve le scandale : dans le refus de la procréation, donc dans le rejet d'une certaine "utilité sociale" »[26]. « Ce qui semble terrifier les hommes du XIX^e^ siècle, c'est la figure du gaspillage : comment envisager la sexualité sans reproduction ? […] Comment concevoir le plaisir gratuit ? »[27]. *Escal-Vigor* rejette l'argument qui oppose l'homosexualité à la nature. « Si notre chair a mal fait, la plus totale ferveur morale fut notre complice. Nos sentiments s'accordèrent avec nos désirs ! Mais non, la nature ne désavoue, ne répudie rien de ce qui nous béatifie » (*EV*, 205).

L'usage original du symbolisme religieux et la synthèse de motifs mythologiques et chrétiens rendent possible une représentation de la non-hétéronormativité rarement rencontrée dans la littérature du début du XX^e^ siècle. À travers ses personnages, Eekhoud souligne avec insistance que l'amour homosexuel n'est ni un crime, ni une maladie, mais une sorte d'exaltation de l'âme. Afin de légitimiser l'amour absolu, le romancier puise dans de nombreux systèmes de croyances et crée sa propre image du martyr : un homme qui meurt par amour. Pionnier de la représentation artistique de l'homosexualité, Eekhoud invite les lecteurs à s'interroger sur la moralité, la divinité et sur ce qui est véritablement naturel.

---

[26] C. Granier, « Une utopie sexuelle : *Escal-Vigor* », [in] M. Lucien, P. Cardon (dir.), *op. cit.*, p. 93.

[27] *Ibidem*, p. 92.