

Université de Montréal

Rachilde : décadence et transgression  
dans *Monsieur Vénus* et *La Marquise de Sade*

par  
Sophie Pelletier

Département d'études françaises  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise (M.A.)  
en Études françaises

Juillet 2006

© Sophie Pelletier, 2006



PQ

35

U54

2006

V. 022



**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Rachilde : décadence et transgression  
dans *Monsieur Vénus* et *La Marquise de Sade*

présenté par :

Sophie Pelletier

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Andrea Oberhuber  
présidente-rapporteuse

Michel Pierssens  
directeur de recherche

Catherine Mavrikakis  
membre du jury

## RÉSUMÉ

Le personnage de *femme fatale* dans les romans *Monsieur Vénus* (1884) et *La Marquise de Sade* (1887) de Rachilde est le lieu de multiples transgressions, et c'est par ces déviances, toutes inter-reliées, que l'héroïne rachildienne devient une menace pour son équivalent masculin. Ainsi, elle se fait homme, vampire, animale, plante et idole sacrée, afin d'asseoir son empire sur l'homme. Cette étude démontre que le système de métaphores créé par Rachilde, également exploité par d'autres auteurs fin-de-siècle, recoupe l'image de la femme telle qu'elle est véhiculée, à l'époque, dans les discours scientifique et philosophique. Plus largement, les transgressions des personnages féminins sont à lire à travers les enjeux politiques ou sociaux (guerre franco-prussienne, bouleversement de la pyramide sociale, laïcisation de l'État) d'une époque en profonde mutation : ainsi construit, le personnage féminin apparaît comme le moteur, l'agent corrupteur et le symbole d'une société décadente en perte de repères.

Mots clés : Littérature du XIX<sup>e</sup> siècle ; Histoire culturelle ; Roman ; Discours social ; Personnages féminins ; Femme fatale ; Esthétique et politique.

## ABSTRACT

The *femme fatale* character in Rachilde's novels *Monsieur Vénus* (1884) and *La Marquise de Sade* (1887) is one of multiple transgressions, and it is through these intertwined deviances that the rachildian character turns into a threat to her masculine counterparts. Thus, she becomes man, vampire, animal, plant and sacred idol in order to establish her empire over man. This work shows that the metaphorical system upon which Rachilde constructs these deviances, a system also found in other *fin-de-siècle* author's works, owes in part to the image of women that prevailed in both scientific and philosophical discourse at the time. To adopt a broader point of view, one could say the transgressions perpetrated by female characters need be interpreted through the political and social issues (Franco-Prussian war, secularization, shifts of power – the downfall of aristocracy) of an epoch marred by profound transformations: the feminine character then appears to personify the main engine behind the changes, the corrupting agent and – at the same time – the prime symbol of a decadent society deprived of its frames of reference.

Keywords: 19<sup>th</sup> Century French Literature; Cultural History; Novel; Social Discourse; Feminine Characters; *Femme fatale*; Aesthetics and Politics.

## TABLE DES MATIÈRES

Liste des abréviations.....	v
Dédicace.....	vi
Remerciements .....	vii
Introduction .....	1
Chapitre I – Femmes virilisées et hommes féminisés .....	16
De nouvelles descendantes d'Ève .....	17
Identités sexuelles ambiguës et science.....	22
Les « non-mères » .....	33
Conclusion .....	39
Chapitre II – Les buveuses de sang .....	40
Le vampirisme au féminin .....	40
Une communauté de vampires.....	48
Le sang : d'autres significations dans la conjoncture fin-de-siècle.....	54
Conclusion .....	59
Chapitre III – L'abattoir et la partie de chasse .....	61
Le « règne animal » de Mary et de Raoule .....	61
La ferme des animaux ou « animal femme » : chattes, moules, petits chiens et mouches... ..	68
La boucherie de la guerre et le mélange des « races » .....	86
Conclusion .....	92
Chapitre IV – Amour et botanique .....	93
Des pistils et des étamines .....	94
La couronne mortuaire.....	99
La plante carnivore, la pourriture et le lierre .....	103
La soldate et la fleuriste.....	118
Conclusion .....	124
Chapitre V – L'autel de la Femme .....	126
La Vierge aristocrate .....	126
Antinoüs, Vénus et Éros : la statue (l'idole) dans <i>Monsieur Vénus</i> .....	130
La Madone et Lilith.....	136
Les statues animées .....	143
Conclusion .....	145
Conclusion.....	147
Bibliographie .....	154

LISTE DES ABRÉVIATIONS  
des œuvres citées fréquemment

<i>L'Animale</i> (Rachilde).....	A
<i>À rebours</i> (Huysmans) .....	AR
<i>Le Jardin des supplices</i> (Mirbeau) .....	JS
<i>La Marquise de Sade</i> (Rachilde) .....	MS
<i>Monsieur Vénus</i> (Rachilde).....	MV
<i>Nana</i> (Zola) .....	N
<i>La Tour d'amour</i> (Rachilde) .....	TA

À Gilbert Pelletier et Christiane Turcotte, mes parents, qui ont su me montrer que le travail pouvait aussi être passion. À Catherine, ma sœur, qui m'a dit d'avant tout être  
fidèle à moi-même.

Et à Sébastien Roldán, mon intransigent lecteur, mon allumeur de discussion, mon  
éveilleur de curiosité.



## REMERCIEMENTS

Je remercie mon directeur de recherche, Michel Pierssens, qui m'a donné l'entière liberté quant à l'orientation de ma réflexion, tout en veillant à la bonne progression des travaux.

La présente étude a pu être réalisée grâce à la contribution financière du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et du Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC). Je remercie ces organismes.

## INTRODUCTION

« La diligence de Toulouse nous arrache à l'abîme, et l'abîme c'est vous, ô nos belles petites<sup>1</sup> ! » Voilà comment quatre jeunes personnages des *Misérables* quittent Paris, voilà ce qu'ils écrivent aux maîtresses qu'ils « doivent » laisser, voilà pourquoi Fantine, déjà mère, est abandonnée par son premier – et seul – amour. Et tel est le point de départ de notre étude.

### Une histoire qui se répète

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le schéma est récurrent : un jeune provincial débarque à Paris pour étudier le droit ou le commerce ; lors d'un quelconque bal masqué ou carnaval, il tombe sous le charme d'une mystérieuse Parisienne – le plus souvent, une actrice, une courtisane, une cocotte de théâtre. Parfois, il se ruine naïvement pour entretenir sa belle et s'assurer l'exclusivité. C'est le cas d'Armand chez Dumas fils, qui essaie à lui seul de subvenir aux luxueux besoins de sa *Dame aux camélias*. Parfois, la jeune femme est malade – phtisique – et l'amant transi, à l'instar de combien d'autres jeunes hommes aux illusions perdues, assiste à sa lente et pénible agonie. L'histoire se termine bien pour lui si, comme le Tholomyès de Fantine, il réussit à « s'arracher à l'abîme ». Une fois son éducation sentimentale complétée, il retournera en province, épousera une jeune fille de bonne famille, et cet épisode sera vite loin derrière lui. Dans le pire des scénarios, l'amant ruiné, anéanti, ne pourra continuer à vivre : tandis qu'un Rastignac a la volonté et l'ambition le garantissant du « guet-apens féminin », la détermination lui permettant de confronter Paris du haut du Père-Lachaise, le désespéré, lui, touchera le fond de la Seine...

Dans tous les cas, le provincial dépérit financièrement, physiquement ou psychologiquement. Dans tous les cas, l'amour est pervers, l'amoureuse est *fatale* : au sens littéral, elle provoque directement la mort ; du moins, elle est « signe de mort » ; et de façon plus large, elle « entraîne inévitablement la ruine », son contact « a des conséquences désastreuses<sup>2</sup> ».

---

<sup>1</sup> Victor Hugo, *Les Misérables*, éd. préparée par Yves Gohin, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973, 1995 [1862], vol. I, p. 208. C'est nous qui soulignons.

<sup>2</sup> Définitions tirées du *Petit Robert*. Dans le cadre de cette étude, nous prendrons l'expression *femme fatale* au sens propre, c'est-à-dire que nous nous concentrerons sur les cas où le personnage féminin entraîne, côtoie ou signifie la mort. Le XX<sup>e</sup> siècle verra éclore une légion de femmes dites *fatales*, de Marlene Dietrich à Marilyn Monroe. Quoique nous considérions ces vamps du cinéma comme s'inscrivant dans la suite logique des *Nana* du XIX<sup>e</sup> siècle, notre analyse portera strictement sur les

## Pourquoi Rachilde ?

À la lumière de ces observations préliminaires, et dans le but de restreindre notre objet d'étude, nous nous sommes demandé de quelle façon évoluait le personnage féminin au cours du siècle. En d'autres termes, que devient la figure de la *femme fatale* à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avec la littérature dite « décadente » ? *A priori*, plus nous avançons dans le siècle, plus le personnage féminin se fait diabolique. Au tournant du siècle, la douce Coralie de Balzac s'est transmuée en dévorante Nana, la faible phthisique est devenue syphilitique et contagieuse. Sachant qu'à cette époque de « décadence » (un sentiment vécu dans la société, mais s'exprimant aussi dans les arts), les artistes et écrivains cherchent à transgresser les limites de l'interdit et du tabou, il n'est pas étonnant de voir que la femme fatale se manifeste avec une telle force, une telle conviction, une telle vigueur.

Mais surtout, au fil de nos lectures, nous observons que, pour assurer son emprise sur l'homme, le personnage féminin transgresse toutes les normes (sociales, traditionnelles, physiologiques), et en vient finalement à se déshumaniser complètement. En d'autres termes, dans ces œuvres fin-de-siècle au symbolisme à la fois riche et complexe, le personnage féminin apparaît à travers un prisme habilement construit de métaphores, de symboles et d'images, si bien qu'il ne se manifeste, en fin de compte, que très rarement sous la stricte forme d'une « femme » : à l'époque, la femme est un monstre.

Au sein du groupe des auteurs décadents, Rachilde est certainement l'un des écrivains chez qui ce personnage de la femme « en transgression » est le mieux et le plus élaboré. Son personnage féminin apparaît, grâce aux métaphores, symboles, comparaisons, analogies utilisés, non seulement comme une « femme-homme<sup>3</sup> », mais aussi comme une goule, une bête, une plante et une divinité, ce qui correspond tout à fait aux déviances et « objets de remplacement<sup>4</sup> » rencontrés chez d'autres auteurs du temps. C'est pourquoi nous croyons que le personnage féminin rachildien mérite une plus grande attention.

---

figures féminines de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, pour lesquelles l'expression *femme fatale* est à prendre dans ses acceptions les plus restreintes.

<sup>3</sup> La figure de l'androgynisme et la question de l'inversion sexuelle sont effectivement souvent étudiées chez Rachilde. Nous pensons notamment aux travaux de Micheline Besnard-Coursodon, de Maryline Lukacher, de Barbara Havercroft et de Melanie C. Hawthorne (voir la bibliographie).

<sup>4</sup> Nous empruntons l'expression à Mireille Dottin-Orsini : elle désigne ainsi les fétiches, les « simulacres » de la femme vivante qui, de l'automate à la statue de cire, inspirent fascination et fantasmes. « Objets de remplacement : "L'éternelle poupée" », dans *Cette femme qu'ils disent fatale : Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993, p. 92-112.

En fait, Rachilde a longtemps été oubliée des historiens de la littérature, qui ont omis de la placer aux côtés des Huysmans ou Lorrain, en tant que représentante de l'esthétique décadente, et ce, malgré des débuts éclatants dans les cercles littéraires et de nombreuses publications jusqu'à sa mort en 1953. L'histoire littéraire l'a néanmoins redécouverte au cours des dernières années et la critique concernant Rachilde se fait de plus en plus abondante. Toutefois, il reste que cette auteure a surtout retenu l'attention de la critique féministe et des *gender studies*, et nombreux sont les travaux qui étudient, dans ses romans, le thème du travestissement ou encore la représentation du masculin et du féminin comme constructions sociales.

Notre premier objectif est différent et vise à démontrer la force de quelques œuvres de Rachilde pour les replacer parmi celles de ses contemporains. Nous voulons établir qu'elle est, beaucoup plus qu'une « femme auteur », une écrivaine bien de son époque, nourrie du même imaginaire dont participent les auteurs qui ont évolué autour d'elle. Nous y parviendrons par le biais de l'étude du personnage de la femme fatale dans *Monsieur Vénus*, publié en 1884, et dans *La Marquise de Sade*, roman de 1887. Loin de nier l'existence d'une riche matière pour les *gender studies* dans ces deux romans – le décloisonnement entre les catégories de l'identité sexuelle fait d'ailleurs l'objet de notre premier chapitre –, nous essaierons de voir en quoi l'affranchissement du genre représente, pour ces personnages féminins, une « transgression » participant de tout un système métaphorique au sein duquel opèrent les figures vampirique, animale, botanique, et religieuse : c'est par l'interrelation de toutes ces déviances que le personnage rachildien se fait *femme fatale*.

### **Huysmans, Lorrain, Mirbeau et... Zola ?**

Ainsi, grâce à l'étude de ces personnages féminins transgressifs, nous tenterons de situer Rachilde parmi ses contemporains. Pour ce faire, nous aurons inévitablement besoin d'étudier comment se présente la « femme de papier » dans d'autres romans de la même époque. En plus des deux romans du corpus principal (*Monsieur Vénus* et *La Marquise de Sade*) et de quelques autres œuvres de Rachilde (*L'Animale* et *La Tour d'Amour*, romans de 1891-92 et de 1899), nous aurons recours à des textes des auteurs masculins du temps. Pour les fins de notre étude, nous avons lu Barbey d'Aurevilly, Zola, Huysmans, Lorrain, Mirbeau, Daudet, et bien d'autres encore. Selon les chapitres et les thématiques étudiées, nous nous référerons tour à tour à leurs personnages féminins, sans systématiser les références et citations, sans porter attention au nombre de lignes ou de paragraphes accordés à chacun : le but est de broser une toile de fond

de la représentation du féminin à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, afin de voir en quoi – et comment – Rachilde s’y inscrit – ou ne s’y inscrit pas.

À ce point-ci de notre introduction, il nous semble primordial de justifier la présence de *Nana* dans notre corpus secondaire. Certes, le roman zolien – naturaliste – est, dans l’histoire littéraire, classé dans une tout autre catégorie que les œuvres dites « décadentes ». Toutefois, ce texte exploite un système de métaphores semblable à celui de Rachilde. D’une part, cette observation préliminaire nous indique que, malgré leur volonté de dissidence face au naturalisme et à son bourgeois représentant de Médan, les décadents n’ont peut-être pas véritablement réussi à former une école en complète rupture par rapport au mouvement dominant<sup>5</sup>. D’autre part, ceci nous confirme que, au-delà des considérations littéraires, la représentation du féminin tient d’un courant de pensée qui est propre à la société de l’époque, en venant même à transcender les écoles littéraires. Sous cet angle, il n’est pas injustifié d’étudier le personnage de *Nana* aux côtés des Raoule et Mary de Rachilde, de la Clara de Mirbeau et de combien d’autres *Ève future*. La « décadence » est un sentiment vécu dans toute la société, sans égard aux caprices littéraires.

Car – et voici notre hypothèse de travail – les transgressions qui caractérisent les personnages rachildiens sont tributaires de tout un discours social, politique et scientifique : plus largement, ces figures féminines sont nourries de l’angoisse de la décadence qui flotte sur le monde fin-de-siècle.

### **La Femme, le grand objet de fascination**

Certes, Raoule – héroïne de *Monsieur Vénus* –, Mary la *Marquise* et leurs consœurs de papier sont le lieu de multiples déviances, mais il ne s’agit pas de *n’importe quelles* déviances ! Ces « sorties de soi » sont à lire en tenant compte d’un discours social<sup>6</sup> beaucoup plus vaste que le simple « discours littéraire ». En effet, nous

<sup>5</sup> Dans le préambule à leur *Roman célibataire : D’À rebours à Paludes*, Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois et Jeannine Paque soulignent en effet l’« échec » du décadent qui, bien qu’il « aborde des terres de plus en plus inconnues, des cas de plus en plus limites, des situations de plus en plus scabreuses[,] n’enfreint pas vraiment les mots d’ordre de l’école zolienne. » Paris, José Corti, 1996, p. 9-10. Sur les parentés entre les œuvres fin-de-siècle, voir également l’ouvrage de Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien : Naturalisme et décadence*, préf. de Jean de Palacio, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1994. L’auteure y défend la thèse que les courants fin-de-siècle dérivent en fait tous du modèle flaubertien.

<sup>6</sup> Nous reprenons l’expression de Marc Angenot, qui pose d’entrée de jeu à son *1889 : Un état du discours social*, la définition du concept de « discours social » : « Tout ce qui se dit et s’écrit dans un état de société ; tout ce qui s’imprime, tout ce qui se parle publiquement [...] non pas ce *tout* empirique, cacophonique à la fois et redondant, mais les systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d’enchaînement d’énoncés qui, dans une société donnée, organisent le *dicible* – le narrable et l’opposable – et assurent la division du travail discursif. » Longueuil, Le Préambule, coll. « L’univers des discours », 1989, p. 13. Souligné par l’auteur.

retrouvons un grand nombre de préoccupations récurrentes concernant le féminin dans les ouvrages de grands penseurs du temps, qu'il s'agisse d'historiens, de philosophes, de scientifiques, de médecins, de neurologues. Nous adopterons donc le postulat de Marc Angenot, qui soutient que malgré la présence de l'hétérogène, du conflictuel, dans les discours sociaux, il y a toujours, « au bout du compte, [...] une *résultante* globale qui détermine l'hégémonie doxique d'un état de société<sup>7</sup>. » Nous essaierons de comprendre quelle « *résultante* globale » nous pouvons tirer des discours sur le féminin, et nous lirons les transgressions des *femmes fatales* de la littérature à travers le prisme que nous fournissent les autres discours – le discours social – du temps. Ces considérations nous paraissent d'autant plus justifiées qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, siècle de savoirs et de positivisme, écrivains et scientifiques se connaissent et se côtoient : les idées circulent, tous – autant les écrivains que les scientifiques – avancent sur le terrain de la connaissance en défricheurs<sup>8</sup>, le discours scientifique enrichit le discours littéraire, et vice-versa. Que ce soit à la lumière de la théorie d'Angenot ou de ce contexte de circulation des idées particulier à la période qui nous intéresse, il paraît tout à fait légitime de voir une certaine cohérence entre le littéraire et le scientifique quant à leur représentation du féminin.

Il nous faudra donc interroger les textes des Michelet, Schopenhauer, Lombroso, Krafft-Ebing et autres Darwin qui se sont exprimés sur la question féminine, afin de cerner quelle est l'image de la femme véhiculée dans la *doxa* de la société fin-de-siècle. D'emblée, au XIX<sup>e</sup> siècle, la *femme* fascine. En cela, les titres mêmes de certains ouvrages sont révélateurs : en 1858, Michelet publie *La Femme* ; quelque 20 ans plus tard – en 1880 –, Schopenhauer se penchera lui aussi sur la question féminine avec son *Essai sur les femmes* ; Lombroso suivra à la fin du siècle – en 1895 – avec *La Femme criminelle et la prostituée*. Les femmes donnent donc lieu à plusieurs questionnements, et se retrouvent au cœur des ouvrages théoriques, rhétoriques et scientifiques du temps, où elles forment une catégorie stigmatisée : voyons dès maintenant quels « stigmates » elles portent ainsi à la fin du siècle.

<sup>7</sup> Marc Angenot, *Le Cru et le faisandé : Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 17. Souligné par l'auteur.

<sup>8</sup> Émile Zola est certainement l'un de ces écrivains les plus « contaminés » par la Science. Écoutons-le se prononcer sur le rôle de la littérature dans son Discours au banquet de l'Association générale des étudiants, le 18 mai 1893 : « Entre les vérités acquises par la science [...] et les vérités qu'elle arrachera demain à l'inconnu, [...] il y a justement une marge indéfinie, le terrain du doute et de l'enquête, qui me paraît appartenir autant à la littérature qu'à la science. C'est là que nous pouvons aller en pionniers, faisant notre besogne de précurseurs, interprétant selon notre génie l'action des forces ignorées. » *Œuvres complètes*, éd. préparée par Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1962-1969, t. XII, p. 681.

D'abord, la femme est la grande malade du siècle. En effet, elle est considérée comme étant par définition, voire par essence, indisposée, souffrante, invalide. Même les étapes « normales » de sa vie sont autant d'occasions et de raisons, selon les médecins du temps et d'avant, de bouleverser son système, de blesser son corps ou de déstabiliser son équilibre nerveux.

La médecine des Lumières présente les étapes de la vie féminine comme autant de crises redoutables, même indépendamment de toute pathologie. Outre la grossesse et l'accouchement, la puberté et la ménopause constituent ainsi désormais des épreuves plus ou moins dangereuses, et les menstrues, blessure des ovaires, ébranlent, dit-on, l'équilibre nerveux<sup>9</sup>.

Ainsi, « même indépendamment de toute pathologie », la femme est *par nature* malade. Et quoi de plus *naturel*, dans cet ordre d'idées, qu'elle soit potentiellement hystérique, phtisique, syphilitique<sup>10</sup> ? Les cas « cliniques » au féminin peuplent donc les pages des ouvrages médicaux, comme les patientes se multiplient dans les couloirs de la Salpêtrière.

Ainsi, devant la grande propagation de la syphilis, « affection trop répandue, insinuée partout, véritable fléau<sup>11</sup> », la femme est vite pointée du doigt. La prostituée serait celle qui ferait progresser le mal. Car derrière la femme honnête, la fille de joie plane comme *la grande figure féminine du XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>12</sup> et, par conséquent, comme la malade au-dessus de toutes les malades<sup>13</sup>, la contagieuse au-dessus de toutes les contagieuses<sup>14</sup>. Ainsi, au cours des années 1860 et ce, dans presque tous les pays d'Europe, la prostitution sera réglementée par l'État<sup>15</sup> : les péripatéticiennes devront

<sup>9</sup> Yvonne Knibiehler, « Corps et cœurs », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident : IV. Le XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Georges Duby et de Michelle Perrot, Paris, Plon, coll. « Tempus », 2002, vol. IV, p. 401.

<sup>10</sup> Impossible de compter le nombre de personnages féminins du XIX<sup>e</sup> siècle qui sont porteuses de ces maux, les Fantine, Coralie, Fleur-de-Marie, Marguerite Gautier... Blafardes, le teint livide, elles agonisent tout aussi théâtralement les unes que les autres.

<sup>11</sup> Patrick Wald Lasowski, *Syphilis : Essai sur la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1982, p. 7.

<sup>12</sup> « L'étendue, la visibilité, et la nature protéiforme de la prostitution étaient des traits distinctifs des villes au XIX<sup>e</sup> siècle. » Judith Walkowitz, « Sexualités dangereuses », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), *op. cit.*, p. 442.

<sup>13</sup> Les phtisiques mentionnées plus haut ne sont-elles pas également des courtisanes ? Ceci indique bien comment maladie et prostitution sont intimement liées.

<sup>14</sup> « À la suite des révolutions populaires et des épidémies dévastatrices de choléra des années 1830 à 1850, les réformateurs hygiénistes et les commentateurs de "statistiques morales" se montrèrent obsédés par l'immoralité, par le pourrissement de la société, par la contagion [...]. La prostituée incarnait pour eux, au propre comme au figuré, la contamination de la société respectable – un "foyer d'infection", une peste, un ulcère. » Judith Walkowitz, *op. cit.*, p. 447.

<sup>15</sup> Ce système de réglementation est certainement redevable aux travaux de Parent-Duchâtelet (*De la prostitution dans la ville de Paris considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration* [1836]), qui croyait que « nécessaire mais dangereuse, la prostitution [devait] [...] être tolérée mais étroitement contrôlée, la surveillance ayant pour but d'empêcher tout excès. » Alain Corbin, *Les Filles de noce : Misère sexuelle et prostitution (19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Aubier Montaigne, 1978, p. 24.

désormais s'inscrire à la police des mœurs et se soumettre régulièrement à des examens médicaux<sup>16</sup>. Les partisans de cette méthode, cultivant l'hypothèse que « la syphilis, à l'état endémique chez certaines populations, se propag[e] par contact sexuel avec des prostituées contaminées », convaincus que « seules les femmes [sont] “à l'origine de la contagion”<sup>17</sup> », espèrent ainsi ralentir la progression de la maladie. La croyance en la « contagion » de la femme provient donc de plusieurs facteurs : la femme est « par définition » malade ; la prostituée, figure marquante du XIX<sup>e</sup> siècle, inquiète autant qu'elle fascine ; ajoutons à cela, finalement, que l'anatomie féminine reste peu connue à l'époque<sup>18</sup>, ce qui confère au corps féminin une sorte d'aura de mystère. Foyer de plaisir et de volupté, le sexe féminin devient ainsi, devant la montée de la syphilis, foyer d'infection. Le résultat ? La femme inspire à la fois l'attraction et la répulsion.

Mais la femme n'est pas qu'« objet » du discours social. À la fin du siècle, elle commence à être l'un de ses acteurs, elle s'inscrit volontairement dans les grands enjeux du temps. En effet, « tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, surgissent des moments d'effervescence féministe<sup>19</sup> ». Journaux et associations éclosent, la voix féminine se fait peu à peu entendre. Au cœur des revendications, nous retrouvons le droit à l'éducation supérieure, le pouvoir de disposer de son propre corps (le célibat, le contrôle des naissances, la libération du corset, etc.), l'autonomie économique (le droit au travail, la réglementation des conditions de travail, la cessation de l'exploitation)<sup>20</sup>.

Ces mouvements sur la scène féministe suscitent inévitablement beaucoup d'émoi dans la société de l'époque – les femmes autant que les hommes critiquent les revendications féministes – et, « dans le domaine universitaire, notamment en médecine et en droit, l'antiféminisme se fait jour violemment<sup>21</sup> ». Nombreux sont les esprits conservateurs qui considèrent que la femme instruite entraînera la nation à sa perte, d'autant plus si elle refuse la maternité ! « La fuite des femmes devant la maternité, prétendaient les médecins français, anglais et américains, conduisait au “suicide de la race” », indique Judith Walkowitz, en signalant que ce raisonnement est attribuable à l'adoption massive des théories de l'évolution : « les médecins appliquaient certains éléments de la pensée de Darwin aux problèmes de population de leurs pays<sup>22</sup>. » Ainsi,

<sup>16</sup> Dans le chapitre VIII de *Nana*, nous assistons d'ailleurs à une descente de police.

<sup>17</sup> Judith Walkowitz, *op. cit.*, p. 448.

<sup>18</sup> À propos des organes génitaux féminins : « Les médecins les connaissent mal, car ils n'osent pas imposer des examens à leurs pudiques patientes. » Yvonne Knibiehler, *op. cit.*, p. 403.

<sup>19</sup> Anne-Marie Käppeli, « Scènes féministes », dans *ibid.*, p. 577.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 590-600.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 607.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 462.



les féministes revendiquant le contrôle des naissances portent bien malgré elles le lourd fardeau de la dénatalité et, par extension, de la dégénérescence de toute une nation.

Car problèmes de population il y a. Le taux de natalité chute dramatiquement tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, et en 1854 les Français vivent une situation exceptionnelle : on y enregistre plus de décès que de naissances<sup>23</sup>. Devant un tel déclin, les femmes se refusant à la maternité, celles réclamant la liberté de la contraception ou encore celles faisant pression sur les obstétriciens pour justifier l'avortement<sup>24</sup> font évidemment l'objet de reproches : ce sont elles qui entraîneront le déclin de la « race » française ! D'ailleurs, la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est aussi secouée, en France, par la guerre franco-prussienne. Dans un contexte militaire, le sentiment patriotique est à vif, et le contrôle des naissances est perçu comme une menace directe pour les forces militaires : s'il n'y a plus d'enfants, il n'y aura plus de jeunes hommes aptes à défendre la nation<sup>25</sup>...

Finalement, en plus des prostituées et des mères qui avortent, un dernier groupe de femmes inspire à la fois fantasmes et méfiance : les travesties, « viragos » et autres femmes aux comportements lesbiens. À une époque – le XIX<sup>e</sup> siècle – où « toute ressemblance avec l'homme devient inquiétante anomalie », à une époque où, afin d'inciter l'homme à l'acte reproductif et de compenser la « faiblesse » de la femme, « le dimorphisme sexuel s'impose [...] comme un dogme<sup>26</sup> », le travestisme est considéré comme une pratique suspecte. Tout autant que le lesbianisme, le travestisme est perçu comme une forme interdite de sexualité, comme un comportement anormal. C'est après 1880 que cette opinion est la plus forte : les médecins, inquiets du refus de la maternité

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 457. Au sujet des questions démographiques en France aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, voir également Francis Ronsin, *La Grève des ventres : Propagande néo-malthusienne et baisse de la natalité française (XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Aubier Montaigne, coll. « Historique », 1980.

<sup>24</sup> Judith Walkowitz, *op. cit.*, p. 463. Il ne faut pourtant pas croire qu'à l'époque les féministes forment un bloc monolithique réclamant toutes le droit à l'avortement : au contraire, la plupart des féministes s'opposent à l'avortement, « metta[nt] plutôt l'accent sur les causes de l'avortement – des relations sexuelles abusives qui rend[ent] l'avortement nécessaire – plutôt que sur les conséquences. » À la place de l'avortement, les féministes britanniques et américaines réclament une forme de « maternité volontaire », un certain contrôle sur la reproduction. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les quelques-unes se joignant au néo-malthusianisme revendiqueront le droit à la contraception, plutôt que le droit à l'avortement. Reste que beaucoup de femmes des classes moyenne et ouvrière ont recours – ouvertement ou non – à cette pratique. *Ibid.*, p. 464-465. Que les femmes prônent l'abstinence, les pratiques sexuelles permettant d'éviter la grossesse (le *coït interrompu*, par exemple) ou encore l'avortement, il n'en demeure pas moins qu'elles veulent toutes, en fin de compte, la même chose : contrôler les naissances.

<sup>25</sup> À la fin de son ouvrage de 1980, Francis Ronsin annexe une illustration extraite d'un tract de l'Alliance nationale pour l'accroissement de la population française. Le dessin montre deux soldats français qui doivent se défendre contre cinq militaires allemands. Intitulée judicieusement « Deux contre cinq », l'illustration porte la mention « Chaque fois qu'il naît en France deux futurs soldats, il en naît cinq en Allemagne », ce qui démontre assez bien comment, dans un contexte militaire, la démographie et le patriotisme participent d'une même préoccupation collective. *Op. cit.*

<sup>26</sup> Yvonne Knibiehler, *op. cit.*, p. 392. Le corset ressuscite d'ailleurs en 1810 et règnera sur la mode féminine jusqu'au tournant du siècle. À travers les différentes modes du XIX<sup>e</sup> siècle – des robes étroites du premier Empire aux crinolines des années 1850 et 1860 – le dimorphisme sexuel s'impose jusqu'à la fin du siècle. *Ibid.*, p. 392-398.

de certaines femmes, sont forcés d'étudier plus en profondeur la sexualité féminine et réalisent que les amitiés féminines ne sont pas toujours *inoffensives*<sup>27</sup>. D'ailleurs, à la fin du siècle, il semble y avoir véritable et apparente crise des genres : les « viragos » s'affichent de plus en plus ; Paris se voit sillonné par tout un réseau de lieux de rendez-vous pour travesties et lesbiennes<sup>28</sup>. Même la mode témoigne de cette révolution culturelle : débarrassée du corset au tournant du siècle, la femme ne se réduit plus à ses attributs reproductifs – hanches fortes, rondeurs, gorge rebondie – et « ce sont des légions d'androgynes qui semblent soudain hanter les rues et les villes<sup>29</sup>. » Voilà qui piquera la curiosité des hommes – voire les inquiétera –, ceux-ci sentant leur identité menacée.

À travers les études de Krafft-Ebing<sup>30</sup> ou d'Haverlock Ellis<sup>31</sup>, les « cas » de travesties et d'homosexuelles sont répertoriés, inventoriés, classés, et vont servir à l'élaboration de théories, de catégorisations, d'échelles de l'inversion sexuelle féminine allant du moins au plus « dégénéré »<sup>32</sup>. Mais encore plus qu'un comportement dit « anormal », l'inversion sexuelle – dans toute l'étendue de ses définitions, de la « virago » occasionnelle à l'homosexuelle affichée – sera liée à l'inquiétude des réformateurs du XIX<sup>e</sup> siècle vis-à-vis l'érotisme et la sexualité hors de la reproduction. « Les hommes voient dans l'androgynie féminine une entreprise d'usurpation conquérante et sauvage<sup>33</sup>. » Au même titre que les prostituées contagieuses ou que les mères avorteuses, les travesties et lesbiennes sont considérées dangereuses et, surtout, dépravées : elles semblent elles aussi être à l'origine de la dégénérescence<sup>34</sup>.

La fascination pour le féminin au XIX<sup>e</sup> siècle se situe donc au cœur d'un mélange entre de réels problèmes médicaux (la syphilis n'est pas une « invention » de

<sup>27</sup> Avant cette époque, les médecins, convaincus de l'impossibilité d'un plaisir féminin en-dehors de la reproduction, considéraient les « amitiés » féminines et l'intimité physique entre deux femmes comme des pratiques respectables et anodines. Judith Walkowitz, *op. cit.*, p. 472.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 470.

<sup>29</sup> Les femmes de la fin du siècle, qui commencent à pratiquer certains sports, mènent une existence moins sédentaire, ce qui pourrait également expliquer cette nouvelle mode de la minceur. Anne-Lise Maugue, « L'Ève nouvelle et le vieil Adam. Identités sexuelles en crise », dans *ibid.*, p. 632.

<sup>30</sup> La *Psychopathia sexualis : Étude médico-légale avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle* de 1886.

<sup>31</sup> *L'Inversion sexuelle* de 1897.

<sup>32</sup> Voir la partie « Attachements homosexuels » de Judith Walkowitz, *op. cit.*, p. 466-478.

<sup>33</sup> Anne-Lise Maugue, *op. cit.*, p. 635.

<sup>34</sup> Femmes qui vendent leur corps, femmes qui contrôlent les naissances, femmes qui changent de sexe... le danger, c'est la femme, c'est la femme dans sa chambre à coucher. Michel Foucault situe au XVIII<sup>e</sup> siècle le moment où le sexe est devenu une affaire d'État : « Certes, il y avait bien longtemps qu'on affirmait qu'un pays devait être peuplé s'il voulait être riche et puissant. Mais c'est la première fois [au XVIII<sup>e</sup> siècle] qu'au moins d'une manière constante, une société affirme que son avenir et sa fortune sont liés non seulement au nombre et à la vertu des citoyens, non seulement aux règles de leurs mariages et à l'organisation des familles, mais à la manière dont chacun fait usage de son sexe. » *Histoire de la*

l'esprit masculin !), de grands bouleversements sociaux (les revendications féministes, la baisse de la natalité, la crise de l'identité sexuelle), d'importants enjeux politiques (la guerre franco-prussienne), de méconnaissances cliniques (l'anatomie féminine), de nouveaux courants de pensée scientifique (la théorie évolutionniste de Darwin, reprise, intégrée et adaptée dans toutes les sphères de la société) et de purs dérapages, fantasmes et syllogismes. Le tout donne lieu à une véritable « névrose » fin-de-siècle.

La femme apparaît alors, bien malgré elle, comme l'un des moteurs des théories eugéniques<sup>35</sup> et de l'angoisse de la dégénérescence : qu'elle soit prostituée, féministe ou « virago », elle est responsable de la décadence de la nation.

Les femmes du XIX<sup>e</sup> siècle, loin de former un bloc monolithique<sup>36</sup>, sont toutes également objet de fascination : elles sont de tous les discours. Nous devons donc prendre connaissance de ces discours sur les femmes et de certains faits historiques, nous devons cerner comment s'articule la complexe construction de l'angoisse fin-de-siècle autour du féminin, afin d'en arriver à comprendre où Rachilde se situe par rapport à ce grand discours social. En d'autres termes, nous devons interroger les discours sur les femmes de l'époque et en prélever les grands clichés – la *résultante globale* : par là, nous pourrions saisir de quelle façon Rachilde, dans ses œuvres littéraires, reprend, ou transgresse, les lieux communs gravitant autour du féminin à l'époque. Dans cette optique, la lecture des discours *non-littéraires* n'est qu'un moyen de mieux appréhender le discours *littéraire*.

### La Troisième République : une société en perte de repères

Si nous tenterons de lier les déviances des personnages rachildiens aux topoï que nous rencontrons dans d'autres discours sur les femmes de l'époque, nous tenterons également de comprendre en quoi la représentation du féminin chez Rachilde tient de tout un contexte politique et social. Autrement dit, nous essayerons de voir au-delà de la sphère strictement féminine, au-delà des grandes réflexions à *propos des femmes*, et d'appréhender les personnages féminins et leurs transgressions en regard de plusieurs bouleversements socio-politiques qui, *a priori*, ne concernent pas directement les

---

*sexualité I : La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 248, 1976, p. 36-37. Le sexe devient alors « enjeu public », et ceci se perpétuera au XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>35</sup> Selon Lombroso, elle serait moins *évoluée* que l'homme.

<sup>36</sup> « [...] les prostituées côto[ient] les dames élégantes, dans le malthusianisme des mères avortées, dans la supériorité morale des réformatrices qui parcour[ent] les rues pour sauver les prostituées, dans la préférence de célibataires orgueilleuses pour la compagnie des femmes, et même dans l'acceptation par les travesties d'identités distinctes féminine et masculine. » Judith Walkowitz, *op. cit.*, p. 477.

femmes. Afin de mieux comprendre la représentation rachildienne des femmes fatales, nous voyagerons non seulement entre le *littéraire* et le *non-littéraire*, mais nous effectuerons également un mouvement entre le *féminin* et le *non-féminin*. Dans *Le Cru et le faisandé*, Marc Angenot développe le principe que, certes, les discours sur le sexe sont inter-reliés, mais que de façon plus large, « le sexe [à la Belle Époque] est toujours thématiqué avec d'autres idéologèmes », avec des idéologèmes « appartenant à d'autres domaines de la *doxa*<sup>37</sup> ». Il apparaît clairement, à travers nos lectures, que le personnage féminin suit le même parcours que celui identifié par Angenot à propos du « sexe » : si les discours sur le féminin – littéraire, scientifique, philosophique – sont inter-reliés, la thématique féminine renvoie elle-même, dans les textes littéraires, à des problématiques relevant d'autres domaines, comme la politique ou la culture. Selon Angenot, rien n'est purement et simplement indécent. Selon nous, rien n'est purement et simplement féminin. D'emblée, le personnage de femme fatale devient le moteur, l'agent corrupteur, le symbole de toute une société en perte de repères.

Au tournant du siècle, les Français – les Parisiens – voient leur monde profondément changer. D'une part, le XIX<sup>e</sup> siècle a été riche en progrès et en innovations de toutes sortes (l'utilisation du pétrole, le cinématographe, l'avènement de l'électricité et, en 1879, de la lampe d'Edison, le développement du chemin de fer, l'industrialisation, l'invention du téléphone, etc.), ce qui pourrait se symboliser par – l'image est désormais galvaudée – la construction de la tour Eiffel en 1889 et par les expositions universelles dont Paris est le siège<sup>38</sup>. Or, tout ce faste et cette modernité éclatante masquent la grande angoisse des Français devant le nouveau monde se profilant à l'horizon. Que « le nombre de suicides augmente lors des expositions universelles<sup>39</sup> » est un fait statistique illustrant bien que ce luxe dissimule un malaise social profond. En fait, les raisons de ce malaise, ou du moins de ce scepticisme, sont en partie d'ordre financier, puisque la France est aux prises avec un important retard économique<sup>40</sup>. Mais, surtout, l'angoisse est tout particulièrement attribuable à un changement profond dans l'organisation *sociale* de la France, ce qui a comme corollaire un bouleversement des valeurs traditionnelles.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 17-18. Souligné par l'auteur. L'auteur donne en guise d'exemple que la thématique sexuelle peut renvoyer à l'antisémitisme, à l'anticléricalisme, au sentiment de décadence, au malthusianisme, etc.

<sup>38</sup> Celle de 1889 voit s'ériger la tour Eiffel, et celle de 1900 est l'occasion d'inaugurer le métro de Paris.

<sup>39</sup> Julia Przyboś, *Zoom sur les décadents*, Paris, José Corti, 2002, p. 113.

<sup>40</sup> La baisse de la démographie, d'autant plus importante que plusieurs soldats ont péri durant la guerre, est en partie responsable de cette faiblesse économique.

Car tout se passe comme si, en cette fin de siècle, c'était un monde qui s'écroulait. Hormis la redéfinition des critères qui, jusque-là, déterminaient les genres sexuels, la pyramide sociale est complètement chamboulée<sup>41</sup>. Avec la montée effrénée de la bourgeoisie et l'appauvrissement des grandes familles de l'aristocratie, il est désormais difficile d'identifier les Parisiens rencontrés au hasard des rues ; tous sont à peu près semblables. En fait, il y a véritablement « crise des signes et des symboles », et c'est ce qu'explique Julia Przyboś dans le premier chapitre de son ouvrage *Zoom sur les décadents*, « Confusion fin de siècle<sup>42</sup> ». Avec le mélange des sangs et le grand brassage des classes commencés sous la Révolution de 1789, les Parisiens voient poindre le XX<sup>e</sup> siècle sans repères sûrs qui puissent asseoir leur identité<sup>43</sup>. Les classes et les milieux se mélangent<sup>44</sup>, « les faces humaines ne se prêtent plus à un décodage clair, univoque, rassurant<sup>45</sup>. » Qui est riche ? Qui est pauvre ? Qui est d'une illustre famille ? Tout le monde porte les mêmes tenues<sup>46</sup>, fréquente les mêmes endroits, adopte les mêmes manières, vit dans un même décor... Difficile de s'afficher, de se distinguer, de se singulariser, dans ce monde où tous se ressemblent, où la masse anéantit l'individu<sup>47</sup>. Tandis que toutes les barrières (celles entre l'homme et la femme, entre le riche et le pauvre, entre l'individu et la foule) sont mouvantes, comment déterminer qui nous sommes<sup>48</sup> ?

D'ailleurs, Przyboś indique que, avec les changements de régime tout au long du siècle, Paris change constamment de visage. Alors qu'« après chaque bouleversement politique, le nouveau régime cherche à rendre son pouvoir visible », la ville voit

<sup>41</sup> Proust traduit ce phénomène dans *À la recherche du temps perdu* : il y décrit comment le monde aristocratique se décompose, comment les barrières entre les classes se désagrègent, le personnage de Marcel fréquentant tous les milieux, de la bourgeoisie (dont il est issu) à l'aristocratie (représentée par les Guermantes). Les mondes se fusionnent, Marcel – grâce au personnage de Swann, sorte de personnage médiateur entre les classes – explore diverses couches de la société.

<sup>42</sup> *Op. cit.*, p. 19-87.

<sup>43</sup> Selon Przyboś, le mélange des rangs sociaux pourrait expliquer la grande circulation des *Physiologies*, qui tentaient de définir un type d'individu par ses caractéristiques physiques. *Ibid.*, p. 21.

<sup>44</sup> Le progrès technique est d'ailleurs pointé du doigt : les chemins de fer, le développement des moyens de communication, seraient responsables de l'entremêlement des « races ». *Ibid.*, 20-21.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>46</sup> Devant la tyrannie de la mode, les classes inférieures cherchent constamment à s'appropriier la mode, alors que les classes supérieures essaient de se démarquer par du nouveau. (Przyboś fait référence à Georg Simmel, « La Mode », *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 1989, p. 172.) Le résultat ? « Dans un Paris indéchiffrable circulent des Parisiens d'un aspect à peu près semblable. » Tous cherchent un moyen de se singulariser, ce qui expliquerait la grande popularité des bals travestis : il s'agirait du seul endroit où le Parisien fin-de-siècle peut exprimer sa personnalité. *Ibid.*, p. 49.

<sup>47</sup> C'est également à cette époque que la manie des statistiques a vu le jour : l'individu n'est qu'une occurrence parmi d'autres, il s'efface derrière un chiffre, derrière un groupe – une masse – censé le représenter.

<sup>48</sup> Cette disparition des frontières entre les classes sociales permet toutefois à certains opportunistes de gravir les échelons de la société, chose qui aurait été impensable un siècle auparavant. En guise d'exemple imaginaire, voir *Bel-Ami* de Maupassant [1885].

apparaître et disparaître la fleur de lys, l'abeille impériale, le drapeau tricolore<sup>49</sup>, etc. Éphémère, le « signe », qu'il s'agisse de l'emblème politique ou des armoiries d'une illustre famille vouée à disparaître, perd toute sa signification. C'est donc une société en mal de « signes » sur lesquels faire reposer son identité – que ce soit à l'échelle de l'individu ou du peuple en entier – qui s'apprête à entrer dans le nouveau siècle.

Pour les Parisiens, ces modifications se vivent comme une perte de repères ou un bouleversement identitaire. Pour les esprits conservateurs, ce changement dans l'organisation sociale représente un danger non seulement moral, mais aussi patriotique, « car il met en péril ce qui reste de la vieille noblesse française<sup>50</sup>. » Que restera-t-il de la nation, si ses grandes institutions disparaissent ? Il est légitime de penser que, suite à l'invasion des « barbares » qu'a constitué l'épisode de la Commune de 1870, le sentiment patriotique est exacerbé<sup>51</sup>...

L'aristocratie n'est d'ailleurs pas la seule institution déclinante en cette fin de siècle. Pour les bien-pensants, la diminution de l'influence de l'Église et la laïcisation de l'État contribuent évidemment à l'angoisse. Entre 1880 et 1882, les lois Ferry sont adoptées, et l'école primaire devient gratuite, obligatoire et laïque<sup>52</sup> : ce fait historique démontre à quel point le laïcisme triomphe. C'est le déclin du catholicisme, mais aussi le recul de l'Église en tant que grande institution. Les Parisiens découvrent par ailleurs d'autres cultures – par l'intermédiaire des colonies ou des expositions universelles –, et multiplient les cultes et les croyances, dans un éclectisme spirituel surprenant<sup>53</sup>. L'anomie se fait donc aussi sentir sur le plan religieux. Car, dans ce contexte de schizophrénie spirituelle, la religion ne permet certainement pas au peuple français de se constituer une identité sûre, basée sur des valeurs communes et solides<sup>54</sup>.

Changement constant de régimes politiques, crise économique, dénatalité, bouleversement de la pyramide sociale, déclin de l'Église, invasion prussienne... autant de signes de « fin du monde » pour les plus conservateurs<sup>55</sup>. Pour les autres, il s'agit de changements profonds dans la société, changements qui surviennent tous à peu près en

<sup>49</sup> *Op. cit.*, p. 23.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>51</sup> « “*Toucher*” à l'armée, c'était transgresser en 1889 un tabou au moins aussi puissant que celui des interdits sexuels. » Marc Angenot, *op. cit.*, p. 147. Souligné par l'auteur. Dès sa parution en 1889, le roman *Sous-offs* de Lucien Descaves, qui brosse un portrait peu flatteur du monde militaire, provoquera d'ailleurs de vives protestations, et sera poursuivi pour « insulte à l'Armée et [...] outrage aux bonnes mœurs ». *Ibid.*

<sup>52</sup> La loi de séparation de l'Église et de l'État sera proclamée en 1905.

<sup>53</sup> Voir la partie « Religions à gogo », dans Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 239-243.

<sup>54</sup> « La confusion à la suite de la prolifération des cultes donne naissance à une réflexion sur la société. Où est donc le guide de l'humanité ? Où sont les fêtes, les cérémonies qui unissent ? Le lien social semble être coupé. » *Ibid.*, p. 243.

même temps, d'où la profonde confusion. C'est tout un système de valeurs qui s'effondre<sup>56</sup> : « Écrivains, journalistes, publicistes, historiens, sociologues et médecins ne se lassent pas de parler dégénérescence, invasion de Barbares, défaillance de l'humanité, déclin physiologique des peuples modernes<sup>57</sup>. » Le constat est clair, l'angoisse d'un monde qui court à sa perte règne sur la société française au tournant du siècle.

### Et la littérature ?

Le sentiment de la décadence est à ce point vécu à la fin du siècle que nous ne pouvons étudier la littérature de cette époque indépendamment de cet état d'esprit social. La littérature en est imprégnée, elle porte les traces d'un monde en mutation, de cette société en perte de repères que nous venons d'évoquer. Nous affirmons, avec Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois et Jeannine Paque, que « parler de roman de la décadence, au sens large, c'est indiquer que notre corpus, selon des degrés et des formules divers, s'approprie et hypostasie l'état de "décadence" – réelle ou virtuelle – qui caractérise une large part des discours sociaux<sup>58</sup>. » Et nous posons ici l'hypothèse que le personnage féminin à lui seul « hypostasie » cet « état de "décadence" ». À une époque où la « femme est reconnue plus fragile, plus instable que l'homme<sup>59</sup> », à une époque où elle est considérée comme ne pouvant résister aux influences, comment aurait-elle pu résister au fort vent de décadence ?

À la lecture des romans de Rachilde, nous remarquons que *Monsieur Vénus* présente non seulement une histoire d'amour entre une jeune femme masculinisée et un homme féminisé, mais aussi celle entre une aristocrate et un roturier. Dans *La Marquise de Sade*, l'héroïne Mary a été élevée à la hussarde par un père militaire, et l'intrigue se déroule sur un fond de guerre franco-prussienne. L'histoire de *Nana* retrace non seulement le parcours d'une courtisane sous le Second Empire, mais implique également plusieurs bouleversements et événements sur les scènes sociale et politique. Nana est en effet responsable de la ruine et de la chute de l'aristocratique comte Muffat, mais c'est également elle qui provoque l'alliance, le mariage entre Estelle, la fille du

---

<sup>55</sup> D'ailleurs, une comète passera tout près de Paris en 1881, et l'angoisse de la fin du monde atteindra alors son apogée. *Ibid.*, p. 105.

<sup>56</sup> Selon Przyboś, c'est l'affaire Dreyfus qui mettra un terme aux incertitudes : « Dreyfusards et antidreyfusards proclame[ront] [alors] une foi inébranlable dans les valeurs traditionnelles. » *Ibid.*, p. 13, 19.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>58</sup> *Op. cit.*, p. 66.

<sup>59</sup> Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 56.

comte, et Daguinet, coureur à la fortune précaire<sup>60</sup>. D'ailleurs, la fête donnée en l'honneur du mariage de ces jeunes gens venant de milieux opposés se déroule sur l'air de *La Blonde Vénus*, hymne de Nana, signe que « la valse [Nana] sonn[e] le glas d'une vieille race<sup>61</sup> ». D'autre part, la dernière scène de *Nana* présente la décomposition du corps de la courtisane en même temps qu'éclate, à l'extérieur, la guerre de 1870. Le corps féminin se désagrège comme le corps social.

La thématique féminine – et c'est là la force de sa construction – semble aller de pair avec des inquiétudes relevant d'autres domaines<sup>62</sup>, comme le bouleversement de la pyramide sociale ou le climat de guerre qui secoue la France en cette fin-de-siècle – et, plus largement, qui traverse le XIX<sup>e</sup> siècle en entier, depuis la Révolution de 1789. Il apparaît donc que le personnage féminin n'est pas qu'un personnage féminin : il est un microcosme de la société, une sorte de laboratoire de ce que deviendra le monde au tournant du siècle.

### Questions de méthode et de structure

Gardons en tête ces observations préliminaires et ce concept de décadence, et plongeons-nous dans les textes littéraires, qui constituent notre matière première. Nous tenterons de comprendre le système métaphorique mis en place par Rachilde : transgression par transgression, nous décortiquerons d'abord et avant tout les stratégies et effets textuels déployés dans *Monsieur Vénus* et *La Marquise de Sade*. Au fil des déviances étudiées, nous serons en mesure de comparer Raoule et Mary à leurs consœurs de papier, et de comprendre en quoi elles s'inscrivent – ou ne s'inscrivent pas – dans les grands clichés féminins du temps. Nous pourrions aussi saisir de quelle façon elles portent à elles seules le lourd fardeau de la décadence. Mais avant de scruter à la loupe ces légions d'androgynes, de vampires, de bêtes, de femmes-fleurs et d'idoles sacrées, permettons-nous une dernière précision : c'est par l'accumulation des métaphores que fonctionne la littérature hautement symbolique – osons le terme *symboliste* – de Rachilde. À la fin de cette étude, nous devrions nous trouver en présence d'une complexe toile d'araignée, construite de métaphores, comme autant de fils habilement tissés et inter-reliés. Avec, en son centre, Raoule et Mary, ces *femmes fatales*.

<sup>60</sup> Voir le chapitre X de *Nana*.

<sup>61</sup> Émile Zola, *Nana*, éd. d'Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1977, 2002 [1880], p. 409.

<sup>62</sup> Angenot dirait probablement des *idéologèmes* appartenant à d'autres domaines de la *doxa*.



## Chapitre I – Femmes virilisées et hommes féminisés

En fait de « transgression des catégories », il est légitime de penser en premier lieu à l'affranchissement des rôles et identités sexuels. Car avant de devenir monstre ou animal, le personnage féminin ne doit-il pas d'abord devenir masculin ? Plusieurs exégètes de Rachilde se sont penchés sur cette caractéristique des personnages féminins de *Monsieur Vénus* et de *La Marquise de Sade*<sup>1</sup>, et il s'agit en effet d'une première transgression permettant à Raoule et à Mary d'accomplir leur mission et leur destin de *femme fatale*. Nous verrons donc, dans ce chapitre, comment les deux romans présentent un jeu autour des identités sexuelles et, surtout, des constructions sociales qu'elles impliquent<sup>2</sup>, et comment cette interrogation sur les frontières du masculin et du féminin s'accompagne, dans ces textes, d'autres préoccupations fin-de-siècle (droit des femmes à l'instruction, contrôle des naissances). Certes, Raoule et Mary obéissent à certains diktats concernant le féminin et relevant soit des mentalités de leur époque, soit de la tradition ou des mythes (ceci fera l'objet de la première partie), mais nous nous pencherons également sur leur côté masculin et sur les moyens scientifiques qu'elles empruntent pour sortir des positions et des rôles féminins définis par la *doxa* de l'époque. En fin de compte, nous nous intéresserons à leur affranchissement ultime, leur refus de la maternité, en tant que dernier pas vers la libération à l'égard des fonctions physiologiques traditionnellement attribuées à la femme.

---

<sup>1</sup> Pensons à Micheline Besnard-Coursodon, « *Monsieur Vénus, Madame Adonis* : Sexe et discours », *Littérature*, n° 54 (1984), p. 121-127 ; à Barbara Havercroft, « Transmission et travestissement : L'entre-genre et le sujet en chiasme dans *Monsieur Vénus* de Rachilde », *Protée*, vol. 20, n° 1 (hiver 1992), p. 49-55 ; à Maryline Lukacher, « Mademoiselle Baudelaire : Rachilde ou le féminin au masculin », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 20, n°s 3-4 (1992), p. 452-465 ; et aux travaux de Melanie C. Hawthorne, notamment « *Monsieur Vénus* : A Critique of Gender Roles », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 16, n°s 1-2 (1987-1988), p. 162-179, et « The Social Construction of Sexuality in Three Novels by Rachilde », dans William Paulson (éd. et introd.), *Les Genres de l'hénaurme siècle*, Papers from the Fourteenth Annual Colloquium in Nineteenth Century French Studies, Ann Arbor, University of Michigan, Department of Romance Languages, 1989, p. 49-59.

<sup>2</sup> Nous affirmons, avec Maryline Lukacher, que Rachilde « repens[e] le masculin et le féminin comme un ensemble de tension de forces anatomiques, culturelles et sociales. » *Loc. cit.*, p. 456. Autrement dit, le genre sexuel, et c'est la problématique au cœur de plusieurs œuvres rachildiennes, ne se réduit pas au fait biologique : il est également une construction culturelle et sociale. Ceci rejoint le concept de *gender*, tel que défini par les critiques féministes américaines, notamment Elaine Showalter : « *the term "gender" has been used [...] to stand for the social, cultural, and psychological meaning imposed upon biological sexual identity* ». « Introduction : The Rise of Gender », dans *Speaking of Gender*, New York et Londres, Routledge, Chapman and Hall, 1989, p. 1-2.

## De nouvelles descendantes d'Ève

Nous le verrons, malgré leurs déviances, les personnages de Raoule et de Mary obéissent bien à une certaine définition du féminin de la fin du siècle. Soulignons d'abord que les romans transmettent, à travers la narration ou les paroles de certains personnages, les caractéristiques typiques et stéréotypiques du féminin et du masculin de l'époque. Ils ne sont pas sans montrer, en guise de canevas où viendront se positionner Raoule et Mary, une série de clichés concernant les femmes et les attitudes que l'imaginaire du XIX<sup>e</sup> siècle, nourri par une tradition séculaire, leur attribue. Ainsi, dans *Monsieur Vénus* et *La Marquise de Sade*, l'image de l'hystérique, de la femme « nerveuse », se trouve abondamment exploitée. Raoule explique par exemple à sa tante les raisons de son départ précipité de la campagne par : « Notre amie la duchesse a ses nerfs d'une façon effroyable<sup>3</sup> ». Dans *La Marquise de Sade*, lorsque la garnison où habite Mary est terrorisée par les Prussiens, elle est, selon le texte, prise d'« une effervescence bizarre tenant [...] d'un énervement féminin<sup>4</sup> ». La veuve comtesse de Liol est prétendue « hystérique ; ainsi [...] le sont toutes les femmes que les hommes ont vu rire et pleurer dans une querelle d'amour » (*MS*, p. 265). Voilà donc quelques clins d'œil à la médecine et à la psychiatrie de l'époque : leurs théories s'intéressaient beaucoup à l'hystérie<sup>5</sup>, un mal proprement féminin dans les discours et l'imaginaire du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>.

Par ailleurs, nous voyons bien, dans le passage sur la comtesse de Liol, que les hommes considèrent toutes les femmes de la même façon, sans distinction : elles sont toutes hystériques. Il y a donc bien, selon la conception masculine, un type féminin, des traits de caractère typiquement féminins. Aussi, dans *la Marquise de Sade*, la personnalité de Jane d'Apreville se trouve résumée par les remarques suivantes : « elle réalisait le type féminin qu'on aimait chez l'impératrice » (*MS*, p. 37), « elle sait dépenser comme une femme » (*MS*, p. 38), ou encore « [elle n'est] pas encore assez femme pour dédaigner une enfant de sept ans » (*MS*, p. 39). Dans ces extraits, le seul fait d'être une femme semble entraîner automatiquement une série de caractères, communs à toutes. Le clivage est aussi

<sup>3</sup> Rachilde, *Monsieur Vénus*, préf. de Maurice Barrès, Paris, Flammarion, 1977 [1884], p. 141. Désormais désigné dans le corps du texte, par le sigle *MV*, suivi du numéro de page.

<sup>4</sup> *Id.*, *La Marquise de Sade*, préf. d'Édith Silve, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1996 [1887], p. 159. Désormais désigné dans le corps du texte, par le sigle *MS*, suivi du numéro de page.

<sup>5</sup> « *Hysteria was the collective fantasy of the medical profession of the nineteenth century.* » Jann Matlock, *Scenes of Seduction : Prostitution, Hysteria, and Reading Difference in Nineteenth-Century France*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 128.

<sup>6</sup> Cette idée n'est pas vraiment une nouveauté de l'imaginaire et de la médecine fin-de-siècle. Déjà au XVI<sup>e</sup> siècle, l'utérus était vu comme la source de la nature instable de la femme.

très clair entre les personnalités attendues des hommes et des femmes : il est précisé que Jane, bien que jolie, est « fanée par ses hardiesses de soldat en maraude » (*ibid.*), et que le copain collégien, lui, est « assez homme, [...] de par le récent duvet de ses lèvres, pour avoir le droit d'imposer sa volonté. » (*ibid.*) Ainsi, dans la description des protagonistes de cette première fête à laquelle la jeune Mary prend part, apparaît clairement le caractère convenu des comportements des hommes et des femmes en société. Et la dichotomie entre les sexes doit rester nette.

Dans cette société fin-de-siècle décrite par *Monsieur Vénus* et *La Marquise de Sade*, les traits masculins et féminins sont donc bien définis. Maintenant, où les héroïnes de ces romans s'inscrivent-elles sur cet échiquier de l'identité sexuelle ? Notons d'abord que tant Raoule que Mary n'échappent pas, malgré des comportements peu orthodoxes, à certains clichés féminins. En effet, Raoule « se sen[t] femme jusqu'au plaisir » (*MV*, p. 71, souligné par l'auteure) et utilise elle-même, dans une discussion avec Raittolbe, un stéréotype, afin d'expliquer son comportement étrange : « Rien ne doit vous étonner, puisque je suis femme [...] Je fais tout le contraire de ce que j'ai promis. Quoi de plus naturel ? » (*MV*, p. 81.) Nous voyons donc que Raoule se réclame, d'une certaine manière, de cette féminité stéréotypée, qu'elle profite, de façon un peu cynique, de ces préjugés pour se justifier.

De plus, dès le tout début de *Monsieur Vénus*, Raoule est présentée comme une personne « nerveuse » (*MV*, p. 33) : c'est pourquoi « ses nerfs se surexcit[ent] dans l'atmosphère empuantie de la mansarde » (*MV*, p. 31) habitée par Jacques et Marie Silvert et qu'elle a, tout au long du roman, un « rire nerveux » (*MV*, p. 81) lorsqu'elle est troublée. Le personnage qui incarne la pensée masculine fin-de-siècle, Raittolbe, sera le plus prompt à la classer, au premier écart à la norme, dans le clan des « hystériques ». Frustré du refus de Raoule, il jure « qu'il ne reviendr[a] jamais chez cette hystérique, car, selon ses idées, on ne [peut] qu'être hystérique dès qu'on ne [suit] pas la loi commune » (*MV*, p. 65), et il avertit Jacques que « cette hystérique finira par [l']épouser malgré [lui] » (*MV*, p. 132).

C'est en fait que Raoule s'inscrit dans la lignée des femmes qui l'ont précédée, et autour desquelles se sont forgés des mythes, des traditions et des discours masculins. Dans cet ordre d'idées, lorsqu'elle est transportée d'émotion, elle est « folle comme les possédées du Moyen Age qui avaient le démon en elles et n'agissaient plus de leur propre autorité » (*MV*, p. 176). Elle est la digne héritière de ces femmes dont la vie était régie par la passion,

comme le prouvent tous ces moments où elle est « emportée brusquement » (*MV*, p. 170) par son désir ou sa colère, où son « corps ne s'appart[ient] plus » (*MV*, p. 71), où elle cède « sans aucune contestation » (*ibid.*) à la tentation, sans que la raison ne puisse mettre un frein à ses transports. Elle apparaît alors comme une vraie descendante d'Ève, qui ne peut s'empêcher de commettre la faute. C'est ainsi qu'elle collectionne les amants et qu'elle érige un pouvoir sexuel sur les hommes qui l'entourent, sans distinction de classe, poussant tel prince à la folie, tel aristocrate à l'exil, le maître d'escrime au suicide...

Le désir de Raoule de Vénérande est en effet trop fort : l'héroïne de *Monsieur Vénus* n'est que désir. En ce sens, elle est l'une de ces femmes imaginaires fin-de-siècle qui apparaissent, sous la plume d'auteurs pour la plupart masculins, sursexualisés<sup>7</sup>. Là où *Nana* n'est que sexe, que corps, qu'une « Blonde Vénus<sup>8</sup> » qui se décomposera dans la scène finale du roman de Zola, apogée de ce corps souillé, la Clara de Mirbeau, dans *Le Jardin des supplices*, n'est qu'amour : « Même, quand son esprit est loin de l'amour, qu'il se raidit, se crispe et proteste contre l'amour, c'est de l'amour, toujours, ce sont toutes les formes, toutes les ivresses, toutes les ardeurs de l'amour qui animent, et pour ainsi dire, modèlent son corps prédestiné<sup>9</sup> ».

Cette image de la femme qui n'est que charnelle, et qui ne peut s'empêcher de succomber à ses désirs, n'est pas seulement présente dans l'imaginaire des écrivains. Elle apparaît aussi, et Dottin-Orsini le décrit très bien, dans de nombreux ouvrages médicaux et psychiatriques qui apportaient, en s'appuyant sur de nombreux cas cliniques, des raisons, justifications et conséquences scientifiques à cette obsession sexuelle féminine. Ainsi, les Tardieu, Moreau de Tours et Krafft-Ebing auront tôt fait de prouver que « si "elle" [la Femme] n'a pas d'hommes, elle ne peut que devenir hystérique ; si elle en a trop, de même<sup>10</sup> ». Il s'agit donc bien des pulsions sexuelles de la femme qui, pas assez assouviées ou trop, sont à l'origine de son mal naturel, physiologique et inexorable<sup>11</sup>. Le jeune docteur examinant Raoule au tout début de sa vie de femme serait ainsi bien au fait des opinions

<sup>7</sup> Nous empruntons l'expression de la « sursexualisation » de la femme à Mireille Dottin-Orsini, dans *op. cit.*, p. 173.

<sup>8</sup> L'héroïne irresponsable et écervelée de Zola correspond bien à la *Blonde Vénus*, pièce de théâtre dans laquelle elle tient le rôle titre, mais aussi personnage auquel elle est associée tout au long du roman : tout le destin et le pouvoir de Nana, femme sans esprit, réside dans son corps. Sur le culte de Nana – de son corps –, voir le chapitre V de la présente étude.

<sup>9</sup> Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1991, p. 251.

<sup>10</sup> Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*

<sup>11</sup> Au XVI<sup>e</sup> siècle, Ambroise Paré avait déjà énoncé l'idée que l'hystérie était une maladie de femmes sans hommes. Il s'appuyait sur un raisonnement selon lequel l'utérus avait des sentiments propres.

scientifiques de son époque, car il s'aperçoit de la « fièvre » de sa patiente, et déclare : « Il vaudrait peut-être mieux l'enfermer dans un couvent, puisque nous enfermons les hystériques à la Salpêtrière ! » (*MV*, p. 40-41.) Les pulsions de Raoule seraient du même acabit que le mal des hystériques, et le traitement devrait être le même : celles qui connaissent trop les hommes sont à ranger avec celles qui ne les connaissent pas assez, les hystériques avec les hystériques. Nerveuse et charnelle, Raoule apparaît donc comme une femme bien de son époque, telle que ses contemporains, écrivains et médecins, la définissent. Elle s'inscrit dans la lignée d'Ève, des sorcières et des « possédées du Moyen Age ».

Dans *La Marquise de Sade*, Mary obéit elle aussi à certains clichés définissant à l'époque le féminin. Ainsi, envers son jeune ami Sirocco, elle utilise « un rire plein d'une coquetterie de femme » (*MS*, p. 104), elle est prise de « désespoirs de femme » (*MS*, p. 115) lorsque ce garçon meurt puis, vedette d'un carrousel, elle sourit « d'un orgueilleux sourire de femme qui ne doute pas de la victoire. » (*MS*, p. 166.) Mary dispose donc bel et bien de certains attributs ou attitudes associés traditionnellement et socialement à la femme en cette fin de siècle. En ce sens, elle est liée à la communauté féminine. Ne se contentant pas d'être une femme parmi les femmes, elle deviendra même la femme au-dessus de toutes les femmes :

[...] il [Louis de Caumont] courtisait, à la fois, la comtesse, une fille du quartier Latin, la prostituée des trottoirs, les cocottes du café Américain. Elles étaient toutes jolies, toutes savantes, toutes jeunes... et, planant au-dessus de toutes, il revoyait l'image de Mary, l'énigmatique créature dont les baisers versaient du feu dans ses veines. (p. 268.)

Mary apparaît donc non seulement comme une femme, mais aussi comme une « sur-femme ».

Raoule et Mary sont des versions exacerbées de la « vraie femme ». D'ailleurs, ce statut, ces comportements ou ce caractère de sur-femmes, elles l'obtiennent grâce à l'accès au livre. Il y a là une concordance avec le mythe d'Ève, qui a commis la faute en croquant le fruit de l'arbre de la connaissance. En effet, dans *Monsieur Vénus*, c'est en tournant les

pages d'un livre, activité souvent interdite, à l'époque, aux jeunes filles<sup>12</sup>, que Raoule découvre ses instincts : « Ses yeux rencontrèrent une gravure, ils se baissèrent, mais elle emporta le livre... Vers ce temps, une révolution s'opéra dans la jeune fille. Sa physionomie s'altéra, sa parole devint brève, ses prunelles dardèrent la fièvre, elle pleura et elle rit tout à la fois. » (*MV*, p. 40.) Raoule « apprend » donc bien ses penchants et comportements dans ce livre qu'elle n'aurait jamais dû découvrir : la connaissance « masculine » est le moteur de sa fièvre « féminine ».

De la même façon, Mary obtient son pouvoir de femme suprême, fatale, grâce à la connaissance médicale, à l'apprentissage du corps, un apprentissage qui était alors, bien sûr, réservé aux hommes. Ainsi, là où l'adolescente Raoule de Vénérande découvre ses pulsions dans un livre, Mary demande à son oncle médecin de lui dévoiler le contenu de *l'Amour physique*, ce « grand livre [qu'elle] ne peu[t] pas lire, celui qui [lui] expliquerait [...] tout ce [qu'elle] ne saisi[t] pas dans la science » (*MS*, p. 190). C'est entre autres grâce à cet ouvrage que Mary pourra devenir cette femme au-dessus de toutes les femmes, et qu'elle aura, par le fait même, le pouvoir d'entraîner l'homme à sa perdition. En fait foi le contrat prédictif que Mary arrête lorsqu'elle mentionne à son oncle : « les sciences que vous m'avez si libéralement données tourneront contre vous » (*MS*, p. 198). Cette connaissance du corps permettra à Mary d'accomplir sa sombre carrière, de devenir l'Ève moderne, la nouvelle Ève, tout comme le livre a été le déclencheur de la « faute originelle » de Raoule.

À la lumière de ces observations, nous pourrions être tentés de croire que Raoule et Mary, en nourrissant leurs vils instincts par des curiosités et des connaissances puisées à même les livres, ne font que répéter la faute d'Ève. Raoule et Mary ne feraient que réitérer l'idée de l'imaginaire social et littéraire fin-de-siècle selon laquelle le livre est dangereux pour la jeune femme. Nous serions d'accord avec Mireille Dottin-Orsini, qui affirme que la

<sup>12</sup> En fait, les lectures des jeunes filles étaient rigoureusement sélectionnées. Jann Matlock consacre toute une partie de son ouvrage de 1994 à décrire comment l'accès des femmes aux livres – surtout aux romans – était contrôlé et quels étaient les effets néfastes (attaques nerveuses, fantasmes débridés, criminalité, etc.) des lectures prohibées sur les jeunes filles, selon les réformateurs, docteurs et aliénistes du temps. Voir la troisième partie, « Seduction Under Surveillance », dans *op. cit.*, p. 197-280. Considérée par nature sensible et nerveuse, la « femme-qui-lit », facilement influencée et psychologiquement troublée par ses lectures, est à l'époque au centre de bon nombre d'études de cas et de théories scientifiques : « *The belief that reading could drive women mad served as a fundamental tenet of nineteenth-century aliénisme* [en français dans le texte]. [...] *Because she was supposedly all the more sensitive, her nerves proved the ideal model for the case studies out which difference could be read. Because she was all the more likely to be a reader, her involvement with literature became a regular topos for the medical advice manual as well as for case studies of hysteria.* » *Ibid.*, p. 218. Souligné par l'auteure.

curiosité scientifique féminine ne serait qu'une « réédition de la faute d'Ève ou de celle de Pandore<sup>13</sup> ». Ces femmes fatales que sont Raoule et Mary ne seraient donc que des Ève absolues, des Ève dans leur toute puissance, des sur-femmes.

### Identités sexuelles ambiguës et science

Toutefois, dans *Monsieur Vénus* et *La Marquise de Sade*, l'identité sexuelle, en tant que construction traditionnelle et sociale, reste ambiguë. Penchons-nous d'abord sur le cas de la Marquise qui, bien qu'elle ait quelques traits féminins, s'affranchit des rôles dictés à la femme du temps. En effet, si elle réussit à construire son empire sur l'homme, c'est non seulement grâce à l'*Amour physique*, ce grand livre qu'elle a lu, mais aussi, et surtout, grâce à l'utilisation qu'elle fait de ses connaissances, grâce à son attitude, toute masculine, face au savoir. À partir du moment où Mary a la chance d'apprendre auprès de son oncle, elle acquiert une énorme emprise sur lui, et son empire croît au même rythme que ses connaissances. L'oncle s'aperçoit alors que « c'[est] la petite qui [a] dicté ses lois » (*MS*, p. 186), que « sans elle, il serait encore solide » (*MS*, p. 195), et qu'elle a le pouvoir de le tenir « cloué sous la dureté [...] de ses prunelles » (*MS*, p. 197). En fin de compte, c'est la connaissance médicale de Mary qui sera fatale à l'accoucheur. Si, dans la version officielle que rapportent les journaux, l'oncle Barbe meurt de l'explosion de son laboratoire, il apparaît clairement, dans cet épisode, que l'accident n'entraîne que l'inconscience du vieillard : « il n'avait expiré qu'un quart d'heure après sa chute et [...] en tombant *il ne s'était fait aucune blessure mortelle* » (*MS*, p. 259, c'est nous qui soulignons). Pourtant, Mary, dans l'espoir qu'« il étouff[e] grâce aux vapeurs de l'acide commençant à se répandre [...] au ras du parquet » (*MS*, p. 258), s'oppose à ce que les témoins relèvent le malheureux. Ici, son savoir devient l'outil lui permettant de précipiter la mort de son oncle. Lorsque les journaux titrent, en parlant du décès de l'accoucheur, « Victime de la science » (*MS*, p. 259), encore faudrait-il plutôt comprendre « victime de la femme ». Cette association science / femme pourrait d'ailleurs être symbolisée par la Vénus anatomique de l'oncle, qui « bondi[t] » (*MS*, p. 258) lors de l'accident. L'union de la femme et du savoir produit donc un cocktail diabolique.

C'est aussi grâce à la médecine que Mary exercera une grande autorité sur son époux. Elle dispose d'un pouvoir de séduction, d'abord, tandis que Louis de Caumont, celui

<sup>13</sup> Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 247.

qu'elle épousera, est charmé de constater que Mary n'est « pas une banale Parisienne, mais une petite doctoresse jouant avec les traités de son oncle comme elle [jouerait] avec des bracelets. » (*MS*, p. 203.) Il imagine que le savoir de la jeune fille « lui assur[e] sa vertu en même temps qu'[il] lui prom[et] des surprises pour le coin du feu » (*ibid.*). La formation médicale de Mary lui donne un pouvoir de domination par le corps, et elle n'hésite pas à utiliser ses connaissances pour renforcer son emprise, comme dans cette réplique qui émoustille l'époux : « J'ai tout lu, tout compris, et mon cher oncle m'a donné des explications par-dessus le marché » (*MS*, p. 213). Puis, l'autorité séductrice de la jeune femme se transformera en pouvoir de destruction, puisque elle-même causera la mort de son mari par empoisonnement. Savoir devient, pour Mary, outil de désir, et donne ensuite à la jeune femme les moyens techniques, les connaissances nécessaires, pour provoquer la mort de son oncle et de son mari. C'est donc grâce au savoir masculin, à la médecine, que Mary, une femme, accède au pouvoir sur l'homme.

En fait, c'est que Mary refuse de rester dans la position d'« objet » de la science, de demeurer le « mannequin à souffrance » (*MS*, p. 200) des Charcot de l'époque. Elle renverserait ainsi le rapport entre l'homme médecin, l'homme observateur, et la femme « ontologiquement » malade, la femme observée. Car à la fin du siècle, qu'elle soit hystérique, enceinte, ménopausée ou qu'elle ait ses règles, la femme est malade<sup>14</sup>. Elle est objet d'observation pour le médecin, qui devient, avec ce siècle de savoirs, une sorte de nouveau dieu<sup>15</sup>, mais aussi un rapporteur<sup>16</sup>. Les femmes malades nourrissent alors l'imaginaire littéraire et iconographique, mais aussi l'imaginaire social : pensons, par exemple, aux démonstrations publiques de crises d'hystérie à la Salpêtrière<sup>17</sup>. Ainsi, à

<sup>14</sup> Michelet consacre, dans *L'Amour*, tout un chapitre, intitulé « La femme est une malade », à démontrer que la femme « est généralement souffrante au moins une semaine sur quatre » et « subit incessamment l'éternelle blessure d'amour. » Vienne, Manz, s. d. [1858], p. 43-47.

<sup>15</sup> Dans *Sapho*, Daudet souligne « la puissance du médecin dans les temps modernes, dernier prêtre, croyance suprême ». *Sapho : Mœurs parisiennes*, Paris, Flammarion, coll. « Guillaume », s. d. [1884], p. 126.

<sup>16</sup> « Objet de toutes les sollicitudes, il [le Médecin] péroré à la place d'honneur, racontant avec du bagout et un certain oubli du secret professionnel des histoires sanglantes ou "risquées", entouré de l'attention avide d'écrivains [...] ». Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 219. Tout le chapitre intitulé « L'amie des docteurs » est d'un immense intérêt pour notre propos. *Ibid.*, p. 219-247.

<sup>17</sup> Foucault insiste sur la théâtralisation de ces pratiques dans son *Histoire de la sexualité*. *Op. cit.*, p. 74-75. En fait, il identifie l'« hystérisation du corps de la femme » comme l'un des grands ensembles stratégiques qui « développent à propos du sexe des dispositifs spécifiques de savoir et de pouvoir ». Il affirme que par ce processus d'« hystérisation », « le corps de la femme a été analysé comme corps intégralement saturé de sexualité ; [que] ce corps a été intégré, sous l'effet d'une pathologie qui lui serait intrinsèque, au champ des pratiques médicales ; [qu']enfin il a été mis en communication organique avec le corps social (dont il doit assurer la fécondité réglée) [...] ». *Ibid.*, p. 137. Souligné par l'auteur. L'hystérie n'est donc pas qu'un mal du XIX<sup>e</sup> siècle parmi d'autres : « l'hystérisation des femmes [...] a appelé une médicalisation minutieuse de leur corps [...], [et] s'est faite au nom de la responsabilité qu'elles auraient à l'égard de la santé de leurs enfants



l'époque, « être une femme est une maladie, du moins une anomalie, quand le masculin est la norme<sup>18</sup> ». En 1890, Mendès écrira dans son *Méphistophéla*, que « la femme moderne a un dominateur : le médecin<sup>19</sup> », décrivant de cette façon l'idéal masculin et médical du temps.

Mary renverse également le rapport maître / apprentie puisque, à l'époque, si la femme peut et doit apprendre aux côtés de l'homme, c'est ensuite pour mieux lui appartenir. L'homme, amant et maître – c'est tout un – a le devoir de non seulement féconder son épouse, mais aussi de l'éduquer, de la façonner. Ainsi se prononce Michelet, s'adressant aux jeunes époux :

Tu dois en [l'épouse] faire une personne, l'associer de plus en plus à ta vie de réflexion. Plus elle deviendra une âme, et plus elle aura de moyens pour s'unir à toi davantage. [...] Elle sera attendrie de se sentir par toi plus libre, [...] et d'être une volonté, afin de mieux se perdre en toi<sup>20</sup>.

L'homme a donc une mission pédagogique envers sa femme mais, surtout, cet enseignement le conduira à une domination encore plus affirmée : elle « se perdra en lui ». Pourtant, nous l'avons vu, Mary n'a aucune soumission envers le médecin et le maître qui est son oncle, ni non plus avec aucun autre homme de son entourage. Au contraire, elle s'approprie le savoir, domine radicalement, refusant ainsi complètement le rôle de « dominée » et de femme soumise dont rêvaient les Catulle Mendès et les Michelet de l'époque. Voilà donc qu'elle sort de son rôle de femme, tel qu'il était élaboré par les hommes et véhiculé par l'imaginaire social et littéraire de l'époque. Surtout, elle fait passer l'homme dans une position d'« objet », le féminisant à sa manière.

Dans *Monsieur Vénus*, la virilisation de Raoule est évidente. D'abord, la jeune fille insiste tout au long du roman sur ses tendances masculines. C'est pourquoi elle répète qu'elle est « un garçon » (*MV*, p. 53), se fait appeler « mon *neveu* » par sa tante, transporte partout où elle va « son étui à cigarettes » (*MV*, p. 23), suit des cours d'escrime, etc<sup>21</sup>. Cette tendance à la masculinisation trouve bien sûr son apogée dans sa relation avec un amant

---

[...] et du salut de la société. » *Ibid.*, p. 193. En d'autres termes, ce phénomène a fait passer le corps féminin, d'espace intime qu'il était, au statut de *corps médical*, puis de *corps social*.

<sup>18</sup> Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 234. Cette idée est déjà présente dans l'Antiquité : Aristote considérait les femmes comme des hommes imparfaits.

<sup>19</sup> Catulle Mendès, *Méphistophéla, roman contemporain*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1903, cité dans *ibid.*, p. 225.

<sup>20</sup> *La Femme*, Paris, Calmann-Lévy, s. d. [1859], p. 303.

féminisé, Jacques, qui confond « toujours les hommes dans Raoule et Raoule dans les hommes » (*MV*, p. 207.) Physiquement, elle devient homme : elle se déguise en homme pour se rendre, la nuit, chez Jacques, elle porte les cheveux courts, et elle en vient même à frôler la moustache : « Un rictus amer plissa ses lèvres estompées d'un imperceptible duvet brun. » (*MV*, p. 191.) Ses transports deviennent des transports d'homme, et elle s'écrie à son amant, dans un moment d'emportement : « je ne puis te voir sans devenir fou, [...] ta divine beauté me fait oublier qui je suis et me donne des transports d'amant ; [...] je perds la raison devant tes nudités idéales [...] Tu es belle... Je suis homme, je t'adore et tu m'aimes ! » (*MV*, p. 197.) Dans ce passage, nous voyons bien que Raoule, en nommant ses transports (par définition féminins) « des transports d'amant », se projette dans sa passion en se faisant homme. Ainsi, à partir du moment où Raoule découvre la véritable émotion avec son amant Jacques, elle se masculinise pour mieux perdre la raison.

Voilà une nouveauté dans les habitudes charnelles de Raoule, qui avait toujours vécu ses relations de façon froide, mécanique, rationnelle. C'est pourquoi elle s'étonne elle-même de son ardeur : « depuis quand Raoule de Vénérande, qu'une orgie laisse froide, se sent-elle bouillir le crâne devant un homme faible comme une jeune fille ? » (*MV*, p. 56.) Ceci résume bien, selon nous, le paradoxe identitaire de Raoule : froide dans une orgie qui aurait dû, à cause de sa nature sursexualisée, émoustiller ses sens, Raoule bout avec un homme féminisé, et devient homme. Notons qu'il s'agit bien de son « crâne » qui bout, et non de son corps : Raoule vit ses passions par la tête (nous y reviendrons). Surtout dans ses relations charnelles, Raoule apparaît dans une constante ambiguïté entre sa nature de femme, qu'elle ne désavoue pas complètement, et ses agissements d'homme. Allant plus loin, disons que Raoule est elle-même les deux sexes à la fois : elle est, comme elle l'annonce à Raittolbe, « deux » (*MV*, p. 85). Elle souffre d'un dédoublement identitaire et la dernière image du roman illustre bien comment elle est deux personnes, deux sexes, à la fois : « La nuit, une femme vêtue de deuil, quelquefois un jeune homme en habit noir, ouvrent la porte. » (*MV*, p. 227.)

Il n'est donc pas étonnant que Raoule choisisse un amant féminisé. En effet, dès le tout début du récit, Jacques apparaît comme un demi-homme. D'ailleurs, sa toute première réplique n'est-elle pas « Marie Silvert, c'est moi » (*MV*, p. 24) ? Jacques, en prenant l'identité de sa sœur, se révèle dans toute son équivoque identitaire. Ce fleuriste, dont « la

---

<sup>21</sup> L'ameublement de la chambre de Raoule, décorée d'armes et d'une « académie masculine » (*MV*, p. 37) est

main assez large, la voix boudeuse et les cheveux plantés drus [sont] en lui les seuls indices révélateurs du sexe » (*MV*, p. 27), fait preuve d'« une habileté de femme du métier » (*MV*, p. 29) ; il est comparé à « un mâle frais et rose comme une fille » (*MV*, p. 33)<sup>22</sup>, etc. Toutefois, s'il est déjà féminisé lorsque Raoule le rencontre, sa relation avec elle ne fera qu'exacerber son ambivalence générique. En ce sens, Raoule est le moteur de l'affaiblissement de l'homme. Si, selon Raittolbe, « Raoule, à force de se masculiniser, finir[a] par compromettre son mari » (*MV*, p. 187), Jacques aura une « âme aux instincts féminins [qui se seraient] trompé d'enveloppe » (*MV*, p. 90), un « corps souple, aux ondulations féminines » (*MV*, p. 171). Délibérément et sournoisement, Raoule le pousse à la féminisation et à l'assujettissement<sup>23</sup> :

Elle forçait Jacques à se rouler dans son bonheur passif comme une perle dans sa nacre. Plus il oubliait son sexe, plus elle multipliait autour de lui les occasions de se féminiser, et, pour ne pas trop effrayer le mâle qu'elle désirait étouffer en lui, elle traitait d'abord de plaisanterie, quitte à lui faire ensuite accepter sérieusement, une idée avilissante. (*MV*, p. 108.)

Comble de tout, à l'issue de leur union, Raoule aura entraîné l'impuissance sexuelle de Jacques. Après une tentative auprès des prostituées, il attribuera son incapacité à Raoule : « pas une de ces filles, tu m'entends ? pas une n'a pu faire revivre ce que tu as tué, sacrilège ! » (*MV*, p. 209.)

Notons aussi qu'au sein de leur relation, Jacques joue les rôles féminins : il lui est défendu « d'adresser la parole à un homme » (*MV*, p. 98), il est celui qui reçoit les fleurs (*MV*, p. 109), il est en proie à « une folie de fiancée en présence de son trousseau de femme » (*MV*, p. 50). Par surcroît, et insistons sur ce point, il est la femme entretenue, la courtisane, la prostituée. En effet, si Jacques croit que Raoule l'entretient à cause de ses talents d'artiste (ce qui le laisserait dans une position masculine, l'art étant une affaire d'homme), sa sœur Marie saisit rapidement le destin féminin auquel il ne peut échapper, et lui annonce « comme si ta figure ne valait pas celle de tes sales moutons ! » (*MV*, p. 46.) Raittolbe comprend lui aussi que la seule puissance de Jacques réside dans sa beauté : « Jacques aurait beau posséder toutes les noblesses, toutes les sciences, tous les talents, tous les courages, si son teint n'avait pas la pureté du teint des roses, nous ne le suivrions pas

---

très significatif de son ambiguïté sexuelle.

<sup>22</sup> Notons que, dans ces citations, Jacques conserve quelques attributs masculins (main large, voix boudeuse, cheveux drus...) et l'appellation « mâle ». Il est donc, à l'instar de Raoule, dans une position d'entre-deux générique, ce que Barbara Havercroft a très bien démontré dans *loc. cit.*

ainsi de nos yeux stupides » (*MV*, p. 171-172). Ce passage ne peut qu'établir un rapprochement entre Jacques et une prostituée, dont tout le pouvoir relève de son corps. Ainsi, Raoule « entretindr[a] » (*MV*, p. 91, 123) Jacques, laissant, lors de ses visites, « une pile de pièces d'or » (*MV*, p. 79), annonçant qu'elle a « acheté un être qu'elle méprisait comme homme et adorait comme beauté » (*MV*, p. 89), un être qui sera désormais désigné comme « fils de joie » (*MV*, p. 164), et qui se caractérise par une « coquetterie de courtisane » (*MV*, p. 192-193). Nous voyons donc que Jacques ne fait pas que se travestir : son travestissement est aussi lié à sa pauvreté, à sa condition d'ouvrier, à sa classe sociale, et c'est pourquoi il devient la « prostituée » de Raoule, et non simplement son amant. Les richesses de la jeune femme l'impressionnent. L'expression de Raittolbe, qui le désigne comme une « p... travestie » (*MV*, p. 96), prend ainsi tout son sens. En fait, c'est que Jacques, par sa féminité, ne peut que s'inscrire dans la lignée des femmes de sa famille : « La prostitution, c'est une maladie ! Tous l'avaient eu dans sa famille : sa mère, sa sœur ; est-ce qu'il pouvait lutter contre son propre sang ? » (*MV*, p. 220.) Il est plus facile, pour Jacques, de se féminiser que de sortir de sa classe<sup>24</sup>, devant cette Raoule si déterminée à l'assujettir sur les plans physique et social.

Raoule façonne son amant, l'entraîne dans une « région inconnue où l'inversion sembl[e] être le seul régime admis. » (*MV*, p. 89.) Au sein de sa relation avec Raoule, Jacques n'est donc définitivement plus un homme, il n'est qu'une moitié douteuse, sans sexe, de l'être monstrueux, hermaphrodite, qu'il forme avec Raoule :

À les voir pressés, tournoyants et fondus dans une étreinte où les chairs, malgré leurs vêtements, se collaient aux chairs, on s'imaginait la seule divinité de l'amour en deux personnes, l'individu *complet* dont parlent les récits fabuleux des brahmanes, deux sexes distincts en un unique monstre. (*MV*, p. 171, souligné par l'auteure.)

En fait, c'est que Raoule, qui est « deux », et Jacques, cet homme mal dans sa masculinité, cherchent, au sein de leur union, à abolir les distinctions de genre, du moins celles les concernant : « ils s'unissaient de plus en plus dans une pensée commune : la destruction de leur sexe. » (*MV*, p. 110.) Disons alors que là où la Marquise vise à détruire l'homme, Raoule, elle, veut anéantir le genre sexuel. Comme l'affirme Besnard-Coursodon dans son article de 1984, son entreprise « se fonde sur le refus du sexe, qu'il soit masculin ou

---

<sup>23</sup> Citons Micheline Besnard-Coursodon : « Au-delà des pôles masculin-féminin, s'instaure la relation dominant-dominé, qui triomphe dans cette image du couple ». *Loc. cit.*, p. 123.

féminin<sup>25</sup>. » La confusion générique se fait donc, dans *Monsieur Vénus*, tant sur le plan du dédoublement (Raoule est deux) que de son contraire, soit l'union, la fusion hermaphrodite. En fin de compte, le genre sexuel n'existe plus, du moins n'existe plus en soi, seul.

Par ailleurs, si Jacques, après avoir accusé Raoule de son impuissance, finit par « je les déteste, les femmes, oh ! je les déteste ! » (*MV*, p. 209), c'est qu'il considère non pas seulement Raoule mais toutes les femmes qui l'entourent comme responsables de son état. En effet, sa sœur Marie est également une femme qui sera « fatale » à Jacques. Notons d'abord que Marie correspond elle aussi aux clichés de l'époque : malade, « presque infirme » (*MV*, p. 41), prostituée, elle n'hésite jamais « à courir du côté de la tuerie », ce qui fait d'elle, selon Raittolbe, « une vraie femme » (*MV*, p. 145, souligné par l'auteure). Par ailleurs, c'est elle qui, la première, habille Jacques d'une « chemise de femme [...] garnie d'un feston » (*MV*, p. 73). Elle est donc celle qui amorce la féminisation de Jacques. Toutefois, notons que Jacques ne lui oppose aucune résistance, disant à Raoule : « J'avais froid, on m'a collé ça sur la peau... Est-ce que je sais si c'est une chemise de femme, moi ! » (*ibid.*), ce qui prouve bien que, même au début du récit, Jacques est dans une position d'objet. Raoule et Marie sont donc toutes deux responsables de l'état du jeune homme. Sur son lit de mort, il accusera directement sa sœur, mais Raoule apparaîtra dans son délire, comme pour signifier son emprise ultime : « c'est ma sœur... qui est cause de tout... ma sœur !... J'aimais bien Raoule... » (*MV*, p. 224.)

Raoule et Marie forment donc un duo bien dévastateur pour la masculinité de Jacques. Mais tout leur pouvoir relève également, comme celui de la Marquise, de leur position face au savoir. En effet, si nous avons déjà mentionné que Raoule apprend ses pulsions dans un livre, il apparaît que, dans sa relation avec ses amants et, surtout, finalement, avec Jacques, Raoule prendra comme alliée la science : les hommes (et Jacques) deviendront l'objet de sa médecine. D'abord, Raoule, malgré sa résistance nulle à la tentation, n'est pas, au contraire de Nana, dépourvue d'activité cérébrale rationnelle. Elle justifie ses comportements par des raisonnements sans faille, jongle avec les arguments. Ceci donne lieu à d'habiles dialogues, autant de joutes oratoires, entre elle et son ami

<sup>24</sup> Toutefois, nous verrons qu'il y a véritablement, dans *Monsieur Vénus*, une mise à mort de l'aristocratie et une rencontre entre deux castes.

<sup>25</sup> *Loc. cit.* L'auteure affirme que, dans le cas de *Monsieur Vénus*, « plutôt que de bisexualité, c'est d'asexualité qu'il conviendrait de parler. » *Ibid.*, p. 124. Elle définit l'asexualité ainsi : « effacement des contraires dans un neutre » (*ibid.*), ce qui rejoint l'idée de l'être, de la fusion, hermaphrodite.

Raittolbe. Elle viendrait ainsi contredire Mirbeau qui écrit, dans « Lilith », que « la femme n'est pas un cerveau, [qu']elle est un sexe, rien de plus<sup>26</sup>. » Toutefois, et là est le plus important, tous ces raisonnements cartésiens n'ont d'autre but que de servir les appétits douteux et dangereux de la jeune femme. Cette façon de justifier ses penchants par la rationalité, Raoule la développe lorsqu'elle est fillette :

Cette petite fille volontaire brisait tous les raisonnements qu'on lui opposait avec des réponses pleines d'une désinvolture épicurienne. Elle apportait à la réalisation d'un caprice une ténacité effrayante et charmait les institutrices par l'explication lucide qu'elle donnait de ses folies. (*MV*, p. 39.)

Paradoxalement, Raoule verbalise et pense lucidement ses emportements, folies et tentations. Elle en vient même à *vivre* ses appétits par une sorte d'intermédiaire cérébral : « Chez Raoule de Vénérande, l'activité cérébrale remplaçait presque toujours les situations positives ; quand elle ne pouvait vivre un moment de passion, elle le pensait, le résultat était le même. » (*MV*, p. 33.) Raoule est donc bien dans un « entre-deux » générique : charnelle comme une « vraie » femme qui ne vit que par et dans son corps, elle est également dotée d'un esprit cartésien. Elle allie ces deux côtés en apparence contradictoires, puisqu'elle explique, décortique et vit ses emportements féminins avec sa froide cérébralité. D'ailleurs, le livre n'est pas seulement, comme nous l'avons déjà souligné, le moteur de sa fièvre féminine. Il apparaît aussi, dans *Monsieur Vénus*, comme le symbole de la façon rationnelle qu'a Raoule de vivre ses instincts charnels : elle a « des amants dans [sa] vie comme [elle a] des livres dans [sa] bibliothèque, pour savoir, pour étudier » (*MV*, p. 85). Raoule a des amants pour étudier, comme elle a des livres pour être amoureuse. Elle propose de cette façon une adéquation entre les amants (sa faute féminine) et le livre (sa connaissance masculine). Raoule de Vénérande rationalise donc ses instincts sexuels et ses emportements, de façon à coller à ses comportements un discours masculinisé et un but « scientifique ». Ainsi, dans *Monsieur Vénus*, le personnage féminin se construit à travers un paradoxe où le savoir et le raisonnement masculins servent des pulsions féminines.

À l'instar de la Marquise, Raoule inverse les rôles traditionnellement attribués aux genres sexuels, grâce à son appropriation du savoir et du discours cartésien. En effet, Jacques deviendra d'abord l'apprenti de Raoule, son élève, qu'elle façonne à coup de lectures douteuses : « [Il] lisait toute espèce de livres, science ou littérature pêle-mêle, que

---

<sup>26</sup> Octave Mirbeau (sous le pseudonyme de Jean Maure), dans *Le Journal*, 20 novembre 1892, cité dans Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 160.

Raoule lui fournissait pour tenir ce cerveau naïf sous le charme. » (*MV*, p. 108.) Ainsi, les lectures participent clairement à l'assujettissement de Jacques, et c'est Raoule qui décide du « matériel éducatif » de Jacques. C'est donc lui qui, au sein de la relation, joue la fonction féminine d'apprentie, telle que nous l'avons décrite plus haut. La domination masculine par l'enseignement, cette domination micheletienne, c'est exactement le projet qu'a Raoule en « éduquant » Jacques. Voilà donc un premier rapport inversé : dans la relation entre Raoule et Jacques, c'est l'homme qui est l'élève, l'éduqué. Ceci fait alors ressortir tout le paradoxe de cette réplique de Jacques : « j'achèverai mon éducation de mari sérieux » (*MV*, p. 194) ; n'est-ce pas plutôt la femme qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, a besoin d'éducation ? Apprenti soumis, « être irresponsable » (*MV*, p. 157), Jacques ressemble à la bonne épouse de Michelet :

Jacques [...] devint sa chose, une sorte d'être inerte qui se laissait aimer parce qu'il aimait lui-même d'une façon impuissante. Car Jacques aimait Raoule avec un vrai cœur de femme. Il l'aimait par reconnaissance, par soumission, par un besoin latent de voluptés inconnues. » (*MV*, p. 107.)

Si Jacques est l'élève de Raoule, un deuxième rapport homme / femme est aussi inversé. En effet, dans la relation entre Jacques et Raoule, c'est Jacques qui apparaît faible, malade, même hystérique. Voilà donc que « l'une de ses jambes [...] [a] une crispation comme en ressentent les femmes nerveuses, après une surexcitation trop prolongée de leurs sens. » (*MV*, p. 128.) Jacques correspond ainsi en tout point à la définition de la femme que véhiculait la *doxa* de l'époque. Face à ce Jacques affaibli, Raoule et Marie apparaissent comme des doctresses bien peu orthodoxes. En effet, c'est elles qui le rendent malade, et nous sommes bien loin de la bonne petite infirmière, la seule position de « savoir » à laquelle les femmes avaient accès à l'époque<sup>27</sup>. Jacques subira les mauvais traitements de son amante et de sa sœur : si Marie le « rend malade pour [le] forcer à rester dans [son] lit » (*MV*, p. 72), Raoule lui administrera « un remède qui ne ressemble pas du tout à la quinine de [sa] sœur » (*MV*, p. 74).

En fait, c'est que Raoule et Marie poursuivent, en droguant Jacques, des intérêts différents, mais toutes deux ont pour but de l'affaiblir. Le jeune homme, avec le haschich

<sup>27</sup> A ce sujet, laissons la parole à Michelet : « Celle-ci [la femme] est bien plus touchée. Le malheur, c'est qu'elle l'est trop, qu'elle est sujette à s'attendrir, à subir la contagion nerveuse des maux qu'elle voit, et à devenir la malade elle-même. [...] Quoiqu'elle soit certainement la puissance consolante, réparatrice, curatrice, médicative, du monde, elle n'est pas le médecin. Mais combien utilement elle en serait l'auxiliaire ! » *Op. cit.*, p. 424. Nous voyons bien que ni Raoule ni la Marquise ne subissent « la contagion nerveuse des maux qu'elle[s] voi[ent] » !

administré par Raoule, s'alanguit, si bien qu'il ne discerne plus ce qui appartient au domaine du rêve et ce qui relève de la réalité :

Les rêves fabuleux du haschich, en passant par son organisation primitive, l'avaient entouré d'une pudeur gauche, d'un embarras de lui-même qui se révélait dans tous ses gestes. On devinait à la langueur de sa pose que ces rêves hantaient son cerveau, le laissant incertain sur la réalité de l'existence féerique qu'on lui faisait mener. (*MV*, p. 93.)

Aussi, Jacques associe le haschich, la cause de ces rêves fabuleux, à Raoule, et assurément il devient drogué de sa maîtresse comme il l'est de son « remède » : « Il avait cette passion d'elle comme on a la passion du haschich » (*MV*, p. 107). Nous voyons donc que la drôle de médecine que pratique Raoule sert ses intérêts de domination.

Marie, elle, en rendant son frère malade, touche aussi au rôle social typiquement féminin de la prostitution. En effet, si elle administre de la « quinine » à son frère, elle le pousse aussi « à cette union infernale » (*MV*, p. 133) avec Raoule, c'est-à-dire à la prostitution. Nous savons que Marie est celle qui, au début du récit, est malade et prostituée, deux états « féminins ». Elle chercherait donc non seulement à être fatale à Jacques, mais aussi, et surtout, à le féminiser, à le rendre comme elle, comme le prouve cette réplique très éloquente de Jacques : « Marie me certifiait que j'avais la fièvre, *sa fièvre*. » (*MV*, p. 72, souligné par l'auteure.) Or, *la fièvre* de Marie, n'est-ce pas aussi la prostitution ? Jacques ne dit-il pas que « la prostitution, c'est une maladie » (*MV*, p. 220), établissant ainsi une interrelation entre les deux états « féminins » ? Jacques deviendra donc « fille », soit prostituée et faible, comme le prouve la contiguïté des lexiques du vice et de la maladie dans cette pensée de Jacques : « On l'avait fait *si fille* dans les endroits les plus secrets de son être, que la folie du vice prenait les proportions du tétanos ! » (*ibid.*, souligné par l'auteure.) Remarquons enfin, dans cette réplique, l'utilisation du pronom « on » : nous voyons que Jacques, même dans ses propres réflexions, n'est pas sujet de la phrase. Il subit passivement l'action diabolique d'un « on » indéfini, comme s'il était l'objet d'une force surpuissante.

Apprenti, hystérique, malade, prostitué, Jacques n'est donc pas dans une position masculine, et la « médecine » de Raoule et de Marie participe à renverser non seulement les rapports physiologiques (le médecin / la malade), mais aussi les rapports sociaux (le maître / l'élève, l'entreteneur / la courtisane) entre les hommes et les femmes du XIX<sup>e</sup> siècle. En cela, nous serions d'accord avec Micheline Besnard-Coursodon, qui affirme que



« Raoule refuse d’assumer son “rôle” de femme, sexuellement et socialement, rôle doublement assigné par son sexe (la nature), et la société<sup>28</sup>. » Raoule est donc bien la digne prédécesseure de Mary qui, trois ans plus tard, portera cette douteuse médecine féminine à son apogée.

En fin de compte, la force surpuissante et diabolique qui est responsable de la féminisation et de l’assujettissement de Jacques, c’est l’incroyable machine féminine, une machine réglée, insensible. Raoule devient la créatrice de Jacques, son inventeur : « Comme les inventeurs qu’un obstacle arrête au dernier perfectionnement de l’œuvre, elle espérait, malgré la boue, voir dans les yeux brillants de Jacques un autre coin de son ciel qu’elle repeuplerait de chimères. » (*MV*, p. 122.) Voilà que si Raoule, comme nous l’avons déjà démontré, est le maître de Jacques, si elle le « crée », selon la conception micheletienne, en l’éduquant, elle le crée aussi comme l’inventeur, comme l’opérateur, comme Edison construit son automate *L’Ève future*<sup>29</sup>. De la même façon, Mary, dans *La Marquise de Sade*, aura « le positivisme de l’opérateur qui vient de réussir proprement une désarticulation difficile et qui a développé en même temps une théorie douloureuse aux oreilles du patient » (*MS*, p. 216). Insensibles, Raoule et Mary agissent de façon mécanique, précise, rigoureuse, face à leurs « patients » et victimes. Il n’est alors pas étonnant de voir que la sœur de Jacques, dans *Monsieur Vénus*, n’oublie jamais son « éternelle toux, semblable au grincement d’un essieu mal huilé » (*MV*, p. 45). Les femmes de Rachilde sont donc aussi des machines, ou du moins les « opératrices » d’une machine féminine surpuissante.

Ainsi, tant dans *Monsieur Vénus* que dans *La Marquise de Sade*, les personnages féminins utilisent à la fois des caractéristiques féminines et des expertises ou raisonnements masculins afin d’ériger leur empire sur les hommes. Surtout, elles s’affranchissent des rôles typiquement féminins que sont ceux de malade, d’apprentie, de prostituée. C’est dire, et c’est l’idée qui circule dans les discours de l’époque, qu’« il n’y a plus de jeunes filles, dès lors qu’elles puisent dans les bibliothèques masculines<sup>30</sup>. » Dominantes, Raoule et Mary ne

<sup>28</sup> *Loc. cit.*, p. 122.

<sup>29</sup> Voir Villiers de l’Isle-Adam, *L’Ève future* [1886].

<sup>30</sup> Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 246.

sont plus des Ève<sup>31</sup>. Sachant que le droit à l'instruction des filles a été l'une des premières revendications féministes à l'époque<sup>32</sup>, nous pourrions voir, dans ces personnages féminins s'appropriant la science (ou un discours de connaissance), une sorte de condensé des craintes, des angoisses – voire des névroses – décadentes face à ces femmes qui, demain, sauront.

### Les « non-mères »

Les personnages de Raoule et de Mary ont une identité sexuelle bien ambiguë, et leur rapport responsable à la science participe à ce flou générique. Par surcroît, Raoule et Mary en viendront même, ultimement, à s'affranchir du rôle premier de la femme – celui de mère –, se libérant une fois pour toutes du poids du mythe d'Ève, qui a subi, en fait de punition éternelle, d'accoucher dans la douleur. Elles s'affranchissent aussi, par le fait même, de la définition fin-de-siècle de la femme qui, selon Michelet, doit respecter « son devoir sacré », c'est-à-dire « aimer et enfanter<sup>33</sup> » ou qui, selon Schopenhauer cette fois, est « créé[e] pour la propagation de l'espèce [,] [...] toute [sa] vocation se concentr[ant] en ce point<sup>34</sup> ». Notons d'abord que Raoule se fait la porte-parole de ces femmes qui, à l'époque de *Monsieur Vénus*, commençaient à se prononcer pour le contrôle des naissances :

Je représente ici [...] l'élite des femmes de notre époque. Un échantillon du féminisme artiste et du féminin grande dame, une de ces créatures qui se révoltent à l'idée de perpétuer une race appauvrie ou de donner du plaisir qu'elles ne partageront pas. Eh bien ! j'arrive à votre tribunal, députée par mes sœurs, pour vous déclarer que toutes nous désirons l'impossible, tant vous nous aimez mal. (*MV*, p. 86.)

Raoule ne peut être plus claire : elle ne veut pas d'enfants, ne souhaite pas « perpétuer une race appauvrie », et revendique un plaisir féminin, un plaisir qui serait une fin en soi. Et ce plaisir, bien sûr, il est cérébral, commandé par le cerveau de Raoule, qui affirme qu'« on ne [l']a pas aimée assez pour [qu'elle ait] pu désirer reproduire un être à l'image de l'époux... et [qu']on ne [lui] a pas donné assez de jouissance pour que [son] cerveau n'ait pas eu le

<sup>31</sup> La domination de l'homme sur la femme fait effectivement partie de la punition que Dieu a infligée à Ève et, par le fait même, à toutes ses descendantes. La Bible, Genèse, chapitre 3, verset 16, Dieu à « la femme » : « [...] Ta convoitise te poussera vers ton mari et lui dominera sur toi. »

<sup>32</sup> Voir Anne-Marie Käppeli, *op. cit.*, p. 591 : « Dans la plupart des pays européens, la revendication pédagogique précède toutes les autres revendications féministes. »

<sup>33</sup> *Op. cit.*, p. 120. Pour Michelet, « la femme est née pour la souffrance. » L'accouchement n'est qu'un instant de cette « maternité [...] de chagrins [et] de douleurs » qui dure toute sa vie. *Ibid.*, p. 268-269.

<sup>34</sup> *Essai sur les femmes*, trad. de Jean Bourdeau, éd. préparée par Didier Raymond, Arles, Actes sud ; Montréal, Leméac, coll. « Babel », 1987 [1880], p. 29.

loisir de chercher mieux » (*MV*, p. 89). L'amour, le désir, représenteraient donc un but nouveau.

Mais soulignons que si Raoule essaie de combler ses sens, son désir n'est jamais assouvi, d'où son constat qu'on ne lui « a pas donné assez de jouissance », et cette « loi » que Mme Elisabeth jette à sa nièce : « souvenez-vous bien, fille de Satan ! que les désirs contre nature ne sont jamais assouvis. » (*MV*, p. 189.) À ce sujet, Mireille Dottin-Orsini indique qu'« il y a un tragique de la femme fatale, vouée par le destin à l'immensité d'un désir permanent, mais aussi à l'impossibilité de la jouissance<sup>35</sup>. » Ce constat de l'absence de plaisir féminin trouve bien sûr un écho (ou ses racines) dans d'autres discours de l'époque<sup>36</sup> : Michelet parle de la femme qui, en se donnant, ouvre la porte au plaisir de l'homme, mais jamais il ne parle d'un quelconque plaisir féminin<sup>37</sup> ; Lombroso affirme, en s'appuyant sur des statistiques et des « faits biologiques », une « sensibilité sexuelle, dolorifique et émotive [...] émoussée<sup>38</sup> »... Raoule, donc, ne pourrait, dans cette logique discursive, connaître le plaisir sexuel. Pourtant, guidée par son désir, elle le recherche. En tant que but de l'acte d'amour, le plaisir en lui-même, au sens strict, remplacerait l'enfant. Ainsi cette réflexion de Raoule, lorsqu'elle prépare le sanctuaire qui accueillera ses ébats amoureux, ses noces avec Jacques : « l'amour peut naître dans tous les berceaux qu'on lui prépare. » (*MV*, p. 191.)

Raoule investit donc son désir de maternité dans sa passion amoureuse avec Jacques. Car Raoule, contrairement à Mary, dont nous parlerons plus tard, a un instinct maternel. Soulignons d'abord que Jacques est en effet constamment comparé à un enfant. Les exemples sont nombreux, le champ lexical « infantile » accompagne maintes descriptions de Jacques. Il a « l'air d'un petit enfant » (*MV*, p. 45), Marie le décrit comme « un bébé jamais raisonnable, un pleurnicheur trop sensible » (*MV*, p. 67), il est « joyeux comme un écolier en vacances » (*MV*, p. 109), il a « un rire d'enfant » (*MV*, p. 73, 193),

<sup>35</sup> *Op. cit.*, p. 182. La Marquise de Sade serait elle aussi l'une de ces « femmes fatales » de glace, de marbre.

<sup>36</sup> Dans son chapitre « Des pieds à la tête, faite pour l'amour... » (particulièrement dans la partie « La Femme de glace », *ibid.*, p. 180-186), Mireille Dottin-Orsini dresse un bon portrait de ces discours de la frigidité. *Ibid.*, p. 160-190.

<sup>37</sup> « La douce idole s'est donnée en ce qu'elle a pu ; [...] donnée en ouvrant à ton plaisir une des profondes portes de l'âme. [...] Elle fera ce qu'elle pourra, pour que cette mer insondée de sentiments vierges encore, [...] tu la pénètres tout entière par l'infini des sens nouveaux que va créer en toi l'Amour. » (c'est nous qui soulignons.) *Op. cit.*, p. 279-280. Le docteur Barbe tient à Mary un discours semblable. Lorsque sa nièce lui demande pourquoi elle doit se marier, il aura cette réplique fort micheletienne : « On n'a rien inventé de mieux pour le bonheur de l'homme. » « Et celui de la femme ? Je vois, mon oncle, que vous parlez toujours de l'homme » (*MS*, p. 191), répondra Mary tout autant à Michelet qu'à son oncle !

une « peau d'enfant » (*MV*, p. 221), une « chair de nouveau-né » (*MV*, p. 222). Il utilise même un langage infantile, signifiant son désaccord par « Jaja pas gai » (*MV*, p. 115). Dans cette relation avec Jacques, Raoule joue alors un rôle maternel : elle le baigne (*MV*, p. 54), elle le berce comme « on calme les enfants au maillot » (*MV*, p. 126). Lorsqu'elle découvre Jacques blessé des coups de Raittolbe, elle a « le cri de la louve qui retrouve ses petits égorés » (*MV*, p. 142), avant de le panser « comme s'il se fût agi d'un enfant au berceau. » (*MV*, p. 144.) La relation passionnelle et charnelle entre Raoule et Jacques revêt donc, dans le vocabulaire utilisé pour la décrire, une portée maternelle, et Raoule se retrouve en position de mère face à Jacques. Sachant que la mère de Jacques a « chass[é] [ses enfants] pour s'acoquiner avec un autre homme » (*MV*, p. 53), préférant ainsi ses pulsions à la maternité, il n'est pas étonnant que Jacques ait choisi Raoule comme « mère »...

Toutefois, cette maternité de Raoule, soubresaut de sa féminité, est investie en porte-à-faux, est pure illusion : si elle soigne Jacques durant une page ou deux, c'est pour mieux le droguer ou le blesser par la suite, et par conséquent l'assujettir. Ainsi, là où Raoule s'approche du malade avec « un sourire maternel » (*MV*, p. 74), armée d'une boîte et d'une petite cuiller, elle lui administre le doux poison dont nous avons déjà parlé. Et, lors de l'attaque de Raittolbe, quelques instants après avoir pansé les blessures de son amant, Raoule « se ru[e] sur lui tout à coup », répondant « tant mieux » à son « tu me fais mal » désespéré (*MV*, p. 144). Voilà donc une médecine douteuse, certes, mais aussi une bien drôle de maternité. Ne nous étonnons pas si, drogué de cette « confiture verte », Jacques a « envie de dormir dans la poitrine de [sa] nourrice » (*MV*, p. 100), la vraie.

En fait, c'est que Raoule est mère de Jacques comme elle est son docteur : sa « maternité » ne sert qu'à mieux l'assujettir, le féminiser. D'ailleurs, dans l'imaginaire fin-de-siècle, la femme n'est-elle pas elle-même un enfant ? De cette façon, si Jacques est « femme » dans la relation « scientifique » qui le lie à Raoule, il est aussi automatiquement enfant<sup>39</sup>. Raoule n'est donc mère que dans la mesure où elle est une doctoresse qui féminise, mais aussi infantilise, son amant. Ce phénomène d'adéquation entre le pouvoir scientifique et l'infantilisation de Jacques est alors parfaitement résumé dans ce passage : « [Jacques] n'était qu'un enfant devant sa science maudite. » (*MV*, p. 105.) La maternité de

<sup>38</sup> Pierre Darmon, présentation à Cesare Lombroso et Guillaume Ferrerog, *La Femme criminelle et la prostituée*, trad. de l'italien par Louise Meille, Grenoble, Jérôme Million, 1991 [1895], p. 22.

<sup>39</sup> Les passages que nous avons déjà relevés concernant la féminisation de Jacques s'appliquent d'ailleurs tout aussi bien à son infantilisation : par exemple, si Marie l'habille comme une femme, elle l'habille aussi comme on habille, on couvre, un enfant (*MV*, p. 73).

Raoule face à Jacques n'est, encore ici, qu'une version de plus de son rapport à lui, dominant et scientifique. Dans cet ordre d'idées, le haschich serait une variante peu orthodoxe non seulement du médicament, mais aussi du lait maternel<sup>40</sup>. N'est-il pas spécifié que Raoule a « un sein rond, taillé en coupe avec son bouton de fleur fermé qui ne devrait jamais s'épanouir dans la jouissance sublime de l'allaitement » (*MV*, p. 198) ? Nous voyons donc que Raoule s'affranchit de son rôle de mère, de nourricière<sup>41</sup>, comme elle s'affranchit des autres rôles sociaux et physiques dont nous avons déjà parlé, et que sa « scientificité » est intimement liée à cette libération du mythe d'Ève. Sa façon de raisonner toute masculine est donc bien une dimension importante de son émancipation face au rôle de mère.

Quant à la Marquise, qui « détest[e] les enfants d'instinct » (*MS*, p. 190), l'accès à la connaissance rend possible l'affranchissement définitif du statut de « vraie femme » et le refus, en dernière instance, d'une filiation à Ève. En effet, sa décision de ne pas avoir d'enfants s'explique, se résume, ainsi : « Pourquoi auraient-ils fait des enfants ? [...] elle ne voudrait pas la vie de petits monstres à son image ou à l'image de cet homme [...]. Élève d'un docteur, elle agissait en docteur. » (*MS*, p. 216.) Grâce à sa science, Mary peut se dépouiller du rôle premier de la femme, et elle justifie son choix de ne pas donner naissance par le savoir. Pour Mary, les fioles de poison jouent le rôle de poupées (*ibid.*), comme si son désir de maternité était investi dans la science, était remplacé par elle. Là où Raoule « joue à la poupée » avec Jacques, Mary le fait avec des drogues. Chacune remplace l'enfant par un substitut qui lui permet d'accomplir sa carrière : la destruction du sexe chez l'une, la destruction de l'homme chez la seconde. Chez ces personnages féminins, la maternité, c'est-à-dire la création, est remplacée par la destruction. D'ailleurs, dans *Monsieur Vénus*, Jacques, qui parle de sa non-maternité (et par le fait même se féminise), utilise la destruction comme repoussoir : « Il faut bien qu'elle [Jacques parle de lui-même au « elle »] demande à tuer quelqu'un, puisque le moyen de mettre quelqu'un au monde lui est absolument refusé. » (*MV*, p. 194.) Dans ces unions reposant sur la destruction scientifique, la maternité est impossible.

<sup>40</sup> Nous pourrions envisager les rêves, l'« existence féerique » (*MV*, p. 92) que procure à Jacques le haschich, comme une variante du conte de fées que la mère récite généralement à son enfant. Que Raoule administre la drogue à son amant justement pour qu'il puisse « dormir plus vite » (*MV*, p. 74) abonde dans le même sens.

<sup>41</sup> Marie s'en affranchit elle aussi car, nous l'avons déjà dit, elle empoisonne son frère.

Enfin, le rapport que nous venons d'évoquer, dans *Monsieur Vénus*, entre les drogues que Raoule administre à Jacques et l'allaitement, est encore plus évident, voire ostensible textuellement, dans *La Marquise de Sade*. En effet, le « ce sont mes poupées, ces jolis poisons-là ! » (*MS*, p. 216) de Mary n'est qu'une prémonition de ce qu'elle fera subir à son époux, lorsqu'elle l'empoisonnera par l'entremise du lait. La seule fois où Mary donne à un homme du lait, il s'agit d'un lait meurtrier, qui perd par conséquent toutes ses propriétés nourricières et qui, empoisonné, concrétise les connaissances médicales de la jeune femme. Le savoir de Mary est investi dans une version négative de l'allaitement<sup>42</sup>. Voilà donc l'ultime façon de « jouer à la poupée » avec les poisons ! Ainsi, dans les deux romans, les héroïnes vivent un maternage particulier, qui fonctionne de la même manière que leur médecine : de façon destructrice. Nous assistons au développement de versions opposées des différents rôles physiques auxquels se consacrent les femmes traditionnellement, tel l'allaitement.

Ce maternage vécu sur le mode négatif, sur le mode de la destruction, pourrait aussi être lu à travers les revendications féministes quant au contrôle des naissances et d'autres bouleversements socio-politiques de l'époque où Rachilde écrit. Les femmes sont en effet de plus en plus nombreuses, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, à vouloir contrôler les naissances<sup>43</sup>. Toutefois, particulièrement après la défaite française face aux Prussiens en 1870, les méthodes contraceptives suscitent de vives réactions<sup>44</sup>. Face à l'ennemi, à la menace que représente l'Allemagne, et dans l'espoir d'une vengeance, la dénatalité est perçue comme la fin du peuple français. Par ailleurs, un retard économique causé en partie par la faiblesse démographique handicape la France. Cette conjoncture politique et sociale ne favorise donc pas le contrôle des naissances et donne lieu à un courant opposé à la « propagande néo-malthusienne ». Dans ce contexte, des personnages comme Raoule et la Marquise

<sup>42</sup> Nous verrons dans le prochain chapitre comment Mary, en se nourrissant du sang, du « lait », de ses victimes, s'affranchit ultimement de ce rôle de nourricière.

<sup>43</sup> Il ne s'agit pas seulement d'une lutte féministe : à l'époque, toute une propagande néo-malthusienne déferle sur la France, incitant la classe ouvrière à diminuer le nombre de naissance. Il n'en demeure pas moins qu'un groupe de féministes s'allie à ce mouvement et qu'en 1892, Marie Huot invite les femmes à la « grève des ventres ». La scolarité obligatoire et l'interdiction du travail des enfants en 1881 et 1882, de même que la possibilité de divorcer, la perte d'influence de l'Église et la mort de nombreux soldats (des pères potentiels) sont tous des facteurs ayant encouragé la diminution des naissances.

<sup>44</sup> « Après toute guerre, la vie est sacrée ! », Yvonne Knibiehler, *op. cit.*, p. 414. Tout le chapitre intitulé « Corps et cœurs » (p. 391-438) est très éclairant pour notre propos. Par ailleurs, dans son ouvrage de 1980, Francis Ronsin retrace « le violent débat politique » qui s'est ouvert « aux alentours de 1875, lorsque le nombre annuel des naissances s'est mis à décroître régulièrement ». *Op. cit.*, p. 15.

représenteraient la névrose, « le pire qui pourrait arriver ». Car, là où Raoule se fait la porte-parole des féministes et revendique un plaisir cérébral, Mary refuse la dernière volonté de son oncle, soit celle de s'éteindre « tranquillement en bénissant le petit enfant qui naîtrait d'elle » (*MS*, p. 213). L'accoucheur, mourant, ne comptant que sur les enfants de Mary comme rédemption, ne pourrait-il pas figurer la société décadente, qui espère les enfants, et qui risque de voir son rêve brisé par des agents corrupteurs, des femmes comme Mary, des femmes instruites refusant de procréer ?

Par surcroît, Mary est également indifférente à la demande de son père colonel : avant de partir au front – où il mourra –, il lui rappelle « qu'il faut beaucoup de mâles pour servir le pays » (*MS*, p. 169), souhaitant par là inciter sa fille à la reproduction. En se positionnant ouvertement *contre* la procréation, Mary est donc une menace directe pour le pays, la patrie<sup>45</sup>. Un peu de la même façon, Raoule, elle, est le seul enfant – une fille – de Jean de Vénérande, « dernier rejeton de sa race » (*MV*, p. 37). Raoule représente donc le dernier maillon d'une illustre famille, d'une « race [déjà] appauvrie » (*MV*, p. 86) : si elle n'a pas d'enfant, ce sera l'extinction définitive de toute une branche de l'aristocratie<sup>46</sup>. Nous voyons que, dans *Monsieur Vénus* et *La Marquise de Sade*, tout comme dans l'imaginaire social du temps, les revendications féministes et enjeux socio-politiques sont inter-reliés : l'accès à la connaissance conduirait, pour les femmes, au contrôle des naissances, ce qui aurait un effet direct sur la défense nationale et la pyramide sociale. Nous voyons là se dessiner une vraie peur fin-de-siècle : celle de créer des monstres comme Raoule et Mary.

<sup>45</sup> Surtout que Mary grandit dans un monde fortement patriotique : non seulement son père est militaire, mais la famille et la communauté de hussards qui entourent la fillette font preuve de xénophobie et de chauvinisme. Par exemple, la cousine Tulotte dira à un docteur alsacien appelé pour soigner Mary et s'exprimant dans une langue hybride entre le français et l'allemand : « Monsieur, [...] mon frère est un Normand, je suis normande, et nous ne parlons que le français... Moi, je n'ai jamais voulu savoir d'autre langue, c'est du patriotisme, comprenez-vous, Monsieur ? » (*MS*, p. 144.)

<sup>46</sup> D'ailleurs, Jacques, roturier et féminisé, s'oppose en tout point à Raittolbe, un aristocrate et un icône même de masculinité, un « mâle » (*MV*, p. 130) à l'« influence d'homme véritablement viril » (*MV*, p. 128). Or, Raittolbe lutte contre l'union entre Raoule et Jacques – il échouera –, et demande au jeune amant de se « retirer complètement du soleil de M<sup>lle</sup> de Vénérande. » (*MV*, p. 130.) Ces deux personnages masculins gravitant autour de Raoule illustrent bien le complexe enjeu fin-de-siècle de *Monsieur Vénus* : c'est le combat entre Raittolbe et Jacques, c'est le combat entre le mâle et l'androgynie, entre l'aristocratie et la roture, entre l'ancien et le nouveau ou, pour reprendre les mots de Maryline Lukacher, « c'est un monde aristocratique qui se défait et dont le conformisme ne retient plus que des formes vides et mortes. » *Loc. cit.*, p. 456.

## Conclusion

Si Raoule et Mary sont bien, à première vue, des femmes, elles refusent, en s'appropriant le savoir, les rôles sociaux (la malade, la prostituée, l'apprentie) et traditionnels (la Mère) qui leur sont attribués : ce flou identitaire leur permet d'accomplir leur funeste mission de femme fatale. Et c'est dans leurs relations corporelles – ou plutôt *grâce* à leurs relations charnelles – que Raoule et Mary renversent les rapports de force : en cela, elles sont l'illustration littéraire de l'affirmation de Foucault, qui stipule que la sexualité « apparaît [...] comme un point de passage particulièrement dense pour les relations de pouvoir : entre hommes et femmes, entre jeunes et vieux, entre parents et progéniture, entre éducateurs et élèves [...] »<sup>47</sup>. Il s'agit bien là des « relations de pouvoir » que les héroïnes rachildiennes inversent ! Or, Foucault pose justement, au sujet des rapports de force dans l'ordre de la sexualité, la règle des « variations continues », c'est-à-dire que « les relations de pouvoir-savoir ne sont pas des formes données de répartition, [mais plutôt] des “matrices de transformations”<sup>48</sup>. » En d'autres termes, ces rapports seraient en constante mouvance, sujets à des déplacements et à des renversements, ce que ces deux « femmes de papier », en s'appropriant le pouvoir, incarnent.

Voilà que Raoule et Mary sortent de leur position de « femmes ». Voilà que se lèvent les interrogations et le débat décadents autour de la question des genres et de la dissolution des frontières entre masculin et féminin. Surtout, et c'est ce que nous avons esquissé en fin de chapitre, au-delà de la chambre à coucher, l'opération de travestissement de Raoule et de Mary a même une portée sociale et politique, à l'échelle nationale ! Toutefois, dans *Monsieur Vénus* et *La Marquise de Sade*, Raoule et Mary transgressent plusieurs autres catégories que celle du genre (elles ne font pas que devenir hommes : elles deviennent monstres) : dans les chapitres qui suivent, nous verrons comment s'articulent ces autres « sorties de soi » et, surtout, comment elles se lient (et se lisent) à (travers) de profonds bouleversement et préoccupations fin-de-siècle.

---

<sup>47</sup> *Op. cit.*, p. 136.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 130-131.



## Chapitre II – Les buveuses de sang

On l'a vu, Raoule et Mary oscillent entre les identités féminines et masculines, elles s'affranchissent des constructions sociales que sont les genres sexuels. Mais dans *Monsieur Vénus* et *La Marquise de Sade*, le renversement ne se fait pas que sur le plan des genres sexuels, et le pouvoir de Raoule et de Mary ne repose pas entièrement sur leur simple virilisation. Pour accomplir leur mission et leur destin de *femmes fatales*, ces héroïnes bouleversent aussi une figure de l'imaginaire très forte au XIX<sup>e</sup> siècle : celle du vampire. Dans cette seconde partie, nous nous pencherons sur le vampirisme des personnages féminins rachildiens et sur les considérations contextuelles qu'une telle déviance implique. Nous commencerons par décrire le plaisir sadique de Raoule et de Mary et les caractéristiques qui font d'elles de véritables vampires, et nous envisagerons leur refus de la maternité en tenant compte de nos nouvelles observations concernant leur vampirisme. Puis, nous verrons que ces buveuses de sang rachildiennes ne font pas bande à part : elles s'inscrivent dans une communauté de femmes vampires, qui hante non seulement les romans de Rachilde, mais aussi toute la littérature fin-de-siècle. Finalement, comme le veulent les objectifs de cette étude, nous essaierons de comprendre, au-delà des considérations strictement littéraires, les implications de ce vampirisme au féminin dans le contexte social et politique de l'époque décadente.

### **Le vampirisme au féminin**

Raoule et Mary agissent comme de vraies vampires et ce, particulièrement durant les scènes de relations sexuelles, où elles éprouvent un cruel plaisir. Ce vampirisme au féminin est d'abord évident dans *La Marquise de Sade*, le titre du roman évoquant d'ailleurs clairement l'empire sadique du personnage féminin. Mary n'est pas n'importe quelle Marquise : elle est une *Marquise de Sade*. Ainsi, Mary, qui semble, même petite, fascinée par le morbide<sup>1</sup>, ne pourra plus tard ressentir le plaisir sexuel qu'en voyant (voire en goûtant) le sang de son faible partenaire dominé. Il n'est donc pas étonnant que Mary choisisse un amant qui a de fortes propensions aux saignements de nez... Mary dit à son amant hémophile Paul : « tu es si drôle avec ton beau sang toujours prêt à jaillir et qui est d'un si beau rouge ! » (*MS*, p. 229), ou encore : « j'ai un bonheur à le voir couler, je t'assure. Peut-être que je t'aime à cause de cela ! » (*MS*, p. 234.) Ces paroles, évidemment, incitent Paul à multiplier les occasions de saigner, et

Mary « s'enivr[e] du sang qui la barbouille » (*MS*, p. 252). Puis, Mary en vient elle-même à provoquer les saignements de son amant. Après avoir annoncé que « si elle osait, elle le ferait saigner [...] par plaisir » (*ibid.*), elle déploiera divers moyens d'activer l'hémorragie : d'abord elle applique sur les tempes de Paul des compresses d'eau froide ; puis elle découvre des « petits points sur sa peau », qu'elle tire « à l'aide de ses ongles [...], en laissant le sang fluer » (*MS*, p. 271). Soulignons que les connaissances médicales de Mary contribuent à l'élaboration de ces méthodes vampiriques. La médecine sert donc, encore ici, les perversions de la femme fatale Mary, qui ne peut atteindre le plaisir sexuel qu'en mordant, graffignant, blessant, saignant son amant. Mary, assoiffée de sang, prend des habitudes de vampire, et en vient, à la fin du récit, à ne sortir que la nuit, cherchant les carnages où assouvir sa soif particulière.

Même si le phénomène y est moins textuellement évident que dans *La Marquise de Sade*, *Monsieur Vénus* présente aussi une héroïne qui retire du plaisir de la souffrance sanglante de son amant. Raoule a en effet des instincts qui la font agir, parfois malgré elle, comme un vampire. Le lecteur de *Monsieur Vénus* assiste à une scène où Raoule, jalouse, « pren[d] [le] cou [de Jacques] que le veston de molleton blanc laiss[e] décolleté, [et] [...] lui enfon[ce] ses ongles dans les chairs. » (*MV*, p. 99.) Dans ce passage, le vampirisme de Raoule convainc alors certes un peu moins que celui de sa consœur la Marquise, puisque Raoule ne supporte pas de blesser son amant : « En sentant qu'elle lui faisait mal, les nerfs de Raoule se détendirent. » (*ibid.*) Toutefois, Raoule a cette *pulsion* sadique contre laquelle elle ne peut rien, et qui revient inexorablement, comme si elle faisait partie de sa nature intrinsèque. Tout de suite après s'être calmée, Raoule a, envers Jacques, des gestes de buveuse de sang : « Ses lèvres impérieuses lui firent courber la tête en avant, et derrière la nuque elle le mordit à pleine bouche » (*MV*, p. 101) ; puis elle garde ses « dents incrustées dans sa lèvre fine » (*MV*, p. 104). Si, dans cette scène de jalousie, se dessine déjà la tendance de Raoule au vampirisme, si elle a, bien malgré elle, des agissements de vampire et si, ne souffrant pas la douleur de son amant, elle essaie de contrôler ses pulsions, ce sadisme naissant ne pourra que s'exacerber au fur et à mesure que grandira la fureur et « l'hystérie » de cette femme fatale. Ainsi, lorsque Raoule découvre le corps de Jacques blessé des coups de Raittolbe, elle est aveuglée par sa passion, et elle « ne se maîtris[e] plus. » (*MV*, p. 145.) À ce moment se manifeste à nouveau son vampirisme, elle « mor[d] les chairs

---

<sup>1</sup> Par exemple, la petite Mary rêve d'un carrousel « sinistre tout en restant drôle », d'un « champ de carnage ruisselant à flots » (*MS*, p. 169).

marbrées » de son amant, et elle y prend plaisir : « Jacques se tordait, perdant son sang par de véritables entailles que Raoule ouvrait davantage avec un raffinement de sadique plaisir. » (*ibid.*) Donc, comme Raoule n'a pas accès – nous l'avons mentionné dans le premier chapitre de cette étude –, de par son statut de *femme fatale*, au plaisir charnel, elle trouve une compensation dans les délices sadiques : « la soif de ce sang qui coulait sur des membres tordus *remplaçait* maintenant tous les plaisirs de son féroce amour » (*ibid.*, c'est nous qui soulignons). Raoule et Mary, jouissant de la vue et du goût du sang, apparaissent donc comme de véritables vampires. Chez elles, volupté égale plaisir sadique<sup>2</sup>.

Le vampirisme des personnages de Raoule et de Mary se traduit non seulement dans leur façon de mordre leur amant, mais aussi dans certains détails qui parsèment les deux romans, et qui confèrent aux héroïnes un caractère surnaturel. Par exemple, dans *La Marquise de Sade*, au début de la relation entre Paul et Mary, les amants s'aperçoivent du caractère incestueux de leur « amour », et Paul s'attend à ce que l'époux trahi assassine Mary. Pourtant, il n'en sera rien et Mary, saine et sauve, ira voir son jeune amant, qui la croira revenue de sa « tombe » (*MS*, p. 248). Cette remarque de Paul est loin d'être anodine : elle donne à Mary des allures de fantôme. La jeune femme semble revenir de l'au-delà et, d'ailleurs, Paul la reçoit de la même façon que s'il voyait une apparition. Il bégaye, les « yeux égarés », « ce n'est pas possible ! » (*ibid.*) Raoule, quant à elle, fait partie des délires de Jacques, et revêt dans ses rêves la forme de « la femme noire » (*MV*, p. 77). Elle est donc elle aussi, pour Jacques, une créature irréelle. D'ailleurs, la narration la désigne parfois comme un « monstre » (*MV*, p. 122). Raoule rejoint de cette façon Mary qui, dans *La Marquise de Sade*, est « monstre » ou « créature » (*MS*, p. 220). Ainsi, tant les circonstances dans lesquelles apparaissent (le mot est bien choisi) Mary et Raoule que dans le lexique utilisé, les héroïnes de Rachilde incarnent de sombres êtres surnaturels.

Leur apparence physique participe aussi de cette construction vampirique. Mary a des cheveux très noirs, un visage pâle, des « yeux de blonde qui surpr[nent] » (*MS*, p. 16) et des « dents pointues féroce[ment] blanches. » (*MS*, p. 165.) Raoule, quant à elle, est décrite comme étant une « femme svelte, toute noire » (*MV*, p. 74). Et la narration

<sup>2</sup> Mireille Dottin-Orsini souligne que « les psychiatres de Vienne s'étaient intéressés à "la corrélation psychologique qui existe entre la volupté et la soif de sang" : morsure vampirique et baiser sont bien proches, rappelle Krafft-Ebing, citant... Néron, Gilles de Rais et autres exemples paradoxalement masculins. » *Op. cit.*, p. 282. L'auteure fait référence à la *Psychopathia sexualis*. Ce qui est ici important de noter, c'est que le médecin s'inspire de la littérature, et vice-versa, dans un grand fantasme proprement misogyne de la volupté vampirique.

insiste : elle est cette « femme noire » que Jacques voit dans son délire (*MV*, p. 77), on dit qu'« elle [est] toujours svelte, très noire. » (*MV*, p. 78.) En quelques pages seulement, le récit répète lourdement, sans même prendre la peine de varier le vocabulaire, cette caractéristique physique de Raoule. Or, que cette forte concentration d'allusions vampiriques soit présentée justement lorsque Jacques est en plein délire et, surtout, est en proie à des visions, indique bien selon nous le caractère irréel de Raoule. Finalement, il est à noter que la Marquise, elle, porte parfois un collier de rubis, et que son cou sort de cette torsade « comme d'une cuvette de sang » (*MS*, p. 164). L'association femme fatale / vampire, femme fatale / sang, trouve donc son expression non seulement dans les agissements de Mary et de Raoule envers autrui, mais aussi dans leurs traits physiques ou encore leur choix de parures.

Soulignons que ce « devenir monstre » de Raoule et Mary ne contre pas leur « devenir homme ». Cette deuxième transgression des personnages apparaît plutôt comme corollaire à leur androgynie. D'abord, dans la tradition gothique, le vampire n'est-il pas plutôt un homme ? En effet, comme l'indique Mario Praz dans son ouvrage *La Chair, la mort et le diable*, « dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le vampire redeviendra une femme [...] ; tandis que dans la première partie du siècle l'amant fatal et cruel est, en règle générale, un homme<sup>3</sup> ». Ce virage donne alors naissance à une créature hybride entre Dracula et Lilith. C'est donc autour de l'image du vampire que, dans *La Marquise de Sade*, l'inversion des identités sexuelles s'opère vraiment. D'ailleurs, l'inversion est parfaite : si Raoule et Mary sont de vraies buveuses de sang, les amants Paul et Jacques sont de bonnes proies consentantes. Là où Paul en vient à provoquer lui-même ses saignements – il se cogne le front de façon délibérée, il garde « la tête penchée, plus basse que le reste du corps » (*MS*, p. 252) –, Jacques prend plaisir à se faire mordre dans le cou, laissant échapper un « Oh ! que c'est bon ! » (*MV*, p. 101) aux premières morsures de sa maîtresse. Voilà donc les parfaites victimes pour ces femmes assoiffées de sang ! Ceci rejoint les propos de Mireille Dottin-Orsini, qui souligne que dans l'imaginaire de la seconde moitié du siècle, « c'est la femme qui est investie du rôle de prédateur, face à un partenaire féminisé et hémophile<sup>4</sup> ». Ce partenaire est alors, grâce au vampirisme, complètement soumis à sa prédatrice : Paul essaie de se défaire de l'emprise de Mary, et sent « qu'elle le vaincrait encore si elle le prenait au cou. » (*MS*, p. 283-284.) Ce passage illustre bien que la relation

<sup>3</sup> *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle : Le Romantisme noir*, trad. par Constance Thompson Pasquali, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998, p. 92, 180.

dominant / dominé entre Mary et Paul est basée sur le « cou » et, par extension, que l'empire de Mary repose sur son vampirisme. Là apparaissent encore une fois la force surnaturelle de Mary et la soumission toute féminine de Paul. Nous voyons donc que Raoule et Mary, en se faisant buveuses de sang, viennent brouiller les frontières entre les genres.

Mais le vampirisme de ces femmes ne fait pas que transformer la tradition gothique : il est aussi à lire à travers les théories de la médecine de l'époque et les revendications féministes du temps. En effet, naturellement, la femme est « celle qui saigne », et ce, au moins une fois par mois. Ce fait biologique a inspiré plusieurs spéculations médicales fin-de-siècle, qui attribuaient à la femme une sorte de « vampirisme naturel ». Dans son chapitre « La vampire et la saignante », Mireille Dottin-Orsini passe en revue les idées littéraires et médicales de l'époque au sujet de la femme vampire. Elle indique que si, dans les légendes, « l'homme devient vampire par mauvaise rencontre ou malédiction ancestrale », « la femme *est* vampire, *naît* vampire, par cela même qu'elle est femme<sup>5</sup> », et que « si la femme est vampire, c'est qu'elle est tout entière dans la menstruation, c'est-à-dire que la féminité s'enracine dans le sang<sup>6</sup>. » Que la femme perde son sang expliquerait alors non seulement sa grande familiarité avec le liquide rouge, mais aussi son besoin d'en voir, d'en boire. Il s'agirait pour elle de retrouver ce concentré de vie, de combler son « manque ». Voilà alors une explication toute logique aux observations de Krafft-Ebing dans sa célèbre *Psychopathia sexualis* de 1886 :

[...] les cas sont très nombreux, où les femmes ont le penchant de mordre l'homme dans les lèvres, dans le bras, dans le cou, à la poitrine, etc. Ils sont manifestement d'une fréquence extraordinaire. Certaines femmes se contentent d'infliger une forte douleur, mais chez d'autres naît le besoin de voir couler le sang<sup>7</sup>.

En cela, Raoule et Mary s'inscrivent dans les théories médicales de l'époque.

Toutefois, et là est un bémol d'une importance primordiale, il apparaît une dissidence chez les héroïnes rachildiennes : Raoule et Mary ne saignent pas<sup>8</sup>. Comment

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 275.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 282. Souligné par l'auteure.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 284. Mireille Dottin-Orsini affirme que le grand responsable de cette association femme-sang serait Michelet et son célèbre chapitre – dont nous avons déjà parlé – de *L'Amour*, « La femme est une malade ».

<sup>7</sup> Dr R. von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis : Études médico-légale avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle*, 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> éditions allemandes refondues par le Dr Albert Moll, trad. par René Lobstein, Paris, Payot, 1969 [1886], p. 221-222.

<sup>8</sup> Que les héroïnes rachildiennes décident de ne pas avoir d'enfant – et, par là, de ne pas accoucher – s'inscrit dans ce refus d'être « celle qui saigne ».

donc justifier leur besoin de sang ? Comment expliquer leur désir sadique<sup>9</sup> ? Voilà que ces personnages apparaissent comme des exceptions aux règles médicales. En fait, c'est que Raoule et Mary revendiquent une responsabilité que les idéologues de l'époque, en expliquant les déviances féminines par des réalités naturelles, refusaient à la femme. Car les Krafft-Ebing, Lombroso et Michelet se basaient sur ce fait biologique qu'est le saignement féminin pour affirmer que la femme était faible, mais aussi qu'elle en était irresponsable. La femme ne serait pas coupable de son manque, de son incomplétude. La faute reviendrait alors à la nature ! Cette théorie a alors donné lieu à toute une série de considérations basées sur la pitié : l'homme fin-de-siècle prend la femme en pitié car il la considère victime de son état<sup>10</sup>. L'idée est fortement exploitée par Michelet et par Lombroso, qui affirme que le mensonge atteint son degré de paroxysme chez la femme, mais qu'« il est chez elle physiologique et stimulé par une foule de causes : faiblesse, menstruation, atavisme [...] »<sup>11</sup>. La femme est certes un être fourbe, mais on ne peut lui en vouloir car, perdant du sang et faible, elle est malade ! Dans cette logique, comment donc justifier le comportement criminel des Raoule et Mary « qui ne saignent pas » ? Seraient-elles donc vampires d'intention ? Disons qu'en faisant saigner l'homme, Raoule et Mary refusent cet état d'infériorité et d'irresponsabilité. Elles prennent leur destin bien en main. Elles sont criminelles, mais elles sont bien responsables de leurs actes. Elles s'affranchissent de cette position de malade, de faible et de victime, et la projettent sur l'homme. Par surcroît, nous avons déjà souligné que les connaissances médicales de Mary – donc, son savoir masculin – servaient concrètement ses perversions vampiriques<sup>12</sup>. Son vampirisme se lie ainsi à son appropriation du savoir et, par extension, à la revendication féministe de l'accès à l'éducation. Nous pouvons donc conclure que le vampirisme au féminin de Raoule et de Mary renverse les théories médicales et toutes les déclinaisons, les autres délires pseudo-médicaux auxquels elles

<sup>9</sup> Et d'abord, comment expliquer leur désir tout court ? En effet, les opinions médicales de l'époque stipulaient que les femmes étaient en proie à un « désir exacerbé et incontrôlable » lors de leurs règles. Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 299. Icard, Raciborski et Krafft-Ebing étaient de ceux qui affirmaient que l'excitation sexuelle des femmes augmentait lors de leurs menstruations. Or, les femmes vampires que sont Raoule et Mary s'excitent du sang, certes, mais du sang de l'homme ! Dans ce sens, les perversions et fantasmes de ces femmes vampires s'inscrivent en faux contre les idées scientifiques de la fin du siècle.

<sup>10</sup> Mireille Dottin-Orsini souligne, dans son article de 1992, « Fin de siècle : portrait de femme fatale en vampire », que les penseurs de l'époque étaient « unanimement persuadés de faire œuvre humanitaire en transformant en malades celles qui étaient considérées comme des criminelles en puissance. » *Littératures*, n° 26 (printemps 1992), p. 50.

<sup>11</sup> Pierre Darmon, *op. cit.*

<sup>12</sup> D'autre part, que Raoule apparaisse à Jacques comme une vampire lors de ses délires de haschich ne fait que soutenir ce parallélisme et cette mutualité entre les différentes perversions de la femme fatale (la femme-médecin aide la femme-vampire, et vice-versa).

ont donné lieu, et s'inscrit dans la même névrose que celle inspirée par les troubles féministes. Car connaissant le corps humain, Mary a le pouvoir de saigner l'homme.

Mais rappelons qu'elle a aussi la possibilité de ne pas avoir d'enfant. Ceci nous amène à un autre bouleversement dans le genre sexuel de ces femmes et à une autre revendication féministe à laquelle s'associe le vampirisme de Mary et de Raoule. Nous avons déjà insisté sur ce point : dans la vie amoureuse de ces femmes, c'est l'homme qui saigne, et la femme qui ne saigne pas, et cette situation inverse l'ordre physiologique des choses. Naturellement, la femme devrait être celle qui saigne, soit lors de ses règles – nous l'avons déjà dit – ou de l'accouchement. Icard, par exemple, liera de façon explicite la maternité au saignement : « [...] le sang est la marque de la ponte, un signe de fécondité, "la première étape de la maternité"<sup>13</sup>. » Si Mary se refuse au sang (elle refuse la maternité) et fait saigner l'homme, c'est donc pour brouiller le lien habituel entre la femme – donc la mère – et le sang, un lien dont elle a eu l'exemple lorsque sa mère est morte en couches, morte du sang. Qui plus est, la mère a expiré entre les mains d'un accoucheur misogyne<sup>14</sup>, en donnant naissance à un petit frère. L'oncle accoucheur et le petit frère sont donc ces hommes qui ont saigné sa mère à mort (Mary répète d'ailleurs à de nombreuses reprises, en parlant de son petit frère, « Il a tué Maman ! »), et cet épisode déterminera la sombre vocation de Mary : faire saigner les hommes. C'est donc au sein de cette mission de « l'inversion du sang » que s'inscrit le refus de Mary à la maternité. Mary refuse de saigner comme sa mère<sup>15</sup>, elle refuse alors d'être une « vraie femme », et devient vampire. Ni féminin ni masculin, le corps de Mary en est donc un de sombre créature surnaturelle, assoiffée du sang des hommes.

Quant à Raoule, aucun lien explicite n'est tissé, dans *Monsieur Vénus*, entre ses gestes et tendances de vampire et son refus de la maternité. Toutefois, soulignons que là où la mère de la Marquise est morte en donnant naissance, celle de Raoule, elle, est « morte d'un flux de sang quelque temps après ses couches. » (*MV*, p. 39.) Le sang est ainsi encore associé à l'accouchement. Et bien que ce soit Raoule – une femme – qui soit née de ces couches sanglantes, *Monsieur Vénus* suggère que l'homme est responsable du sang versé par la mère de Raoule : « Peut-être son mari l'avait-il suivie

<sup>13</sup> Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale : Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, p. 299, citant Icard.

<sup>14</sup> Il prétend en effet « qu'il vaut mieux subir l'amputation d'une jambe que de se faire une maîtresse » (*MS*, p. 175). « Il exist[e] bien une seconde de plaisir », argue-t-il pour justifier son refus de l'amour, « mais pour cette seconde que de malheurs et de sottises ensuite ! » (*MS*, p. 190.)

<sup>15</sup> Mary indique on ne peut plus clairement que c'est la vision de sa mère accouchant qui la pousse à refuser la maternité : « Ma mère est morte là, [...] en mettant mon frère au monde ; moi je ne veux pas mourir de la même manière, et, en supposant que je ne meure pas... je ne veux pas subir la torture d'un accouchement » (*MS*, p. 214).

au tombeau, victime aussi d'un accident qu'il avait provoqué, car l'un de ses vieux serviteurs disait qu'en trépassant il s'accusait de la fin prématurée de sa femme. » (*ibid.*) À la lumière de ce passage, nous pouvons donc établir un lien direct entre le traumatisme de Raoule et celui de Mary : toutes deux ont constaté qu'un accouchement a saigné leur mère, toutes deux ont observé l'association entre l'homme et la mort de la femme, toutes deux refusent finalement d'avoir des enfants. Le vampirisme de Raoule, autant que celui de Mary, pourrait ainsi provenir de la sombre fin de sa mère.

De plus, si nous avons déjà établi, au chapitre précédent, que Raoule jouait un rôle de mère peu orthodoxe vis-à-vis son « amant-enfant » Jacques, nous pouvons aussi noter que l'infantilisation de celui-ci, dans *Monsieur Vénus*, est liée à sa position de victime du vampire. En effet, Raoule souligne à Jacques qu'il a un « cou blanc et rose, comme un cou d'enfant » (*MV*, p. 102). En établissant que son cou blanc et rose, attrait appétissant, ressemble à celui d'un enfant, elle pose l'analogie entre sa relation vampirique et sa relation « mère-fils »<sup>16</sup>. C'est dire, de façon indirecte, que sa maternité malsaine est aussi vampirisme. D'ailleurs, elle apparaît à Jacques comme une créature surnaturelle lorsqu'elle lui administre du haschich, un geste qui représente une variante de l'allaitement<sup>17</sup>. Ainsi, ce n'est pas seulement une construction de l'imaginaire qui, par ce vampirisme au féminin, est inversée : une figure traditionnelle et physiologique, celle de la Mère, en est aussi bouleversée.

En étant vampires, Raoule et Mary sortent de leur rôle de femmes, et elles sont même hommes : elles sont « l'homme-vampire » (un mythe est inversé), « l'homme docteur » (une norme sociale est transgressée), la « non-mère » (une règle naturelle est anéantie). Nous voyons donc que les différentes déviances ou « sorties de soi » des personnages femmes fatales sont inter-reliées, et se servent mutuellement. D'ailleurs, et c'est Bram Dijkstra qui le relève, en 1869, Horace Bushnell exprime ses angoisses au sujet des perversions féminines décadentes dans l'ouvrage *Women's Suffrage* :

[...] Bushnell décrit le type de femme qui deviendra vite la norme si les douceurs et les dignités de la maternité viennent à disparaître. La physionomie d'une femme à qui l'on permettra de travailler, de se mêler de politique et de développer son intelligence à part entière ressemblera à ceci : « Le regard sera plus aigu, la voix métallique et stridente, les gestes brusques et anguleux ; la

<sup>16</sup> Cette association entre le vampirisme et la maternité se retrouve ailleurs dans l'imaginaire fin-de-siècle. Par exemple, Mireille Dottin-Orsini se penche sur les nombreuses peintures qu'Edvard Munch a consacrées au vampire féminin, et indique que dans ces tableaux, l'enlacement de l'homme et de la femme « peut aussi bien se comprendre comme un geste de protection maternelle, l'adulte remplaçant l'enfant. » *Op. cit.*, p. 281.

<sup>17</sup> Voir le chapitre I de la présente étude.



ruse, l'affirmation de soi, la hardiesse, l'appétit de pouvoir et d'avancement se liront de plus en plus sur le visage et deviendront une seconde nature<sup>18</sup>.

Voilà alors toute la description des Mary et Raoule ! « Buveuse de sang », « femme qui sait » et « non-mère » sont, dans l'imaginaire fin-de-siècle, des équivalents. Finalement, ce vampirisme au féminin incarne tout ce qui pourrait arriver de pire dans ce courant d'émancipation de la femme : ce sera l'anéantissement de l'homme (elle le fait saigner), puis l'anéantissement de la race.

### Une communauté de vampires

Dans *Monsieur Vénus* et *La Marquise de Sade*, nous pouvons remarquer des attributs ou attitudes de vampire chez d'autres femmes que les héroïnes. *La Marquise de Sade* met clairement en scène une sorte de communauté féminine vampirique. Mary n'est pas la seule femme à aimer le sang, ou du moins à en boire. En effet, la mère de Mary, phtisique, avale, selon les conseils du médecin, du sang frais de bœuf, et cette image sera marquante pour la fillette<sup>19</sup>. De plus, la Tulotte alcoolique pourrait être une variante de la femme vampire : « Elle [Mary] aimait ce sang comme Tulotte aimait les liqueurs. » (*MS*, p. 252.) D'ailleurs, le parallèle entre Tulotte et Mary, entre l'alcool et le sang, est confirmé par le vocabulaire utilisé pour décrire les comportements de Mary, qui « s'enivr[e] » du sang de son amant (*ibid.*), puis qui fréquente, à la fin du récit, un « débit de sang », une sorte de « cabaret des abattoirs », où l'on mêle le vin à la « rouge liqueur animale » (*MS*, p. 296). Dans *La Marquise de Sade*, la femme, que ce soit Mary, sa mère ou Tulotte, est celle qui a besoin de sang pour vivre. Et s'il y a bien certains cas où les corps féminins ne sont pas vampiriques, il n'en demeure pas moins qu'ils sont meurtriers – envers l'homme : Mary a un pouce trop long, ce qui en fait un pouce d'assassin<sup>20</sup>, et ce sera le corps de la nourrice qui tuera, de son poids, le petit frère de Mary. Corps buveurs de sang ou corps meurtriers, les corps féminins de *La Marquise de Sade* s'inscrivent donc tous, d'une certaine façon, dans une vengeance de la femme sur l'homme, de la « saignante<sup>21</sup> » sur le « saigneur ».

<sup>18</sup> Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité : Figures de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, trad. par Josée Kamoun, Paris, Seuil, 1992, p. 360.

<sup>19</sup> Nombreux sont les spécialistes de l'époque décadente qui considèrent la phtisique, l'exsangue, la « femme blanche », comme un avatar de la femme vampire. Mireille Dottin-Orsini indique que « l'alanguie assoiffée de sang frais ne sera [...] pas une pauvre victime, mais bien une variante inattendue de la femme fatale » (*op. cit.*, p. 289, 292) ; Bram Dijkstra attribue la présence du vampire au féminin dans l'imaginaire fin-de-siècle à la popularité du sang de bœuf comme remède à l'anémie. *Op. cit.*, p. 362.

<sup>20</sup> Il faudrait y voir un clin d'œil aux théories de Lombroso.

<sup>21</sup> Au sens où Mireille Dottin-Orsini l'emploie. *Op. cit.*

Dans cet ordre d'idées, nous pourrions aussi considérer Marie, la sœur de Jacques dans *Monsieur Vénus*, comme une autre occurrence de ce vampire au féminin. En effet, elle est elle aussi attirée par le sang, ou du moins par la souffrance humaine. Ainsi, lorsqu'elle entend son frère hurler des mauvais traitements qu'il reçoit de Raoule, Marie « n'hésit[e] pas à courir du côté de la tuerie » (*MV*, p. 145), comme attirée par ce spectacle sanguinaire. Par ailleurs, si nous avons déjà noté que dans *La Marquise de Sade*, la soif du vampire pouvait se comparer à celle de l'alcoolique, nous trouvons aussi cette analogie autour du personnage de Marie, qui aime bien boire et qui a « le sang aux pommettes » lorsqu'elle « hum[e] son rhum » (*MV*, p. 136). L'alcool dont Marie s'enivre provoque ainsi des rougeurs, ce qui nous permet de penser qu'en aimant les liqueurs, Marie aime aussi cet afflux de sang. Ainsi, les personnages féminins de *Monsieur Vénus* et de *La Marquise de Sade*, sans être des vampires au sens strict, forment une sorte de « communauté féminine meurtrière ». D'ailleurs, n'avons-nous pas déjà dit que la nature même des femmes, dans l'imaginaire de l'époque, suppose une attirance inexorable pour le sang ? À ce chapitre, ce passage de *Monsieur Vénus* est très éloquent : « [...] comme [Marie] était une vraie femme, selon le mot de Raittolbe, elle n'hésita pas à courir du côté de la tuerie... » (*MV*, p. 145, souligné par l'auteure.) Dans cet extrait, nous voyons bien que la féminité s'associe automatiquement à une certaine inclination pour les scènes sanglantes. Par surcroît, nous avons déjà mentionné que Raittolbe incarne parfaitement les mentalités fin-de-siècle. Le « selon le mot de Raittolbe » indique alors, dans cette logique, que ce préjugé relève bien des modes de pensée de l'époque.

Aussi, nous retrouvons, dans toute la littérature fin-de-siècle, une grande quantité de personnages féminins assoiffés de sang, ou du moins attirés par le sang. En guise d'exemple apparaît le personnage de Clara, dans *Le Jardin des supplices* de Mirbeau, dont la jouissance sanguinaire est une composante intrinsèque de la personnalité. En effet, Clara a tout d'un vampire. Soulignons bien sûr son attirance pour les scènes sanglantes, qui lui permettent de ressentir un plaisir d'ordre sexuel. Ainsi, devant le spectacle de l'un des supplices exotiques présentés dans l'œuvre de Mirbeau, Clara frémit de plaisir, et « on eût dit qu'elle éprouvait une jouissance d'amour<sup>22</sup> ». Il n'est alors pas étonnant d'entendre cette réplique de Clara : « le sang est un précieux adjuvant de la volupté... C'est le vin de l'amour » (*JS*, p. 189). Ici, notons que Clara n'agit pas comme le vampire de la pure tradition gothique : jamais elle ne mord son

amant au cou. Par contre, la volupté s'accompagne toujours, pour elle, de torture, de carnage, de blessure. Amour et sang deviennent, dans *Le Jardin des supplices*, des termes synonymes. Ainsi, dans une sorte de maison close orientale où le narrateur se retrouve en compagnie de sa maîtresse, règnent « l'extase douloureuse » et les « voluptés atroces ». Le narrateur se prononcera finalement : « je crus que j'étais dans un lieu de torture et non dans une maison de joie et d'amour » (*JS*, p. 263). L'affirmation de Clara « qui parle de la mort, parle aussi de l'amour » (*JS*, p. 123) recoupe presque parfaitement le leitmotiv de *La Marquise de Sade* « Aimer, c'est souffrir ! ». Clara est donc, de façon très évidente, de ces femmes qui éprouvent un plaisir sadique.

Allant plus loin, le vocabulaire utilisé pour décrire le personnage ou ses agissements relève directement d'un champ lexical « vampirique ». En effet, le narrateur s'aperçoit de l'action des « lèvres dévoratrices » de sa jeune maîtresse :

Cet amour était en moi, comme ma propre chair ; il s'était substitué à mon sang, à mes moelles [...] Et je perdrais tout cela qui m'était plus nécessaire pour respirer que mes poumons, pour penser que mon cerveau, pour alimenter de sang chaud mes veines que mon cœur (*JS*, p. 129).

Même si, dans les faits, concrètement, Clara ne mord pas son amant, elle lui tire toute sa substance et, littéralement, tout son « sang »<sup>23</sup>. Elle se fait donc, à sa façon, vampire, et son apparence physique, ses gestes et autres tics, le confirment. En effet, si Clara est « très pâle... sauf [sa] bouche qui [...] sembl[e] plus rouge et lourde de baisers » (*JS*, p. 131), nombreux sont les moments où elle « se mor[d] les lèvres où le sang afflu[e] » (*ibid.*), où elle « souri[t] d'un sourire rouge » (*JS.*, p. 134) où, en respirant l'odeur d'un quelconque carnage humain, « ses lèvres devi[ennent] instantanément plus rouges et gonflées<sup>24</sup>. » (*JS*, p. 198.) Dans cette logique lexicale, il n'est donc pas étonnant de remarquer que, à l'instar des victimes de vampires, les prisonniers – dont la torture émoustille les sens de Clara – souffrent d'un carcan « autour de leur gorge à vif et de leur nuque saignante » (*JS*, p. 172). Clara, pour qui le plaisir naît de la souffrance, pour qui « sang » est synonyme d'« amour », qui a le vampirique réflexe de mordre ses lèvres sanguinolentes, serait donc une bien digne consœur de la sombre Marquise de Sade. Notons finalement, pour nous en convaincre, que tout l'environnement de Clara, dans l'œuvre de Mirbeau, est de couleur rouge, de l'échelle des jardiniers s'occupant

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 159. Désormais désigné dans le corps du texte, par le sigle *JS*, suivi du numéro de page.

<sup>23</sup> Elle a d'ailleurs des « narines qui aspirent, avec une volupté terrible, toute la vie » (*JS*, p. 112).

<sup>24</sup> La vampire Clara ressemble à la première femme Ève, lorsque le narrateur remarque « ces dents qui, tant de fois, ont mordu dans le fruit sanglant du péché. » (*JS*, p. 112.) La volupté est « fruit sanglant », la femme – celle qui croque dans la volupté – est résolument vampire – celle qui se délecte du sang.

des jardins à l'éclairage de la maison close, et que Clara se compare elle-même à un « monstre » (*JS*, p. 152, 225), confirmant du coup son appartenance au cercle des créatures surnaturelles. Par surcroît, soit les bourreaux sont de sexe féminin, soit ils portent une « robe » (*JS*, p. 202), comme si la torture était une affaire de féminité ; et les Anglaises croisées au hasard du voyage du narrateur présentent des « gencives en plaies saignantes » (*JS*, p. 138). Nous voyons donc que le roman de Mirbeau, tout autant que ceux de Rachilde, renferme une communauté vampirique féminine.

La célèbre Nana de Zola présente elle aussi des attributs de vampire. Bien sûr, il est évident que ce personnage, en véritable *femme fatale*, exerce son pouvoir et sème la mort partout où elle passe. Elle anéantit l'homme, comme le comte Muffat qui « dispar[ai]t [...] dans la toute-puissance du sexe<sup>25</sup> ». Ainsi, son sexe « avale » en quelque sorte l'homme. Mais là où le vampire mord, suce et boit, Nana, elle, *mange* littéralement ses amants. En effet, si elle annonce elle-même qu'elle « mangerai[t] l'homme qui [la] toucherait » (*N*, p. 252), Nana apparaît comme une « mangeuse d'hommes » (*N*, p. 366), elle les « mang[e] goulûment, les uns après les autres » (*N*, p. 438). Elle tire toute leur substance, se nourrissant de leurs sentiments mais aussi, et surtout, de leurs richesses : « Les besoins croissants de son luxe enrageaient ses appétits, elle nettoyait un homme d'un coup de dent. » (*N*, p. 438-439.) Elle vient à bout de la fortune de plusieurs malheureux<sup>26</sup> : en sont des exemples le comte Muffat et Vandeuves, duquel elle « aval[e] », « d'une bouchée[,] [...] [le] dernier château » (*N*, p. 318). Tout le champ lexical de la nourriture, tout le vocabulaire renvoyant à l'action de « manger » (« avaler », « croquer », etc.) est exploité dans *Nana*, et nous n'insisterons pas davantage sur ce point<sup>27</sup>. Disons simplement que Nana mange ses victimes et tout ce qu'ils ont, les dévore, de la même façon qu'un vampire suce le sang de ses sujets. Son

<sup>25</sup> Émile Zola, *op. cit.*, p. 445. Désormais désigné dans le corps du texte, par le sigle *N*, suivi du numéro de page.

<sup>26</sup> Mireille Dottin-Orsini relève le fait, dans son article de 1992, que le terme « vampire » peut aussi, dans les mentalités fin-de-siècle, être attribué aux Juifs : « “vampire” est une injure antisémite aussi courante qu'ancienne ». « Fin de siècle : portrait de femme fatale en vampire », p. 53. La femme et le Juif suscitent donc les mêmes peurs dans l'imaginaire décadent : ne nous étonnons pas de voir toutes ces femmes assoiffées d'argent, autant de « belles Juives » vampires... D'ailleurs, la Marquise elle-même soutire l'argent de son oncle (*MS*, p. 212), et exige de son époux qu'il desserre les cordons de la bourse : « Il me faut de l'argent, de l'argent tout de suite. » (*MS*, p. 218.)

<sup>27</sup> Pour « une problématique du corps féminin dévorant à l'époque décadente », voir Jean de Palacio, « La féminité dévorante : Sur quelques images de manducation dans la littérature décadente », dans *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, coll. « Noire », p. 53-74. L'auteur affirme qu'à l'époque, « la femme [...] s'instaure [...] dans le dessin d'un corps dont la vocation primordiale est d'éliminer, de dévorer, de *résorber* le masculin », et souligne « l'étonnant apport du champ sémantique de la nutrition dans la constitution des mythes féminins de la Décadence ». *Ibid.*, p. 54. Souligné par l'auteur. Le chapitre « Messaline décadente, ou la figure du sang », est également d'un grand intérêt pour notre propos. Dans *ibid.*, p. 105-128.

appétit est le même que la soif du vampire. D'ailleurs, le vocabulaire relevant de l'action de manger – les dents, la bouche, croquer, avaler – ne recoupe-t-il pas le vocabulaire vampirique<sup>28</sup> ?

En outre, la narration fait parfois appel au sang ou à ses déclinaisons lorsque Nana blesse – au sens figuré – ses victimes. Par exemple, quand Nana dit au comte Muffat qu'ils ne seront désormais que des amis, elle est assise sur une chaise de paille, et « elle gratt[e] de l'ongle la paille rouge, qui saign[e] sous elle. » (*N*, p. 299.) Ce détail de la narration peut sembler anodin. Pourtant, ce passage vient tout juste avant que Nana annonce au comte que « jamais [elle] ne [se] recoller[a] avec [lui] » (*ibid.*). Elle saigne donc le cœur de son ancien amant de la même façon, avec la même nonchalance, qu'elle fait saigner la paille. Notons également qu'elle est assise sur cette chaise, comme elle écrase du poids de son corps le pauvre comte. Par surcroît, l'amant éperdu proposera, dans ce même passage, une offre alléchante pour l'instinct vampirique de la jeune femme : « Je réaliserai tous tes désirs. Pour t'avoir sans partage, je donnerais ma fortune... » (*ibid.*). Ainsi, que Nana fasse saigner la chaise renvoie d'une part à sa façon de briser le cœur du comte et, d'autre part, à sa capacité de « manger » sa richesse. Elle fait donc tout autant saigner la paille, le cœur et la fortune du comte, trois éléments sur lesquels elle est – au sens propre ou non – assise. Et si les lèvres rouges du vampire se délectent du sang de ses victimes, les lèvres de Nana, elles, anéantissent les richesses : « un petit souffle de ses lèvres changeait l'or en une cendre fine » (*N*, p. 414). Ses lèvres participent ainsi à ses actions vampiriques<sup>29</sup>.

Mais Nana ne saigne pas ses amants qu'au sens figuré. En effet, rappelons que Georges tentera de se suicider, s'enfoncera dans la poitrine une paire de ciseaux. Bien sûr, dans cet extrait, ce n'est pas Nana qui, directement, fait saigner Georges. Toutefois, c'est la cruauté de Nana qui le pousse au geste et, par surcroît, les ciseaux « très pointus » (*N*, p. 426) avec lesquels il se blesse appartiennent à sa maîtresse. Par métonymie, il s'agit bien de Nana qui poignarde Georges. Et métaphoriquement, ce sont les dents – les ciseaux – de la courtisane qui font couler « un peu de son sang, dont la

<sup>28</sup> Nous sommes en tout point d'accord avec Mireille Dottin-Orsini, qui affirme que « appliqué à une femme, le terme [vampire] devient d'emblée aussi vaste que banal ; il peut désigner toute femme réelle, si on la considère comme dangereuse pour l'homme : dangereuse pour sa santé, sa fortune, son intelligence, son honneur, son âme... » *Cette femme qu'ils disent fatale : Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, p. 277. C'est le cas de toutes ces « femmes fatales » auxquelles nous nous intéresserons dans cette étude, et en particulier des prostituées (*Nana*, *Sapho*, etc.), qui représentent « le mal féminin absolu[, puisque] vampirisme sexuel et vampirisme financier s'y conjuguent. » *Ibid.*

<sup>29</sup> Bien que Nana n'ait pas le physique d'un vampire – elle est grasse et blonde –, elle a les réflexes de ces sombres créatures, notamment lorsqu'elle se plaît à briser les cadeaux de ses amants : « Une lueur s'allumait dans ses yeux vides, un petit retoussement des lèvres montrait ses dents blanches. » (*N*, p. 418.)

tache mince se per[d] sous le gilet. » (*N*, p. 427.) Le pouvoir symbolique du sang coulé dans cette scène est très fort. En effet, après ce passage, « un trait de sang barr[e] la porte » (*N*, p. 431) de la chambre de Nana. Le lieu où se trouve ce sang n'est pas insignifiant : George laisse son sang à l'endroit même où Nana « saigne » tous ses amants. Lorsque Nana dit, de façon désinvolte, « Bah ! [...] ça s'en ira sous les pieds » (*ibid.*), elle indique clairement qu'elle piétinera Georges – ce qu'il en reste – à chaque fois qu'elle entrera dans sa chambre avec un homme, à chaque fois qu'elle en « piétinera » un autre. Et tous les amants participent à l'anéantissement du jeune homme : « [...] continuellement des bottes s'essuyaient sur le seuil ; et pas un n'était arrêté par le trait de sang qui barrait la porte. [...] chacun de ces messieurs [...] avait emporté un peu de la tache à ses semelles. » (*N*, p. 443-444.) Seul Muffat prend soin d'enjamber la tache, et il est précisé que sa précaution vient de sa « crainte [...] d'écraser quelque chose de vivant, un membre nu étalé par terre » (*N*, p. 444). Sans aucune équivoque, la marque, c'est Georges. Mais la tache représente aussi tous les hommes saignés par Nana dans cette chambre : en effet, la chambre est le carrefour de toutes ces histoires, et la trace est justement à l'entrée de cette pièce. D'ailleurs, Muffat lit, dans l'effacement de la tache, « le nombre d'hommes qui pass[ent] » (*ibid.*). Si Georges demeure la victime s'apparentant le plus à une « vraie » victime de vampire, c'est qu'il est le seul à saigner réellement, et qu'il est fortement féminisé et infantilisé tout au long du roman. Il est d'ailleurs en proie à des « rougeurs de fille » (*N*, p. 324) lorsqu'il est troublé. Dans cet ordre d'idées, il n'est pas étonnant de constater que Georges sera le seul pour qui Nana, à un moment ou un autre du roman, éprouvera du sentiment, même s'il s'agit d'un simple attendrissement passager. Saignant, Georges peut lui inspirer de la tendresse, à l'instar de Paul Richard, le seul des hommes pour qui *La Marquise de Sade* aura un semblant d'émotion.

Finalement, soulignons que Nana est elle aussi excitée par les scènes sanglantes. En effet, elle « brûl[e] d'aller » à « une prochaine exécution capitale » (*N*, p. 341), ce qui n'est pas sans rappeler *Le Jardin des supplices*. Nana est donc faite de la même chair, des mêmes pouvoirs, des mêmes perversions que les autres femmes de son époque, tel que les présentent les auteurs fin-de-siècle. Notons également que seules des femmes assisteront à la scène finale de la mort de Nana, de la décomposition de son corps, attirées qu'elles sont par la maladie et la souffrance. Il y a donc bien, dans tous les romans fin-de-siècle que nous venons d'explorer, une véritable communauté de vampires au féminin. Des personnages comme ceux de *Monsieur Vénus* ou de *La*

*Marquise de Sade* s'inscrivent dans la lignée de ces Clara et autres Nana<sup>30</sup>. Tout un discours littéraire appuie les perversions de Mary et Raoule. Reste qu'il y a une différence majeure entre les héroïnes de Rachilde et celle, par exemple, de Zola : Mary et Raoule revendiquent un pouvoir, une responsabilité, une prise de position, de façon consciente<sup>31</sup>.

### **Le sang : d'autres significations dans la conjoncture fin-de-siècle**

Le choix du vampirisme au féminin comme trame narrative ou, du moins, comme caractéristique des personnages dans *La Marquise de Sade* et *Monsieur Vénus* relève donc de plusieurs préoccupations sociales ou littéraires. En effet, il renvoie à des éléments des discours médical et féministe (ce qui a été démontré dans la première partie), mais aussi à tout un discours littéraire dix-neuviémiste : le vampire est une figure importante de la littérature de l'époque et, nous l'avons vu, ce sont les femmes qui, dans l'imaginaire, investissent ce rôle à la fin du siècle. Or, par-delà la simple question des genres – Mary et Raoule, en se faisant buveuses de sang, s'affranchissent de leurs rôles de femme –, et par-delà les strictes considérations d'héritage littéraire, nous pouvons observer que, dans *Monsieur Vénus* et *La Marquise de Sade*, ce vampirisme s'inscrit dans des bouleversements fin-de-siècle qui sortent complètement de la sphère des « vampires ». Prenons d'abord le cas de *Monsieur Vénus*. Dans ce roman, le sang ne représente-t-il pas surtout la classe sociale ? Ceci est d'autant plus important que dans *Monsieur Vénus*, la question du mélange des classes, imputable à la fin de l'aristocratie, est primordiale. Sachant que la relation amoureuse entre Raoule et Jacques transgresse les genres, mais aussi transcende les castes sociales, il est légitime de penser que le sang versé au sein de l'idylle permet autant la confusion des classes que des genres. D'ailleurs, textuellement, le sang, celui de Jacques, renvoie beaucoup plus à son rang qu'à sa position de victime de vampire. C'est ce lien – celui entre le

<sup>30</sup> Soulignons que tant Clara que Nana ne sont pas des « vraies » mères. La première n'a pas d'enfant, et la seconde, bien qu'elle ait donné naissance, n'est pas une mère : d'abord, jamais elle ne se préoccupe du sort de son enfant et, par surcroît, Louiset est débile et inapte à vivre. Ainsi, il ne peut être considéré, selon l'idéologie zolienne, comme un enfant perpétuant l'espèce.

<sup>31</sup> Jamais Nana n'accepte qu'on lui attribue la responsabilité de ses actes, et elle répète, tout au long du roman : « est-ce ma faute ? ». Voyons par exemple sa défense après l'emprisonnement de Philippe et la tentative de suicide de Georges : « Je n'ai pas dit à Philippe de manger la grenouille, bien sûr ; pas plus que je n'ai poussé ce petit malheureux à se massacrer... » À la question qu'elle adresse au comte « Si tu étais la justice est-ce que tu me condamnerais ? » (*N*, p. 429), Lombroso aurait sûrement répondu par la négative ! D'ailleurs, l'une des conversations de l'entourage masculin de la jeune femme porte sur « les nouvelles théories criminalistes ». Ces messieurs concluent leur échange en affirmant qu'« avec cette belle invention de l'irresponsabilité dans certains cas pathologiques, il n'y avait plus de criminels, il n'y avait que des malades. » (*N*, p. 342.) Voilà qui prouve bien comment Nana et ses contemporains baignent dans ces idées de criminologie et de phrénologie, et qui participe sûrement à faire de Nana l'irresponsable qu'elle est !

sang et la classe – que Jacques met au jour lorsqu’il évoque la difficulté de s’affranchir de sa caste : « La prostitution, c’est une maladie ! Tous l’avaient eue dans sa famille : sa mère, sa sœur ; est-ce qu’il pouvait lutter contre son propre sang ? » (*MV*, p. 220.) Raittolbe utilise lui aussi cette métaphore lorsque, pour signifier à Jacques qu’il n’est pas de son rang et que, par conséquent, il ne peut lui poser de questions sur son comportement, il lui dit : « si vous aviez une goutte de sang dans les veines ! » (*MV*, p. 131.) Dans *Monsieur Vénus*, le sang est donc utilisé pour évoquer la classe sociale<sup>32</sup>. Ce parallèle peut aussi être reconnu dans le vocabulaire utilisé durant le délire de Jacques. En effet, lorsque Raoule donne du haschich à Jacques, elle lui dit : « Je viens te dépouiller de tes sens vulgaires pour t’en donner d’autres plus subtils, plus raffinés. Tu vas voir avec mes yeux, goûter avec mes lèvres » (*MV*, p. 76), ce qui indique clairement que non seulement elle l’assimilera à sa classe, mais aussi, et surtout, qu’elle l’assimilera à *elle*, qu’elle « aspirera » Jacques et son rang, comme une vraie vampire. Le délire de Jacques sera convaincant en ce sens, montrant le drogué dépouillé de toute sa substance par la suprématie d’une femme surnaturelle :

[...] les glaces de la chambre [...] lui renvoyaient mille fois la silhouette d’une femme noire, immense, planant comme un génie carbonisé qu’on précipite de la hauteur des cieux. Il tendait tous ses muscles, raidissait tous ses membres, voulant revenir, malgré lui, à la dépouille vulgaire qu’on lui retirait, mais il s’enfonçait de plus en plus. Le lit avait disparu, son corps aussi. [...] il se transformait en un être semblable au génie planant. (*ibid.*)

Ce passage montre très bien que Raoule apparaît comme un être surnaturel (« planant comme un génie [...] qu’on précipite à la hauteur des cieux »), et que Jacques est, à l’instar de la victime du vampire, aspiré par elle (« il s’enfon[ce] de plus en plus », son corps disparaît, « il se transform[e] en un être semblable au génie planant »). Mais, surtout, l’extrait traduit que Raoule s’attaque, ici, au rang social de Jacques : notons que c’est la « dépouille *vulgaire* » (c’est nous qui soulignons) de son amant que Raoule retire. Par ailleurs, que le lit de Jacques disparaisse est un détail très révélateur. En effet, c’est parce qu’il est malade qu’il doit garder le lit. Or, cette fièvre lui est infligée par sa sœur Marie, qui veut lui faire subir le même sort que les femmes de sa caste. Ainsi, la maladie de Jacques est inhérente à sa classe ouvrière. Raoule aspire de cette façon ce qui peut enfermer Jacques dans son rang. Le lien évident entre le sang de Jacques – ce que le vampire aspire – et sa classe sociale ne fait plus de doute. Que Jacques ne soit, à

<sup>32</sup> Nous retrouvons aussi cette idée dans *Nana*, alors que les frères Hugon, Philippe et Georges, sont tous deux sous le charme de Nana. Georges désigne son frère par « un peu de son sang » (*N*, p. 426). De plus, toute l’hérédité, une question au cœur de l’œuvre et de la pensée zoliennes, se transmet avec le sang : « C’était sa revanche [celle de Nana], une rancune inconsciente de famille, léguée avec le sang. » (*N*, p. 447.)



cause de l'action de Raittolbe et Raoule, « plus qu'une plaie » (*MV*, p. 156), est une belle illustration pour montrer comment il est non seulement « une plaie de genres », mais aussi « une plaie de classe ». Toutes les caractéristiques de Jacques (masculin – classe ouvrière) sont réduites à l'état de blessure, que Raoule suce allègrement.

Par ailleurs, dans *Monsieur Vénus*, le sang désigne aussi l'honneur. En effet, toutes les bassesses, les jalousies, les insultes, se règlent par du sang versé, noblesse d'épée oblige. Ainsi Raittolbe, blessé par les paroles et allusions de Raoule, dit qu'« il faudrait du sang pour effacer [ses] paroles » (*MV*, p. 154). Puis, lors de la joute oratoire à laquelle se livrent les deux duellistes, après que l'acier du fleuret de Raittolbe se soit cassé, et que « l'un des éclats [ait] frapp[é] Raoule au poignet », après que « sous la dentelle, une goutte de sang [ait] perl[é] », Raoule déclarera « l'honneur est satisfait » (*MV*, p. 155). Ce passage, dans lequel chaque allusion offensante « demand[e] une nouvelle goutte de sang » (*MV*, p. 157) montre que l'honneur est une question de sang – de rang –, mais également se sauve par le sang. Plus encore, que Jacques apprenne le combat d'épée est une sorte de rite initiatique pour entrer dans une classe sociale jusqu'alors inaccessible. Il s'agit de défendre l'honneur – le sien et celui de son « épouse ». Et les coups d'épée de Raoule sont « saillies mordantes » (*MV*, p. 222), le combat devient assaut de vampire, un vampire qui dépouille la victime de sa classe.

D'emblée, il faut saigner pour changer de caste. Pourtant, ce projet est voué à l'échec. En effet, à la toute fin du roman, Jacques a une chance de rédemption : il est provoqué en duel contre Raittolbe. Or, Jacques mourra des suites du combat. Sa seule possibilité d'accéder à la noblesse est anéantie. Qui plus est, il expire sans saigner : « Raittolbe avait appuyé ses lèvres sur la blessure et tâchait d'attirer le sang qui coulait à peine. » (*MV*, p. 223.) Bref, si, dans *Monsieur Vénus*, la relation amoureuse entre Raoule et Jacques s'élabore comme une relation entre vampire et victime, la vampire Raoule ne fait pas qu'aspirer la masculinité de Jacques : elle aspire aussi sa classe sociale. Toutefois, ce second projet avortera. Car tandis que Jacques saigne pour devenir une « vraie femme », il ne pourra le faire lorsqu'il sera question de devenir « un vrai noble ». Serait-ce donc dire qu'il est plus difficile de s'affranchir de sa classe sociale que de son genre sexuel ? Il reste que, dans *Monsieur Vénus*, le vampirisme de Raoule renvoie non seulement à la confusion des genres, mais aussi à toute la question de la fin

de l'aristocratie et du mélange des classes, une réalité qui constitue un vrai bouleversement social en cette fin-de-siècle<sup>33</sup>.

Dans *La Marquise de Sade*, le sang ne pourrait-il pas aussi représenter, au-delà des boucheries, accouchements, et autres réalités animales, féminines et médicales, le sang versé par les soldats ? Dans un roman ayant comme toile de fond les conflits militaires franco-prussiens, cette association paraît légitime. Lucienne Frappier-Mazur soulignera d'ailleurs, dans son étude de 1994, que l'auteur de *La Marquise de Sade* « a vécu trois guerres franco-allemandes qui ont marqué son œuvre<sup>34</sup>. » Frappier-Mazur affirme alors que l'attraction de Mary pour le sang et ses perversions relèvent certes de la scène de l'abattoir et de l'image de sa mère phtisique mais aussi, et surtout, de son enfance à la hussarde :

[...] ce qui aura rendu la jeune femme insensible à la souffrance de son amant, qu'elle aime, c'est la dureté d'un environnement familial militaire [...] et la vie de garnison, dont la rudesse culmine avec la guerre de 1870, où son père meurt quand l'enfant a dix ans<sup>35</sup>.

Les cruels comportements de Mary, adulte, sont donc attribuables à son enfance au sein de la garnison, et elle perpétuera cette atmosphère guerrière dans sa revanche envers l'homme. Lorsqu'elle pénètre dans le bureau de son oncle vêtue de sa robe « couleur de souffrance » (*MS*, p. 196), vêtue d'une cuirasse lui donnant des allures d'amazone<sup>36</sup>, elle est portée par une force militaire : « Cette femme [...] se souvenait des branle-bas de garnison qui avaient ballotté son berceau ; la fille du hussard reparaissait, la cravache de son père à la main, se vengeant d'une atroce façon, par des inventions de soldat ivre. » (*MS*, p. 194.) Ce passage illustre parfaitement combien c'est l'enfance à la hussarde de Mary (« les branle-bas de garnison qui avaient ballotté son berceau ») qui détermine ses

<sup>33</sup> Notons que Nana réussira à anéantir le comte, à le ruiner, à le détruire. Elle est aussi celle qui imagine des complots afin de réunir des gens de classes différentes. Ainsi, elle apparaît elle aussi comme le moteur de la fin de l'aristocratie.

<sup>34</sup> « Rachilde : allégories de la guerre », *Romantisme*, n° 85 (1994), p. 5. Dans son article de 1999, « “Les petites filles ne mangent pas de viande” : Tuer, saigner, dévorer dans *La Marquise de Sade* de Rachilde (1887) », Christine Planté se penche quant à elle sur le « fort investissement symbolique de la chair et du sang par les trois grands systèmes de valeurs – patrie, religion et science – qui dominent l'idéologie française de cette fin de siècle, et qui se disputent [...] l'éducation de Mary Barbe ». Dans *Corps / décors : Femmes, orgie, parodie*, sous la direction de Catherine Nesci, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 122.

<sup>35</sup> *Loc. cit.*, p. 6. En note, Lucienne Frappier-Mazur affirme que « les quelques traits congénitaux (pouce trop long) ne sont que des fioritures, [que] c'est la socialisation qui compte ».

<sup>36</sup> La cuirasse « s'ouvr[e] par une échancrure inattendue entre les deux seins » et « laiss[e] les hanches comme nues » (*MS*, p. 196) : la tenue de Mary indique tout autant son caractère guerrier qu'elle dévoile ses attributs féminins, ce qui démontre bien comment la « guerre » que mènera la Marquise se fera sur le plan du corps, que son arme, c'est le corps.

comportements, et démontre comment Mary, dans la poursuite de sa mission (se venger), se fait militaire.

Ainsi Mary, en digne petite fille de son père officier, participera elle aussi à une guerre – celle envers le mâle –, fera elle aussi saigner, sera elle aussi soldat. Le choix lexical de la phrase « elle venait de déclarer sa première *guerre* au mâle » (*MS*, p. 41, c'est nous qui soulignons) lorsque Mary, cette « petite colonelle » (*ibid.*), crible le jeune Paul Marescut d'égratignures, n'est pas anodin et confirme l'association que nous établissons entre la violence individuelle de Mary et le climat de guerre collectif. Dans cet ordre d'idées, la scène où Mary joue le « génie de la guerre » dans le carrousel organisé par le 8<sup>e</sup> hussards peut se lire comme une mise en abyme. Qu'elle tienne ce rôle est en effet une preuve supplémentaire de son adhérence au militarisme. Mais, surtout, dans la mise en scène du spectacle, elle doit attendre la venue de l'officier Zaruski : « Zaruski c'était son régiment, son *corps* » (*MS*, p. 166, souligné par l'auteure), songera-t-elle. Loin d'être vide de signification, cette réflexion marque bien comment Mary perpétuera, dans le cadre de ses relations charnelles, la violence guerrière. Le mot *corps* – d'ailleurs souligné dans le texte – a un double sens fort intéressant pour notre propos : il peut renvoyer au corps humain, relever de la sphère la plus intime qui soit ; mais il peut aussi référer – et sa contiguïté avec le mot « régiment » en est révélatrice – au corps de l'armée, et ainsi relever de la sphère du public. Si la fureur de Mary se concrétise dans ses gestes de vampire sur le *corps* humain, ce *corps humain* est en fait son *régiment* à elle, son champ de bataille tout personnel. Force est de constater que le vampirisme de la Marquise est du même acabit que la cruauté militaire : « Sa fureur meurtrière ne fait qu'une avec celle de la guerre<sup>37</sup>. »

Par ailleurs, si la jeune Jane d'Apreville est « fanée par ses hardiesses de soldat en maraude » (*MS*, p. 39), si elle est par conséquent moins jolie – moins femme –, nous pourrions affirmer que, dans *La Marquise de Sade* et les mentalités fin-de-siècle – et même dans celles d'aujourd'hui –, les comportements militaires et la féminité sont incompatibles<sup>38</sup>. Que la cousine Tulotte se demande « est-ce que la fille d'un brave militaire doit pleurer ? » (*MS*, p. 173) le démontre bien. Ainsi, nous voyons que si Mary

<sup>37</sup> Lucienne Frappier-Mazur, *loc. cit.*, p. 7. L'auteure établit un parallèle entre les étapes de la violence individuelle de Mary et le cheminement de la violence collective en ces temps de conflit militaire : « Rachilde rabat la guerre sur le champ du privé, parce qu'aucune justification historique et idéologique ne saurait dissimuler cette vérité fondamentale : la seule idée de la tuerie nous reconduit à la pulsion et l'exercice de la force s'accompagne de la jouissance. »

<sup>38</sup> D'ailleurs, le jeune Paul Richard, saignant, hémophile, victime du vampire, n'a pas participé à la guerre. Ce sont ses tendances mêmes à l'hémorragie qui l'ont dispensé de l'effort militaire : « [il] a gagné au jeu des hémorragies d'être réformé pour faiblesse de constitution [...] » (*MS*, p. 207).

s'affranchit des rôles de femme par son vampirisme, c'est non seulement parce que ce vampirisme au féminin heurte l'imaginaire littéraire et bouscule les conventions médicales, mais aussi parce qu'il renvoie à une violence militaire masculine. Comble de tout, rappelons que Mary, en refusant de saigner pour donner naissance, refuse de doter la nation de futurs soldats. Elle refuse de réaliser le rêve de son père qui dit, en guise d'ultime parole pour sa fille : « il faut beaucoup de mâles pour servir le pays ! » (*MS*, p. 169.) Dans ce contexte de guerre et de patriotisme, Mary la vampire apparaît comme une double-menace pour la nation : d'un côté elle refuse de saigner pour donner naissance à de futurs soldats, et de l'autre elle fait elle-même saigner – affaiblit – des hommes-soldats<sup>39</sup>. Son vampirisme s'inscrit donc tout à fait dans cette névrose guerrière collective, puisque dans le contexte fin-de-siècle, le sang rappelle le sang versé sur les champs de bataille. Il représente la fin du peuple français, et Mary participe au carnage<sup>40</sup>.

### Conclusion

Lié à la fin de l'aristocratie ou à la guerre franco-prussienne, le vampirisme au féminin de Rachilde dépasse l'imaginaire littéraire dix-neuviémiste et les strictes considérations médicales du temps<sup>41</sup>. Il apparaît comme le catalyseur d'une réalité beaucoup plus complexe, où se mélangent les discours littéraires, médicaux, sociaux, politiques. Une chose reste cependant certaine : la femme, mue par ce vampirisme, est le lieu où se concentrent toutes les pires névroses fin-de-siècle. De la confusion des genres au contrôle des naissances, des guerres franco-prussiennes à la lutte des classes, en passant par la modernité et le progrès<sup>42</sup>, la figure féminine se transforme, se travestit, s'« imaginarise », se mythifie, se « métaphorise », pour représenter les peurs ou les

<sup>39</sup> Christine Planté indique que comme « une fille ne peut [...] aspirer à devenir ce soldat dont le sang au combat féconde la nation à venir », sa seule chance de rédemption réside dans l'enfantement, ce que la Marquise refusera. *Loc. cit.*, p. 126.

<sup>40</sup> La fin de *Nana*, alors que la description de la décomposition du personnage principal est entrecoupée des rumeurs venues de la rue « À Berlin ! À Berlin ! À Berlin ! », insiste aussi sur l'assimilation du corps de Nana au climat de guerre : la dégénérescence de Vénus est symbole et moteur de la dégénérescence sociale et politique. D'ailleurs, le Corps législatif vote la guerre au moment même où l'état de Nana commence à se détériorer. Ce soir-là, « le soleil [se] couch[e] derrière un nuage sanglant » (*N*, p. 460), ce qui évoque autant le corps de la jeune femme que le sang que les soldats verseront.

<sup>41</sup> « Du romantisme à la science-fiction, l'imagination des poètes réinvente le vampire et l'enrichit d'images toujours nouvelles et en accord avec "l'esprit du temps". » Catherine Mathière, « Mythe et réalité : les origines du vampire », *Littératures*, n° 26 (printemps 1992), p. 22. Souligné par l'auteur.

<sup>42</sup> Nana est aussi symbole suprême de la modernité. Lorsque Mignon entre, impressionné, dans sa chambre à coucher, il se rappelle la vision d'un port de Cherbourg : chantiers et machines formaient « une muraille où parfois des ouvriers restaient comme une bouillie sanglante. » Ici, la modernité est une femme – que cette vision vienne à l'esprit de Mignon comme il pénètre dans la chambre de Nana le prouve bien – et saigne l'homme. Mais ce souvenir « sembl[e] petit » à Georges, car « Nana l'exalt[e] davantage » (*N*, p. 453) ; l'image de la courtisane est suprême, absolue.

angoisses d'une époque. Cela n'a rien de nouveau. En effet, les grandes vagues de chasse aux sorcières, du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, se sont toujours déroulées à des époques d'instabilité politique, religieuse ou économique, les autorités rejetant sur ces femmes et leurs présumés cultes sataniques la responsabilité de tous les maux<sup>43</sup>. Sorcière ou vampire, la femme de toutes les époques est faite « autre » et porte le lourd fardeau des bouleversements et inquiétudes.

---

<sup>43</sup> Lors des chasses aux sorcières, l'une des techniques d'enquête consistait à piquer les suspects avec une aiguille d'argent : si elles ne saignaient pas, elles étaient bien coupables de sorcellerie. La « femme qui ne saigne pas » inspire donc beaucoup de méfiance depuis longtemps, et Raoule et Mary représentent de dignes descendantes de leurs aïeules les sorcières.

### Chapitre III – L’abattoir et la partie de chasse

Raoule et Mary apparaissent comme des personnages infiniment complexes. Plus que des « femmes-hommes », elles se transmutent en créatures surnaturelles afin d’établir leur pouvoir. Mais allant plus loin, et c’est ce que cette partie démontrera, ces personnages féminins s’affranchissent de leur corps, de leur enveloppe de femme – voire d’être humain : elles se présentent sous une forme animale, et agissent en conséquence. En effet, nous verrons que Raoule et Mary, dans *La Marquise de Sade* et *Monsieur Vénus*, sont construites à travers une métaphore animale, laquelle s’ajoute à celles que nous avons déjà identifiées. Ces métaphores n’opèrent pas de façon indépendante : l’animalité des personnages féminins est étroitement liée à leur virilisation et à leur comportement de « buveuse de sang ». Comme la bestialité de Raoule et de Mary fonctionne de la même façon que la tendance au vampirisme qui les meut, la structure de ce troisième chapitre adoptera une logique semblable à celle de la partie précédente. D’abord, nous nous intéresserons à la manière dont est construite, textuellement, l’animalité des personnages féminins ainsi qu’au pouvoir que l’appropriation des caractéristiques bestiales leur confère. Puis, nous montrerons que le zoomorphisme n’est pas l’exclusivité de Mary et de Raoule, que ces personnages s’inscrivent dans toute une tradition de « femmes-bêtes » : en nous penchant sur d’autres héroïnes – issues de l’imaginaire rachildien ou encore d’autres auteurs de l’époque – qui adoptent elles aussi des attributs animaux, nous serons amenée à interroger le discours scientifique du temps sur la femme. Finalement, nous concluons que le lexique et les parallèles animaux sont significatifs à travers les bouleversements sociaux et politiques de la fin du siècle.

#### **Le « règne animal » de Mary et de Raoule**

Nous allons d’abord nous pencher sur le cas de *La Marquise de Sade*, puisque l’association de l’héroïne à l’animal se tisse dès les premières pages. Rappelons l’image déterminante qui traumatise la fillette et en trace le destin : l’abattoir. Dans cette scène, Mary s’identifie clairement aux animaux. En voyant les petits veaux, « elle les cro[it] être des enfants, semblables à elle. » (*MS*, p. 12.) De cette façon, lorsque Mary assiste à l’abattage du bœuf, elle a l’impression que c’est elle que l’on abat : « Elle venait de ressentir là, juste au nœud de tous les nerfs, le coup formidable qui assommait le colosse » (*MS*, p. 14), « elle s’imagina que [...] les garçons bouchers couraient après

elle pour lui passer leur couteau sur la nuque » (*ibid.*), « du même coup de massue, elle paraissait tuée, offrant sa gorge d'agneau délicat aux couteaux meurtriers de ces hommes. » (*MS*, p. 15.) Mary ressent donc, physiquement, la blessure de ces bêtes saignées, elle sort de son corps de petite fille pour se transposer complètement en elles. Il en est alors de même durant la scène où Mary, à une fête d'enfants, s'allie avec un mouton, son seul ami. Lors de cette fête, un garçon nommé Paul casse cruellement l'une des pattes du mouton et Mary, éprouvant viscéralement cette mutilation, « cribl[e] [le jeune Paul] d'égratignures. » (*MS*, p. 41.) Pour Mary, cette bataille avec le petit Paul représente « sa première guerre au mâle » (*ibid.*). Mary s'associe donc à ces animaux malmenés par les hommes.

D'ailleurs, que sa mère boive du sang animal, espérant en guérir, n'est pas étranger à cette identification : les bêtes, les bœufs, deviennent les alliés de sa mère, et le geste de boire le sang bovin crée une sorte de lien, de pacte de sang, entre la femme et la bête. Ainsi, la femme est ce bœuf tué des mains de l'homme, et cette comparaison apparaîtra de façon très nette lorsque la mère de Mary mourra, saignée comme un bœuf :

[...] la petite fille [...] eut la vision sanglante du bœuf qu'elle avait vu tuer un jour, au fond d'une espèce de cave, d'un coup, pour en tirer quelques gouttes de sang. Une révolution s'opéra en elle ; on avait tué sa mère comme cela, du même coup, pour avoir ce petit morceau de chair... » (*MS*, p. 84.)

Si Mary, à l'issue de la scène de l'abattoir, reste avec l'idée que l'homme est « l'homme qui tue les bœufs » (*MS*, p. 30), si l'image des « hommes capables de tuer les bœufs » (*MS*, p. 40) la hante, il faudrait voir, dans ce sombre souvenir, l'analogie suivante : le bœuf, c'est elle ou sa mère, c'est la femme<sup>1</sup> ; et l'homme, c'est non seulement le boucher, mais c'est aussi le jeune Paul casseur de pattes d'agneaux, l'oncle accoucheur ou encore le petit frère, bref, tous ces hommes qui font souffrir les autres. Il n'est donc pas étonnant qu'au moment où Mary, plus tard, entend un groupe de médecins parler d'albumine et de globules, elle remarque : « leurs conférences me rappellent un abattoir que j'ai vu, dans ma petite enfance » (*MS*, p. 207). Dans sa tête, l'homme est automatiquement lié au sang versé dans cet abattoir, comme une sorte de référent, de toile de fond à son destin. Le médecin, qui utilise « filles et chiens [...] pour servir de vulgaires mannequins à souffrance » (*MS*, p. 200), fait donc lui aussi

<sup>1</sup> Dans les traités de médecine de l'époque, la femme, lors de ses règles, est comparée à l'animal en rut. Nous verrons de façon plus précise cette analogie dans la deuxième partie de ce chapitre.

partie de cette communauté d'hommes qui blessent les femmes et les animaux, il est lui aussi un boucher<sup>2</sup>.

Ce rapport entre l'homme saigneur et la bête (femme) saignée, c'est ce que Mary cherchera, toute sa vie, à renverser<sup>3</sup>. En apprenant la médecine, d'abord, Mary refuse, comme nous l'avons déjà mentionné, d'être l'objet de la science, d'être un « mannequin à souffrance », pour jouer, à son tour, le rôle du boucher. Puis, que Mary saigne son amant Paul Richard, celui-là qui porte le même prénom que le jeune Paul mutilateur d'agneaux, constitue une vengeance de l'agneau sur le Paul de l'enfance, de Mary sur l'homme. D'ailleurs, Mary réussit, durant un épisode de sa vie « amoureuse » avec Paul, à remplir une cuvette du sang de son amant, et cette cuvette « exhal[e] l'odeur d'un égorgement. » (*MS*, p. 253.) Le choix du terme « égorgement », dans cette description, traduit alors très bien la mission de « bouchère » de Mary puisque, habituellement, ce sont les animaux qui sont égorgés. Paul, dans la relation des deux amants, prend donc la place des veaux, bœufs, agneaux et autres bêtes saignées dans les abattoirs.

Si, dans *La Marquise de Sade*, femmes et animaux appartiennent à la même communauté, notons aussi que les bêtes semblent toutes, d'une certaine façon, relever de la même catégorie, peu importe leur espèce, et qu'elles ont des caractéristiques qui se recoupent. Par exemple, si, au tout début du roman, lors de l'abattage du bœuf, la queue du bovin se « dress[e] comme un serpent » (*MS*, p. 13), ce sera, à la fin de ce premier chapitre, la queue de la chatte Minoute qui « ondul[era] comme un serpent couvert de fourrure. » (*MS*, p. 30.) Le bœuf et la chatte évoquent les mêmes associations d'idées chez la protagoniste, ce qui justifie le fait que Minoute participe elle aussi, en quelque sorte, au désir de revanche que nous avons identifié. En effet, la jeune fille et sa sadique chatte Minoute forment une sorte d'équipe, de duo, pour accomplir le mandat de Mary. La fillette imagine alors sa chatte lui chuchotant : « Si tu le voulais... je t'apprendrais à griffer l'homme, l'homme capable de tuer les bœufs... » (*ibid.*) L'animal prend des caractères d'être humain, étant capable de parler, « sa tête de bête deven[ant] presque humaine » (*ibid.*) Cet anthropomorphisme de la chatte ne vient alors qu'affermir la comparaison entre la femme et les animaux, l'association qu'ils

<sup>2</sup> C'est d'ailleurs l'oncle Barbe qui a eu l'idée de faire boire du sang de bœuf à la mère de Mary : il devient donc complice du boucher. (*MS*, p. 19.) De même, le docteur alsacien appelé au chevet de la petite Mary a « un coup de poing à assommer un bœuf » (*MS*, p. 146), ce qui associe encore une fois la profession de médecin à la boucherie.

<sup>3</sup> Dans ses rêves, elle imagine « les hommes capables de tuer les bœufs pour les manger erra[nt] [...] avec des carcans au cou et des glaives dans la poitrine » (*MS*, p. 140), ce qui démontre bien son esprit de vengeance.



forment. D'ailleurs, la seule amie de Mary sera longtemps sa chatte puis, après la naissance de son frère, elle ne pourra compter que sur la compagnie d'un chien : « Mary [...] semblait abandonnée à elle-même ; sauf le chien [...], personne ne la suivait. » (*MS*, p. 85.) En symbiose avec les bêtes, Mary adoptera, à l'instar de Minoute qui devient humaine, des caractéristiques animales, que ce soit dans ses agissements ou dans son apparence physique. Les exemples sont alors très nombreux : elle n'est « guère facile à apprivoiser » (*MS*, p. 63), « elle grimp[e] l'escalier comme [...] sa chatte, [...] très vite et sans bruit » (*MS*, p. 64), elle est « sauvage » (*MS*, p. 68, 91), elle se déplace à « quatre pattes » (*MS*, p. 71), elle a des allures de « panthère », des doigts qui semblent griffés (*MS*, p. 163), elle a la « mine d'un chien perdu » (*MS*, p. 177), des hanches « félines » (*MS*, p. 189), elle est « de la race des lionnes » (*MS*, p. 287) et tient des « petits chats avec ses yeux phosphorescents » (*MS*, p. 227). Et ainsi de suite.

Bien sûr, ces comportements « sauvages » servent la mission de Mary : blesser les hommes. Si, petite, les seuls livres qu'elle aime sont ceux « où il y [a] des bêtes féroces qui mang[ent] des hommes » (*MS*, p. 138), elle se transformera elle-même en animal, en « bête féroce ». Par conséquent, Sirocco doit « se gar[er] de ses coups de griffe » (*MS*, p. 95), et les hommes qui l'entourent ont l'impression de faire face à un véritable « oiseau de proie » (*MS*, p. 198). Dans l'amour, elle n'aime que les amants qui « se résign[ent] aux coups de griffes et aux morsures » (*MS*, p. 271). Le pouvoir de Mary sur les hommes s'acquiert ainsi non seulement par son accès à la médecine ou par la faiblesse hémophile de son partenaire, mais aussi grâce à des comportements enseignés par les animaux, par la chatte Minoute, qui lui a appris comment « griffer l'homme ». *La Marquise de Sade*, c'est donc la revanche de l'animal sur l'homme, de la femme sur l'homme ; les deux proies habituelles s'associent dans la vengeance, fédèrent leurs forces<sup>4</sup>. Mary devient alors une sorte de créature hybride entre la femme et la bête, elle est « moitié petite fille [...], moitié [...] lionne qui cède à l'instinct » (*MS*, p. 296).

Raoule, en digne consœur de cette lionne, adopte elle aussi des caractéristiques animales, et particulièrement félines. En effet, dès le début de *Monsieur Vénus*, la narration insiste sur « l'annelure féline » (*MV*, p. 34) de l'héroïne. Il n'est donc pas étonnant de voir que, lors de sa première rencontre amoureuse avec Jacques, Raoule

<sup>4</sup> Christine Planté indique, dans son article de 1999, que l'identification de Mary aux animaux tués à l'abattoir « instaure d'emblée une complicité, voire une perspective d'alliance, entre les victimes et les faibles – animaux, enfants, femmes – situés du côté de la nature et soumis à la toute-puissance destructrice de l'homme. » *Loc. cit.*, p. 120.

« grond[e] comme grondent les panthères que vient de fustiger la souple cravache du dompteur » (*MV*, p. 55) et que, lorsqu'elle est jalouse ou en colère, elle « rugit » (*MV*, p. 143), « ne p[eut] contenir sa rage de lionne. » (*MV*, p. 154.) Raoule a des instincts félins, elle a le réflexe de « bondir de rage » (*MV*, p. 96) à chaque contrariété. De façon plus générale, tout comme dans le cas de la Marquise, le vocabulaire utilisé pour décrire les actions de Raoule relève souvent d'un champ bestial. Si, lorsque Jacques l'embrasse, il ressent « la sensation désagréable d'un frôlement de bête morte » (*MV*, p. 104), la « bête » s'anamera, « couvr[ant] [son jeune amant] de ses flancs gonflés d'ardeurs sauvages. » (*MV*, p. 105.) Devant le spectacle des blessures de Jacques, Raoule aura « le cri de la louve qui retrouve ses petits égorgés » (*MV*, p. 142) avant de « se ru[er] » (*MV*, p. 144) sur lui et d'« égratign[er] [ses chairs] de ses ongles affilés » (*MV*, p. 145). Raoule est à la fois vampire et bête<sup>5</sup>, et cette scène démontre bien comment, aveuglée par la rage, elle est tout sauf femme : elle sort de son corps humain, et se transmue en d'étranges créatures.

À l'instar de la Marquise, Raoule apparaît comme une vraie prédatrice. Ainsi, elle « fai[t] une proie » (*MV*, p. 34) de Jacques, « l'apprivoise pour mieux le dévorer » (*MV*, p. 171), « le dévor[e] de ses regards fulgurants. » (*MV*, p. 142.) Elle le réduit lui aussi à l'état de bête. Ce qui est important de noter ici, c'est que si la Marquise cherche à inverser le rapport femme-bête / homme, Raoule la prédatrice réussit ce pari, en faisant passer Jacques dans une position – nous l'avons déjà souligné – de femme, donc de bête. Tout au long de *Monsieur Vénus*, Jacques, que Raoule appelle d'ailleurs « petite bête » (*MV*, p. 126) et qui a une « croupe » (*MV*, p. 128), est constamment comparé à un chien, un chat, un daim, bref à des animaux qui peuvent être la proie de la lionne qu'incarne Raoule. Par exemple, la première fois que le lecteur rencontrera Jacques, celui-ci a des « larmes d'animal », et il « regard[e] [...] comme implorent les chiens souffrants » (*MV*, p. 26). Devant le décor élaboré par Raoule, il bouge comme un chat le ferait : « Il se vautre, baisant les houppes et les capitons, serrant le dossier, frottant son front contre les coussins, [...] léchant jusqu'aux roulettes, à travers les franges multicolores. » (*MV*, p. 50.) Puis, Jacques « s'échapp[e] [de Raoule] avec une aisance de jeune daim qu'on met en liberté. » (*MV*, p. 103.) Face à « l'empire Raoule », Jacques a des réflexes de bête traquée : blotti « au plus profond de ses couvertures, [il] se repli[e] sur lui-même comme un animal battu » (*MV*, p. 72). Il retournera toutefois toujours à sa maîtresse, comme « l'animal battu qui revient [lui] lécher [les] mains » (*MV*, p. 170). Nous voyons donc que Raoule animalise Jacques en même temps qu'elle

<sup>5</sup> Voir le chapitre précédent. Les « ongles » et « ruer » relèvent autant du vampire que de la louve.

le féminise et le réduit à l'état de victime. D'ailleurs, il est important de souligner que la métaphore animale précède, dans la bouche des personnages, l'évocation de la relation maître-esclave qu'incarnent Raoule et Jacques. Aussi Jacques dit à sa maîtresse, tout juste après s'être désigné comme un « animal battu », qu'il est « l'esclave qui aime pendant qu'il amuse » (*MV*, p. 170) ; et immédiatement après le mouvement de « jeune daim qu'on met en liberté » du jeune homme, Raoule annonce à Jacques qu'il « ser[a] [s]on esclave » (*MV*, p. 103). La métaphore animale fonctionne donc bien sur le même mode que les autres « médecines » que le personnage féminin fait subir à son amant : il ne s'agit que d'un moyen de plus, pour la narration, de construire l'empire, la force, la puissance, de Raoule. En somme, dans *La Marquise de Sade* et *Monsieur Vénus*, l'affranchissement du corps féminin – voire humain – s'allie au jeu sur les genres sexuels (féminisation de l'homme et lutte de pouvoir à travers l'appropriation de la médecine) ou encore à l'empire vampirique de ces *femmes fatales*.

Dans le même ordre d'idées, si la métaphore animale contribue à rendre compte de la domination de Mary et de Raoule sur l'homme, il n'est pas étonnant de constater que l'animalité a aussi un rôle textuel à jouer quant à la « non-maternité » de ces femmes. En effet, nous avons déjà souligné, dans le premier chapitre de cette étude, que Mary assassinera son époux par l'entremise d'un lait empoisonné, qui concrétise ses connaissances médicales dans une version négative de l'allaitement – par conséquent de la maternité. Mais le lait évoque tout autant le sang dont se régale la vampire que le liquide nourricier de la mère, et c'est grâce à la métaphore animale que ce déplacement paradigmatique, dans *La Marquise de Sade*, est tissé. Aussi, vampire et chatte, Mary « savour[e] [les] voluptés [sanglantes] comme les chattes savourent le lait, la paupière mi-close et la griffe en arrêt » (*MS*, p. 236). Car le sang dont est assoiffée la vampire, c'est aussi le lait dont a besoin la chatte. Enfin, au tout début du roman, lorsque Mary accompagne sa cousine à l'abattoir, elle croit aller chercher du lait, et le terme « lait » est utilisé à de nombreuses reprises pour signifier le sang de bêtes. Mais rappelons que, plus loin dans le parcours de Mary, ce n'est pas l'animal (la femme), qui prodigue son « liquide », mais bien l'homme. Voilà qu'apparaît, encore une fois, cette transgression de l'ordre « habituel » des choses. Par surcroît, que la jeune femme refuse la maternité, donc l'allaitement (le « saignement »), s'inscrit dans cette même logique : Mary n'est pas celle qui nourrit, mais plutôt celle qui, comme sa chatte, *se nourrit*. Symbole complexe, le lait concrétise bien les déviances de l'héroïne que nous avons

isolées jusqu'à présent : apprentissage de la médecine (Mary peut concocter ce lait grâce à ses connaissances), non-maternité, vampirisme, et animalité<sup>6</sup>.

De la même façon, la narration de *Monsieur Vénus* renverra à l'animalité de Raoule lorsqu'il sera question de ses douteux agissements maternels envers Jacques. En effet, dans le passage – que nous avons déjà évoqué – où Raoule découvre Jacques blessé des coups de Raittolbe, scène où elle le panse, comme une mère, avant de le rouer de coups elle-même, ces deux actions paradoxales sont décrites à travers un lexique animal : elle a d'abord « le cri de la louve qui retrouve ses petits égorgés » (*MV*, p. 142), puis elle « rugit » (*MV*, p. 143), et elle se « ru[e] » (*MV*, p. 144) sur lui. D'emblée, les concordances animales et les comportements de bêtes de Mary et de Raoule participent de leur « non-maternité » : c'est grâce à la métaphore animale que le vampirisme de la Marquise (et la construction de sens autour de la thématique du sang, du lait) prend toute sa force, et c'est à travers les agissements de « Raoule la bête » qu'est décrite sa fausse maternité. Il y a donc bien, et c'est ce qu'illustrent ces deux personnages féminins, une « faille » dans la nature, dans l'ordre biologique des choses... ici la « bête » ne se reproduit pas.

Les parures et bijoux que choisissent les personnages de Raoule et de Mary ont aussi un rôle à jouer dans leur identification aux animaux et leur volonté d'inverser le rapport entre le prédateur et la proie, entre le boucher et le bétail. Par exemple, Raoule semble affectionner les vêtements confectionnés à partir de bêtes. Dès la première scène de *Monsieur Vénus*, elle apparaît drapée d'un « pardessus de loutre » qu'elle « serr[e] autour d'elle » (*MV*, p. 25) ; après sa rencontre avec Jacques, réfléchissant à sa nouvelle proie, elle « mor[d] ses fourrures » (*MV*, p. 34). Ceci traduit bien comment Raoule a le réflexe, lorsqu'elle songe à son pouvoir sur l'homme, de recourir à son animalité. Mary porte elle aussi des fourrures. Par métonymie, ces peaux deviennent une sorte de symbole de Mary, si bien que l'amant Paul retrouve, dans les manteaux et pelisses de sa maîtresse, un certain érotisme : « il [...] pendit les fourrures de sa maîtresse en plongeant ses narines dans leur odeur d'ambre. » (*MS*, p. 267.) Cet extrait révèle que l'animalité de la jeune femme ne lui confère pas qu'un pouvoir de destruction : ses attributs de bête lui donnent aussi l'emprise érotique qui fait toute sa force.

---

<sup>6</sup> Notons ici un parallèle important entre Mary et Marie, la sœur de Jacques dans *Monsieur Vénus*. Cette dernière, alcoolique, « pren[d] des allures de chatte heureuse » (*MV*, p. 137) lorsqu'elle « hum[e] son rhum en faisant clapper sa langue » (*MV*, p. 136). Là où le « lait » de Mary est le sang dont elle se

Le goût pour les bijoux de Raoule et de Mary fonctionne de façon semblable. En effet, Raoule porte, à l'annulaire gauche – le doigt de l'alliance –, une chevalière « sertie de deux griffes de lion » (*MV*, p. 52), symbole de son pacte avec le règne animal, de sa bestialité souveraine. Au début du récit de *La Marquise de Sade*, Minoute apparaît sculptée à même des bijoux et sa queue est décrite « comme une torsade de bijoux » (*MS*, p. 30). Aussi, lorsque Mary se présente dans une tenue de bal plus ou moins orthodoxe, le cou sortant « d'une torsade de faux rubis comme d'une cuvette de sang » (*MS*, p. 164), le collier de Mary rappelle bien sûr la queue de Minoute, comme si la chatte de l'enfance accompagnait désormais la femme. De plus, si Minoute est une chatte de bijoux, les instruments chirurgicaux seront, pour Mary, d'« artistiques bijoux d'acier » (*MS*, p. 180). Les bijoux sont alors synonymes d'aide, puisque Minoute est l'alliée de l'enfance, et que la médecine confère à Mary un pouvoir, inhabituel pour son entourage, dont nous avons déjà parlé. Le goût de la jeune femme pour les bijoux n'est pas anodin, il renforce l'association femme / animal. Faudrait-il voir, dans les souliers « scintillants » (*MS*, p. 252) de Mary, souillés du sang de son amant, l'écho de la lame brillante du boucher, salie du sang de bêtes abattues ?

Il reste que dans *La Marquise de Sade* et *Monsieur Vénus*, les relations avec les animaux et tous les jeux de concordance construits autour de l'association femmes / bêtes participent au renversement des rapports physiologiques, traditionnels et sociaux entre les hommes et les femmes.

### **La ferme des animaux ou « animal femme » : chattes, moules, petits chiens et mouches...**

Raoule et Mary, en dignes femmes fin-de-siècle, ne sont pas les seules à se manifester sous une forme animale. Dans cette deuxième partie, nous allons nous intéresser à d'autres romans de Rachilde où la métaphore animale contribue à la construction du féminin, avant de nous pencher sur le cas de *Nana*, roman qui reporte bien sûr l'être humain et l'ordre social – il s'agit là d'une des composantes du projet naturaliste – aux lois de la nature. Nous en viendrons enfin à sortir du discours littéraire, à faire appel aux discours médical et anthropologique de l'époque, afin de comprendre en quoi l'imaginaire des écrivains et les théories scientifiques fin-de-siècle s'interpénètrent. Nous pourrions ainsi situer Raoule et Mary dans ce contexte d'idées, saisir en quoi ces personnages respectent ou transgressent ce canevas décadent.

---

délecte, celui de Marie est l'alcool, son « sang » à elle, comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent. Le lait est donc l'objet où se rencontrent toutes les déviances de ses femmes, de ces chattes.

La « bestialité » de la femme occupe une place importante, à l'époque sur laquelle nous nous concentrons, dans l'imaginaire de Rachilde. Celle-ci fait paraître, en 1891 et 1892, un feuilleton portant le titre – éloquent – *L'Animale*. S'intéressant – nous le savons maintenant – aux déviances humaines, Rachilde aurait voulu, dans cet opus, « faire scandale en osant ajouter une nouvelle perversion à celles qu'elle avait déjà inventées : [soit] faire s'unir la bête et l'homme<sup>7</sup>. » S'agit-il vraiment d'une nouveauté dans les travaux rachildiens ? Laissons cette question aux spécialistes de son œuvre entière – qui s'étend au-delà des années 1950 –, et affirmons que ce zoomorphisme apparaît sans aucun doute avec beaucoup de force dans *L'Animale*. En effet, si la plus grande faiblesse, le plus grand péché, de Laure, héroïne du feuilleton, est de trop aimer, si cette faute sera celle qui la conduira, en digne descendante d'Ève, à la perte, c'est qu'elle est, comme un animal, incapable de contenir ses pulsions. Elle agit sur le mode de l'instinct. *L'Animale*, c'est le récit d'une femme qui aime trop, qui souffre de ses propres passions qu'elle ne peut contrôler.

Ainsi, rejetée par le monde des hommes, elle ne peut que s'associer aux animaux – en l'occurrence Lion, un chat de gouttière. À l'instar de Mary Barbe, qui apprend ses comportements sauvages de sa chatte Minoute, Laure entretient en effet une relation charnelle avec son compagnon félin. Ce dernier prend des allures humaines, tandis que Laure se fait de plus en plus animale :

Le petit chat, toujours se frottant contre son humanité complaisante, prenait des allures d'enfant, devenait humain, tandis que la jeune fille, plus bestiale à se frotter contre cette fourrure de bête, devenait féline, éprouvait des besoins de griffer, de hurler ses peines dans un miaulement de passion et d'angoisse<sup>8</sup>.

La longue et lourde tresse de Laure devient « cette queue superbe » (A, p. 268), ses dents se découvrent comme « deux petits crocs sinistres<sup>9</sup> » (A, p. 209), etc. En fait, c'est que Laure devient une bête elle-même, se métamorphose en chat, au fur et à mesure qu'elle passe outre les repères sociaux<sup>10</sup>. Et lors de la dernière scène du roman, Laure et l'animal chuteront du toit ensemble, animaux tous les deux, incapables de résister à leurs pulsions. Symbole de la chute de Laure – d'Ève – et de leur union osmotique. Laure et Lion sont enlacés dans le vide, et il est impossible de distinguer la bête de la femme :

<sup>7</sup> Édith Silve, « Préface », dans Rachilde, *L'Animale*, Paris, Mercure de France, 1993, p. 10.

<sup>8</sup> Rachilde, *ibid.*, p. 175. Désormais désigné dans le corps du texte, par le sigle A, suivi du numéro de page.

<sup>9</sup> Faudrait-il voir, dans cette façon de Laure de s'avancer, « très calme, en apparence, les lèvres écartées sur ses dents retroussées, deux dents avançant à droite et à gauche de la mâchoire supérieure qu'elle avait comme deux petits crocs sinistres » (A, p. 208-209), une répétition du comportement vampirique de Raoule et de Mary ?

[Laure est] une bête, le museau rongé au ras des dents, le nez coupé, camard, exhibant deux ovales noirâtres, une bête sans paupières, les yeux couleur de rubis, une bête aux mamelles pendantes et fendues, aux larges pattes palmées, toutes rouges, l'échine aplatie sous une toison splendide, une fourrure brune que le chat prolongeait et qui se terminait en queue jaune annelée de velours. [...] Ensemble les deux bêtes enragées se roulèrent le long du toit de cristal [...], puis du même élan se précipitèrent à l'abîme. (A, p. 268-269.)

Dans le vocabulaire et l'imaginaire fin-de-siècle, Laure serait ainsi bien une « vraie femme ». Incapable de contenir ses pulsions d'ordre sexuel, elle réédite la faute d'Ève, voire elle incarne elle-même toute la faute féminine : « Elle était la faute même, et ce n'était pas sa faute. » (A, p. 31.) Voilà qui résume bien les mentalités de l'époque selon lesquelles les femmes, bien que faibles et faillibles, n'étaient aucunement responsables de leurs actes et, même, de leur « état ». Ne nous étonnons pas si Henri, l'amant raisonnable de Laure, aura tôt fait de la diagnostiquer « hystérique ». Toutefois, Laure, digne successeuse de Raoule et de Marie, renversera rapidement la situation et fera porter l'odieux de la « maladie » à l'homme : « L'hystérie, [...] c'est une maladie à la mode dont tu m'as parlé, mais je ne me sens pas malade, [...] et ce sont peut-être les hommes de cette époque [...] qui sont malades ! » (A, p. 159.)

Laure semble donc refuser son « mal féminin ». D'ailleurs, et là est une autre de ses ressemblances avec Raoule et Marie, elle entretient un rapport trouble à la maternité. En effet, si, petite, elle n'aime pas les poupées, si elle ne peut envisager « un être qui dit *papa* et *maman*, toute la vie, autour de vous », si la maternité lui semble « une perspective assez désagréable pour une dame » (A, p. 41), elle recherchera l'amour pour l'amour, l'amour pour le plaisir, l'amour pour la sensualité, l'amour pour la volupté. Voilà qui va à l'encontre de la vocation première de la femme, telle que stipulée par les Michelet de l'époque ! En fait, disons que si Laure s'investit d'un quelconque sentiment maternel, celui-ci est tout entier tourné vers son animal de compagnie. Laure se ravit à l'idée de former une petite famille peu orthodoxe avec son amant Henri et son Lion, elle songe avec joie combien « ce serait exquis [un] dîner à trois, *l'enfant* grim pant tour à tour aux genoux des deux amoureux. » (A, p. 154, souligné par l'auteure.) D'ailleurs, notons que dans le processus d'anthropomorphisation de Lion cité plus haut, le chat devient non seulement « humain », mais prend surtout des « allures d'enfant ». Ainsi, tandis que Mary Barbe investit toute la maternité dont elle est capable dans sa science, dans ses fioles de poison, ses « poupées » à elle, tandis que Raoule de Vénérande joue le rôle d'une bien

<sup>10</sup> Voir la préface d'Édith Silve, dans *ibid.*, p. 12.

drôle de mère pour son amant-victime-enfant Jacques, Laure entretient une sorte de relation « incestueuse » avec son enfant Lion. Tout comme pour Mary et Raoule, la maternité, ou plutôt le refus de la maternité, s'associe avec une autre déviance – ici l'animalité – et crée une femme monstre. Ces femmes rachildiennes sont monstrueuses en raison non seulement de leur souhait de ne pas avoir d'enfants, mais aussi d'une série d'autres perversions, comme si la « non-maternité » ne venait jamais seule, comme s'il n'y avait que des êtres profondément désaxés et pervers pouvant bloquer à ce point la reproduction, la loi naturelle.

Rappelons toutefois que là où Laure ressemble à ses consœurs de *Monsieur Vénus* et de *La Marquise de Sade*, là où Laure, en véritable *femme fatale*, « cour[t] aux victoires sur les hommes » (A, p. 97), là où elle aussi, ne souffrant pas la perspective de devenir mère, est une menace pour l'humanité, Laure demeure, malgré tout, et contrairement à Raoule et à Mary, une menace pour *elle-même*. En effet, elle va à sa propre perte, la recherche de l'amour physique étant sa maladie, sa faiblesse : « Elle s'enivrait, se stupéfiait au parfum de sa chair, se troublait aux vapeurs malsaines de son sang. Demeurer avec elle-même, c'était lutter contre son plus effroyable ennemi. » (A, p. 173.) Reste que Laure a fait un pas de plus dans sa responsabilisation, reste qu'elle se prend en main un peu plus que son aïeule Ève, se sentant « maîtresse absolue de ses actions, [consciente que] personne ne la tentait ni ne la provoquait. » (*ibid.*)

L'intrigue de *La Tour d'amour*, « vingt-deux ou vingt-troisième volume<sup>11</sup> » de Rachilde paru en 1899, ne semble pas, de prime abord, tourner autour d'un personnage féminin, d'une *femme fatale*. En effet, ce roman raconte comment un jeune gardien de phare, à la recherche de l'amour, s'aperçoit des pratiques peu orthodoxes de son vieil acolyte, qui collectionne les têtes de belles naufragées, se coiffe de leur chevelure, et assouvit ainsi ses pulsions nécrophiliques. À première vue, donc, cet opus rachildien, dont la narration à la première personne présente le point de vue du jeune protagoniste principal, traiterait de perversions et de comportements psychopathologiques tout masculins. Il n'en demeure pas moins que le personnage central de ce roman est encore une femme : la mer. Il s'agit certes d'une femme *métaphorisée* – d'une femme qui n'apparaît pas sous une forme humaine – mais pourtant bien d'une femme, tant le vocabulaire utilisé pour décrire ses « comportements » renvoie à des pratiques, des

<sup>11</sup> Rachilde, « Rachilde vue par Rachilde », dans *La Tour d'amour*, Paris, Le Tout sur le Tout, 1980, p. 263.



caractéristiques ou des allures féminines<sup>12</sup>. Les bruits de « la mer qui danse<sup>13</sup> » abondent éloquentement en ce sens, alors que le narrateur remarque des ressemblances entre la « plainte de la mer » et les lamentations d'une femme : « La grande plainte de la mer monta, nous entourant de ses sanglots convulsifs (celle-là pleure sans savoir pourquoi). Et elle m'impressionnait comme la lamentation d'une épouse trahie. [...] Elle se plaignait de mon absence, la gueuse... » (TA, p. 156) ; il compare le « petit *houhou* sempiternel » du vent à une « plainte de vieille geignarde agonisante » (TA, p. 105-106, souligné par l'auteure), etc.

Mais c'est particulièrement en temps de tempête, lorsqu'elle est déchaînée et par conséquent meurtrière, que la mer est construite, textuellement, en utilisant un lexique qui renvoie non seulement à des attributs féminins, mais surtout à ces attributs qui attirent les hommes – et entraînent leur perte – c'est-à-dire à des attributs d'ordre sexuel. À bord d'un navire, le jeune narrateur remarque que la mer « se roul[e] sous [lui], l'air innocent, [lui] lançant des regards de pucelle. » (TA, p. 222.) Et la narration du gardien à l'approche de la tempête ressemble plutôt à celle précédant un acte d'amour : « C'était l'océan qui dressait des pointes vertes, l'océan furieux et toujours soulevé comme un sein de femme enragée d'amour » (TA, p. 194-195) ; ou encore « [...] de la mer monte une odeur plus violente, une odeur sauvage que j'ai fini par démêler comme un chien sent l'approche d'un maître. C'est le rut de l'Océan, la grande marée meneuse de tempête. [...] l'écume fuse par grands jets blancs, mousseux. » (TA, p. 206.) Dans cet ordre d'idées, nous serions très naïfs, voire aveugles, de considérer ce phare qui « tressaille, vibre, semble déraiper, d'abord tout doucement, [...] ou très vite », cette grande « aiguille de fer » (TA, p. 207) qui se dresse dans le ciel, attirée par la mer, cette « Tour d'amour », enfin, comme une simple bâtisse de vigie<sup>14</sup>... Au plus fort de la tempête, l'association se fait de plus en plus claire – même textuelle :

La mer délirante bavait, crachait, se roulait devant le phare, en se montrant toute nue jusqu'aux entrailles. La gueuse s'enflait d'abord comme un ventre, puis se creusait, s'aplatissait, s'ouvrait, écartant ses cuisses vertes ; et, à la lueur de la

<sup>12</sup> Dans ce roman, la femme se manifeste aussi sous la figure de la lune (Rachilde, *La Tour d'amour*, *ibid.*, p. 197-199) : le narrateur voit la femme partout, elle est omniprésente, mais elle apparaît presque toujours à travers une métaphore.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 202. Désormais désigné dans le corps du texte, par le signe TA, suivi du numéro de page.

<sup>14</sup> Le phare, la « tour d'amour », renvoie donc au sexe masculin, mais aussi, par extension, à l'amour en général. Le phare devient lui aussi dangereux pour l'homme, qui court à sa perte près de la « tour d'amour ». Le narrateur l'indique très clairement, lorsqu'il affirme : « Tous les navires se perdaient par chez nous. Nous habitons la *Tour d'Amour* ! » (TA, p. 242, souligné par l'auteure), comme s'il y avait corrélation directe entre les deux faits. Dans cet ordre d'idées, il n'est pas étonnant de voir le corps du vieux gardien, qui souffre d'une blessure d'amour mystérieuse, « s'écraser sous l'énorme colonne du phare. » (TA, p. 248.)

lanterne, on apercevait des choses qui donnaient l'envie de détourner les yeux. Mais elle recommençait, s'échevelant, toute en convulsion d'amour ou de folie. (TA, p. 210.)

Ici, la mer représente donc indéniablement la *femme fatale* : parfois « belle, [elle] dans[e] au soleil couchant, [...] relève] sur les marches de l'escalier du phare ses franges d'écume comme une fille exhibe son linge. » (TA, p. 251.) Elle tente l'homme, profite, fourbe qu'elle est, de sa faiblesse puis, déchaînée, entraînera inexorablement sa perte dans ce qui correspond à un acte d'amour. Le vieux en devient fou, « les longues journées passées immobile devant la mer qui danse, muet devant le flot qui hurle, l'ont rendu maniaque » (TA, p. 202), les matelots périssent en mer, les navires disparaissent à la *Tour d'Amour* (TA, p. 242). Qui s'approche trop près de la mer y sera happé, de la même façon que les hommes s'égareront pour l'amour d'une femme. Voilà donc qui explique la mise en garde du vieillard par rapport à l'amour : « Toi, quand tu auras chu dans la mer, tu ne croiras plus à l'amour » (TA, p. 175-176). Le jeune homme faillit « sombrer [...] corps et âme » (TA, p. 232) dans la mer, c'est-à-dire sombrer physiquement dans l'eau, et spirituellement dans l'amour. Il en viendra à comprendre la fourberie de cette « femme-mer » : « On veille sur elles et elles avalent les grands navires ; on leur confie sa destinée, et elles vous noient entre leurs seins mouvants<sup>15</sup>. » (TA, p. 250.)

Mais en quoi cette incarnation de la mer en femme, en femme fatale, a-t-elle un lien avec la problématique « animale » de ce présent chapitre ? En fait, n'oublions pas, d'abord, que la mer, du moins celle de *La Tour d'amour*, regorge de moules avariées, de poissons mangeurs de pourriture et d'hommes, ce qui renvoie directement aux représentations du sexe féminin dans l'imaginaire – dans la névrose – fin-de-siècle. L'épisode de la « chasse aux moules » et de leur dégustation par le narrateur l'illustre à merveille : « Je suçai goulûment la coquille que je venais d'ouvrir avec le couteau de ceinture. Elle était belle et fraîche, [...] C'était la prune d'une vierge, bleu sombre et nageant dans une glaire de nacre, si transparente, si veloutée..., la bonne moule ! » (TA, p. 82.) Nul besoin d'insister sur la métaphore créée et le lexique choisi ici<sup>16</sup>... D'autant plus que ce petit coquillage s'ouvre grâce au « couteau de ceinture » du jeune homme. Quelques pages plus loin, le narrateur poursuit toujours sa chasse aux moules, et la symbolique persiste lorsqu'il découvre une manne de ces mollusques entre les rocs :

<sup>15</sup> D'ailleurs, notons que le phare de *La Tour d'amour* « se trouv[e] au milieu d'un remous formé par le *raz de Sein* » (TA, p. 83), endroit où les naufrages – le nom du remous y est sûrement pour quelque chose ! – sont très fréquents.

<sup>16</sup> Le mot « moule » est d'ailleurs un terme argotique qui, connu pour désigner le sexe féminin, renvoie tout autant à son odeur qu'à sa forme, deux lieux communs.

« L'ombre géante du phare s'étendait, formant un chemin qui aboutissait à cette cave mystérieuse. » (TA, p. 85.) Symbole phallique, le phare « aboutit à une cave mystérieuse » qui n'est pas sans rappeler, encore une fois, le sexe féminin : « [...] pas de couleur, pas de reflet, tout était noir, d'un noir intense, tellement intense qu'il en paraissait lumineux » (TA, p. 86). Voilà qui résume bien le mélange de répulsion et d'attraction que ressentent les hommes fin-de-siècle pour le sexe féminin, endroit « noir et mystérieux » où l'on risque de se perdre, d'être happé. D'ailleurs, et la colique du narrateur le confirmera, la moule qu'il déguste n'est pas fraîche : « [...] elle avait un drôle d'arrière-petit goût fade. Ça vous restait au gosier, on aurait dit un goût de vase ou mieux... mais pourquoi ces moules de rochers n'auraient pas été saines ? » (TA, p. 82) Mais parce qu'elles viennent de la mer, de cette mer meurtrière où les hommes périssent !

Cet épisode démontre bien comment, dans les mentalités fin-de-siècle, la femme – son sexe – représente un danger *physique* pour l'homme : méconnaissant l'anatomie féminine, confronté aux dangers de la syphilis, l'homme appréhende le sexe féminin comme une cavité louche et meurtrière. La mer garde en son « ventre bleu » les noyés (TA, p. 168), qui seront dévorés par les poissons (TA, p. 84), de « gros poisson[s] mangeur[s] de pourriture » (TA, p. 204), son « trou noir » est le domicile de « bêtes gluantes, [...] de lamproie, [...] qui ramp[ent] et zigzagu[ent] » (TA, p. 85), « des serpents d'eau [...] gliss[ent] autour des jambes [des gardiens], des langues visqueuses et froides [les] l[èchent] partout. » (TA, p. 212-213.) Le sexe féminin, pourtant attirant, est pourriture et transmet le mal. Voilà donc une image qui résume l'angoisse fin-de-siècle, le paradoxe attraction / répulsion autour du sexe de la femme.

Finalement, la mer est non seulement moules et pourriture, mais elle est aussi, de façon plus générale, une bête. En effet, le narrateur décrit la fourberie de la mer en établissant une métaphore bestiale : « Maintenant que la bête hurleuse avait dévoré tout le monde, elle nous caressait, très tendre, nous demandait pardon. » (TA, p. 221.) Et la tempête se fait animale : « Le vent geignait aux portes, un vent fureteur, pareil à un animal fourrant sa gueule haletante par tous les trous et nous soufflant sa fatigue. » (TA, p. 163-164.) Plus particulièrement, bien que Rachilde affirme, en 1899, dans *Le Mercure de France*, qu'elle « s'efforce [...] de ne pas écrire toujours la même histoire<sup>17</sup> », disons qu'elle renoue, dans *La Tour d'amour*, avec ses obsessions « félines » de *Monsieur Vénus*, de *La Marquise de Sade* et de *L'Animale*. En effet, la mer se fait chatte. Que le phare soit situé à la « pointe du Minou » (TA, p. 141) abonde

dans ce sens. Voilà que le narrateur « enten[d] miauler le vent » (TA, p. 131), et que dans le phare résonnent « des miaulements de chats enragés. » (TA, p. 213.)

Nous voyons donc que la mer, qui est une femme, recèle des bêtes peu invitantes, et se manifeste elle-même sous une forme animale. L'adéquation femme-animale devient alors parfaite lorsque l'on considère que les quelques femmes dont le narrateur fait la connaissance au hasard de ses rencontres, les quelques « vraies » femmes peuplant *La Tour d'amour*, se démarquent elles aussi par des attributs animaux. En effet, attardons-nous d'abord à cette femme que le narrateur voit en rêve, au tout début du récit, et qui présente des allures – évidemment – félines : elle a « des yeux allumés de chat sauvage, des yeux de toutes les couleurs, comme ceux des chats » (TA, p. 55), elle éternue, s'endort en s'étirant « comme les chats » (TA, p. 60, 62), etc. D'ailleurs, le discours de cette femme onirique, de cette « petite mauresque de Malte », n'est somme toute qu'une répétition insistante de la phrase « comme les chats ». C'est dire qu'elle n'a de parole que pour établir sa correspondance animale. Cette réplique ponctue la description que fait le narrateur de ses agissements, si bien qu'elle devient une sorte de leitmotiv. Le narrateur se rappelle cette formule à chaque fois qu'il songe à une femme – en termes félines, il va sans dire. Ainsi, après s'être dit qu'il aimerait bien « posséder une femme bien douce, bien aimante, vous attendant, son *museau rose* prêt pour le baiser du retour » (TA, p. 118, c'est nous qui soulignons), c'est un « comme les chats » qui lui vient à l'esprit. Ce réflexe appuie encore plus sur l'association femme / chatte. Pour le narrateur de ce roman, toutes les femmes deviennent félines, et lorsqu'il rencontre la petite Marie<sup>18</sup> (qui, soulignons-le, habite la maison juste à côté du phare, à la pointe du *Minou*), il note que ses yeux deviennent « phosphorescents aussi... *comme ceux des chats.* » (TA, p. 150, souligné par l'auteure.) Puis, lorsqu'il espère la revoir, il l'imagine « son fichu entre ses pattes de petit chat rôdeur. » (TA, p. 183.) Nous pouvons donc affirmer que la « femme-chat » revêt un caractère obsessionnel pour le narrateur.

Allant plus loin, la femme devient une bête, n'importe laquelle, comme si elle était tout sauf humaine. Par exemple, Zuléma, la petite mauresque des rêves du narrateur, a des « pieds de singe » (TA, p. 60). Puis, c'est en cherchant un singe ou un chien pour lui tenir compagnie que le narrateur songe à la présence d'une femme. Il a en effet l'idée de « [se] marier, [d']avoir des enfants », après avoir d'abord pensé à un

<sup>17</sup> Rachilde, « Rachilde vue par Rachilde », dans *La Tour d'amour*, p. 263.

<sup>18</sup> Rachilde semble particulièrement affectionner le nom de « Marie » (ou Mary) pour ses *femmes fatales*. Lourd de signification, ce prénom renvoie bien sûr à celui de la Vierge, une figure que nous analyserons plus en détail au chapitre V de la présente étude.

« singe ou un chien » (TA, p. 76, 108), et trouve Marie, fille à la « petite patte brune » (TA, p. 147) tandis qu'il cherche un chien. C'est donc dire que les animaux de compagnie et les femmes sont mis sur un même pied. Marie, qui semble « un petit animal exaspéré » (TA, p. 151), est donc pour le narrateur non pas une femme, mais une « femelle » (TA, p. 150). Finalement, le narrateur fera la brève connaissance d'une femme qui, après s'être avancée avec « un trot de souris » (TA, p. 236), se précipitera dans ses bras, « s'agrippa[nt] – telle une pieuvre – à [ses] épaules et [le] baisa[nt] sur la bouche d'un long baiser, suceur » (TA, p. 237). Voilà qu'en dernier lieu la femme s'associe à nouveau à la mer dévorante, ce qui explique pourquoi, après lui avoir planté un couteau dans le ventre, le narrateur s'écriera « j'ai tué la mer ! » (TA, p. 238.)<sup>19</sup> Nous voyons donc que la femme de *La Tour d'amour*, celle qui est *métaphorisée* dans l'image de la mer et celle qui se présente au narrateur en chair et en os, se manifeste sous une forme animale, au même titre que les Raoule, Mary et Laure rachildiennes, et c'est ainsi, comme la moule peu fraîche, qu'elle attire l'homme et entraîne sa perte.

Nous pouvons maintenant l'affirmer avec conviction, la métaphore animale est utilisée avec prédilection par Rachilde dans ses représentations de personnages – ou même d'*éléments* – féminins. Rachilde, dans sa vie personnelle, avait une tendresse certaine pour les animaux et pour elle, la présence de bêtes pouvait enrichir son travail littéraire<sup>20</sup>. Mais, au-delà de ces considérations plutôt biographiques, l'étude d'autres œuvres de l'époque peut s'avérer très éclairante pour expliquer cette tendance paradigmatique. Car il n'y a pas que les femmes rachildiennes qui apparaissent sous une forme animale. L'animalité de l'être humain, social, étant une thématique et un procédé au cœur du projet naturaliste, la Nana de Zola, qui s'accompagne toujours de son petit chien Bijou, est l'un des exemples les plus célèbres et flagrants de cette

<sup>19</sup> Soulignons également que le vieux gardien se fabrique des perruques peu orthodoxes avec les cheveux de belles naufragées. Il enduit ensuite ces cheveux d'huile de morue (TA, p. 159), de sardine (TA, p. 162), ce qui établit encore un parallèle, du moins par la contiguïté des éléments, entre la femme et le poisson. Par ailleurs, le narrateur appelle ces drôles de coiffes des « casquettes de chien », des « oreilles d'épagneuls », et les femmes qu'il imagine arborent une coupe courte, qu'il décrit comme des « casquettes » (voir notamment TA, p. 55).

<sup>20</sup> Voir les travaux de Claude Dauphiné. L'article « Rachilde et Colette : de l'animal aux Belles Lettres » soutient que Rachilde, comme Colette, sont devenues, pour leurs contemporains, des animaux elles-mêmes, tant elles ont refusé l'ordre établi dans la hiérarchie des sexes, et ont brisé les tabous. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2 (1989), p. 204-210. Par ailleurs, dans sa biographie de 1991, Dauphiné décrit l'enfance de Rachilde et ses fréquentations animales : « elle vécut une vie de sauvageonne entre les communs et les écuries où, enfant solitaire, elle retrouvait ses meilleures et seules amies, les bêtes. » *Rachilde*, Paris, Mercure de France, coll. « Ivoire », 1991, p. 27. Elle revient à plusieurs reprises sur l'estime et l'amour que Rachilde portait à l'espèce animale. *Ibid.*, p. 29, 118. Lucienne Frappier-Mazur souligne elle aussi, dans son article de 1994, l'attachement de Rachilde au monde des bêtes. *Loc. cit.*

stratégie textuelle fin-de-siècle. Disons d'abord que Nana entretient une relation douteuse, presque sexuelle, presque amoureuse, avec ce petit chien, si bien qu'il inspire de la jalousie à certains amants de la blonde Vénus, qui aimeraient bien être à la place de choix du griffon :

Bijou, le griffon écossais, la [Nana] réveillait en lui léchant la figure ; et c'était alors un joujou de cinq minutes, des courses du chien à travers ses bras et ses cuisses, qui blessaient le comte Muffat. Bijou fut le premier petit homme dont il eût de la jalousie. Ce n'était pas convenable qu'une bête mît de la sorte le nez sous les couvertures. (*N*, p. 326.)

Ce n'est qu'avec une bête, qu'avec Bijou, que Nana, à l'instar de Laure dans *L'Animale*, peut entretenir une certaine forme de relation amoureuse. En fait, c'est que Bijou et Nana relèvent de la même espèce : Nana, comme Laure, n'est que pulsions sexuelles, elle est du coup tout aussi bête que son compagnon canin. Nana, qui a des allures de « jeune chien » (*N*, p. 181), et Bijou ne font qu'un. Ils ne viennent pas l'un sans l'autre, si bien que, pour son jeune amant Georges, l'un peut remplacer l'autre. En effet, lorsqu'il se révolte à la pensée que son frère puisse avoir une certaine relation avec Nana, celle-ci lui prête Bijou, ce qui l'apaise immédiatement, tant le contact avec Bijou équivaut à un contact avec Nana : « “Tiens ! prends Bijou”, dit-elle pour le consoler, en lui passant le petit chien endormi sur sa jupe. Et Georges redevint gai, tenant quelque chose d'elle, cette bête toute chaude de ses genoux. » (*N*, p. 340.) Le corps de Nana, dans une constante promiscuité avec ce petit chien, devient donc animal, et vice-versa. D'ailleurs, dans le premier extrait que nous avons cité, Bijou est désigné comme un « petit homme », tant Nana lui accorde une place d'homme dans sa vie, près d'elle et, surtout, près de son corps<sup>21</sup>.

Mais Nana, fille de Coupeau, est aussi une chatte<sup>22</sup>. Elle « frott[e] son menton de chatte sur [le] gilet [du comte] » (*N*, p. 303) puis jouera, lors de ses beaux jours, à la « chatte de race » (*N*, p. 313). Dans cet ordre d'idées, il n'est pas étonnant de constater que dans ses moments intimes, Nana appelle ses « chats » tant ses amants que Satin (*N*, p. 335, 338, 391, 408). Mais si, dans le chapitre précédent, nous avons noté que Nana « mangeait », « dévorait » ses amants, la métaphore animale contribuera à lui donner ce pouvoir : Nana la chatte croquera tous les oiseaux qui tomberont entre ses griffes. Les

<sup>21</sup> Si Bijou est un homme, tous les hommes de *Nana* apparaissent comme de petits chiens. Dans le chapitre qu'elle consacre à la représentation animale et végétale de la femme, « La chienne sous le mancenillier » (*op. cit.*, p. 191-218), Mireille Dottin-Orsini remarque que la métaphore animale de *Nana* commence dans « cette note préparatoire qui est censée résumer l'esprit du roman [...] : *Une meute derrière une chienne qui n'est pas en chaleur et qui se moque des chiens qui la suivent.* » *Ibid.*, p. 197, souligné par l'auteure.

<sup>22</sup> Dans *L'Assommoir*, Coupeau apparaît sans cesse comme un chat. Dans la logique héréditaire zolienne, il va donc de soi que Nana ait des attributs de féline.

hommes, ses victimes, sont en effet marqués d'un lexique de petits ovipares<sup>23</sup>. Par exemple, que Nana et Georges entendent un rouge-gorge chanter lors d'une scène « d'amour », que Nana songe qu'« autrefois, elle eût donné son cœur, pour avoir [...] des rouges-gorges, et un petit homme plein d'amour » (*N*, p. 188), établit, par la contiguïté des deux termes, une corrélation entre l'oiseau et l'homme. Le comte Muffat, lui, sera absorbé par l'hirondelle bleue d'une vitrine en pensant à Nana et à ses « câlineries de chatte » (*N*, p. 213), tandis que Fontan sera désigné tour à tour comme un « oiseau » (*N*, p.269, 270) et un « pinson » (*N*, p. 217). Tout cela prouve bien que l'homme est l'oiseau, le petit oiseau sans importance, avec lequel s'amuse Nana, cette cruelle chatte – presque une lionne<sup>24</sup>.

Ces petits oiseaux sont donc victimes de la chatte, mais aussi de toute la communauté féline à laquelle elle appartient. Nana n'est effectivement pas la seule femme du roman à être de la trempe des animaux. Ainsi, lorsque le jeune La Faloise attend patiemment une femme, assis sur une chaise dans la loge de la concierge du théâtre, véritable plaque tournante des affaires de cœur, des arrangements, il « rentr[e] ses longues jambes, parce que toute une portée de petits chats noirs s'acharn[ent] autour de lui, tandis que la chatte, assise sur son derrière, le regard[e] fixement de ses yeux jaunes. » (*N*, p. 147.) Ici se tisse clairement une analogie entre les actrices de théâtre et tous ces petits chats qui *s'acharnent autour* de La Faloise, et entre Mme Bron, concierge qui veille sur les rendez-vous, grande patronne de ses petites protégées, et la grosse chatte qui lui appartient<sup>25</sup>. À chaque fois que La Faloise s'entêtera à attendre une femme – toujours la même – dans les loges du théâtre, il aura affaire à ces « petits chats [qui] exécut[ent] des courses folles, des galops féroces, entre les jambes

<sup>23</sup> Notons que la grasse et rose Nana est, tout au long du roman, comparée à une volaille : c'est que, en plus de descendre de Coupeau le chat, elle est la fille de Gervaise, sans cesse rapprochée, dans *L'Assommoir*, de l'oie. À l'instar de sa mère, donc, Nana est oie, caille, poule – rien à voir avec les petits oiseaux qu'elle prend plaisir à croquer. Cet épisode où elle imite une oie cuire et tourner dans le brasier, « présentant la hanche à la flamme », et s'exclamant « J'ai l'air d'une oie [...] Je tourne, je tourne. Vrai, je cuis dans mon jus » (*N*, p. 230), l'illustre bien. Son habitude de se faire « cuire » de tous les côtés, de se tourner devant le feu, jusqu'à ce qu'elle soit « chaude comme une caille » (*N*, p. 233) agit aussi en ce sens, comme sa « cervelle d'oiseau » (*N*, p. 317), aspect capital du personnage ! Louiset, son fils, ne voyant que très peu sa mère, développe d'ailleurs une fixation certaine pour le poulet rôti : il « s'install[e] à la cuisine [...] pour voir rôtir un poulet » (*N*, p. 246), « regard[e] béatement la rôtissoire » (*N*, p. 247), s'attaque à l'assiette de son voisin, à table (*N*, p. 248), etc. Aurait-il hérité de la gourmandise de sa mère ? Mentionnons enfin que la « femme-poule », sans tête, caquetant constamment, est une autre image opérante de ce roman zolien. Cependant, comme il s'agit d'une image abondamment exploitée, tant chez Zola que chez d'autres auteurs, comme il s'agit d'une métaphore convenue, nous ne nous étendrons pas plus longuement sur le sujet.

<sup>24</sup> Nana, avec son chignon défait qui lui couvre le dos, a en effet l'air d'avoir du « poil de lionne » (*N*, p. 226).

<sup>25</sup> D'ailleurs, dans la dernière scène de *Nana*, la vieille Gaga appellera ses jeunes consœurs ses « petites chattes » (*N*, p. 474), rappelant ainsi la communauté de chattes que forment ces courtisanes, actrices et danseuses.

des messieurs ». Dégoûté de cette animalité, affolé, il « rentr[era] les coudes, à cause de la chatte, pour ne pas la toucher. » (*N*, p. 166.) Notons que cette répulsion pour l'animal excède Clarisse, l'une des courtisanes qui, en digne consœur des bêtes, ne peut souffrir qu'un homme n'aime pas ces chats. Pourrions-nous voir dans ce « gros chat rouge », qui règne sur cette société de petits chats sans importance – mais menaçants – et qui, « au milieu de cette débandade de filles lâchées à travers les quatre étages », « fil[e] le long des marches en se frottant le dos contre les barreaux de la rampe, la queue en l'air » (*N*, p. 171-172), un symbole de Bordenave, en quelque sorte le proxénète de cette communauté de chattes ? Certes, les visiteurs doivent rencontrer et contourner d'abord ce « gros chat rouge », ce gardien, avant d'avoir accès à l'une ou l'autre des actrices :

il [Muffat] dut enjamber un gros chat rouge, couché en rond sur une marche. Les yeux à demi clos, ce chat gardait seul la maison, pris de somnolence dans les odeurs enfermées et refroidies que les femmes laissaient là chaque soir. Dans le corridor de droite, en effet, la porte de la loge se trouvait simplement poussée. Nana attendait. (*N*, p. 297.)

« Énorme et très rouge » (*N*, p. 107), Bordenave ressemble en tout point à ce « gros chat rouge », en particulier lors du dîner que donne Nana. En effet, le « gros chat rouge » est assis au centre de la table parmi les courtisanes, une jambe allongée sur une chaise – il est blessé –, ce qui est une image miroir des rapports félins dans les loges du théâtre : « la portée des chats noirs dormait sur la toile cirée, contre le ventre de la mère, béate et les pattes élargies, pendant que le gros chat rouge, *assis à l'autre bout de la table, la queue allongée*, regardait de ses yeux jaunes les femmes se sauver. » (*N*, p. 174, c'est nous qui soulignons.) D'ailleurs, Bordenave s'écriera « Ah ! mes petites chattes, papa se recommande à vous » (*N*, p. 111), ce qui illustre bien qu'il est le « père » de toutes ces chattes, celui qui veille sur elles.

Accompagnée de son chien Bijou, descendant de toute une tradition bestiale, appartenant à une communauté de chats, Nana est certes une bête. À l'instar de ses consœurs rachildiennes, elle est souvent « enveloppée dans une fourrure » (*N*, p. 163), et préfère, pour ses ébats amoureux, les peaux d'ours<sup>26</sup>. Dans cet ordre d'idées, lorsque nous observons que des mots comme « chair » ou « fauve », qui peuvent tout autant renvoyer au corps humain de Nana qu'à des traits zoomorphiques, sont abondamment exploités dans le texte pour rendre compte de l'emprise et du charme de la jeune femme, nous pouvons conclure que son animalité contribue à son pouvoir érotique. Par



ailleurs, notons que Nana a la « manie de se servir[,] pour épilucher sa personne, se rognant des peaux, se coupant des poils » (*N*, p. 426), des ciseaux que Georges utilisera, plus tard, dans sa tentative de suicide. Les habitudes de Nana lors de sa toilette – disons plutôt sa séance de toilettage ! – se concrétisent dans l’objet « ciseaux » et servent sa puissance sur les hommes qui l’entourent. Ses tendances bestiales, nous le savons, participent ainsi clairement de son pouvoir de *femme fatale*.

Dans le même ordre d’idées, le sexe de Nana est lui-même comparé à une bête :

Nana était toute velue, [...] tandis que, dans sa croupe et ses cuisses de cavale, dans les renflements charnus creusés de plis profonds, qui donnaient au sexe le voile troublant de leur ombre, il y avait de la bête. C’était la bête d’or, inconsciente comme une force, et dont l’odeur seule gâtait le monde. Muffat regardait toujours, obsédé, possédé, au point qu’ayant fermé les paupières pour ne plus voir, l’animal reparut au fond des ténèbres, grandi, terrible, exagérant sa posture. (*N*, p. 226.)

Voilà qui est fort révélateur : le sexe féminin, dans ses ténèbres mystérieuses, est lui-même une bête, une bête attirante et repoussante à la fois, à l’instar de la moule de *La Tour d’amour*. Cette bête *gâte le monde*, c’est elle seule qui est responsable de la chute du monde, et il faudrait voir, dans ce terme « monde » utilisé, non seulement le monde en général, mais aussi, et surtout, le « Monde », l’aristocratie dont Nana – du moins son sexe – contribue à la ruine. Notons également que cette *bête est inconsciente comme une force*, ce qui renvoie directement au pouvoir irréfléchi de Nana, et de toutes les femmes fin-de-siècle – si l’on en croit les théories « médicales » affirmant l’irresponsabilité de la femme<sup>27</sup>.

Ce sexe « gâte » le monde, le putréfie, ce qui renvoie bien sûr également à la syphilis, ce mal des courtisanes. Nous n’insisterons pas, ici – les zoliens l’ont abondamment fait avant nous –, sur l’image de la « mouche », qui désigne bien sûr Nana, ou du moins son sexe<sup>28</sup>. À ce sujet, mentionnons seulement la chronique de Fauchery, intitulée *La Mouche d’Or*, qui est fort éloquente<sup>29</sup> : le sexe d’une fille – la

<sup>26</sup> Le plancher de sa chambre est en effet recouvert de peaux d’ours blancs (*N*, p. 315, 346) et, dans ce décor, les ébats prennent souvent une tournure bestiale, les protagonistes faisant eux-mêmes l’ours, « à quatre pattes sur [les] fourrures » (*N*, p. 445, 446).

<sup>27</sup> Soulignons également que le sexe de Nana est d’or. Sans nous attarder longuement sur cette image zolienne, disons simplement que l’or, les rayons de soleil, le feu, les bijoux – bref tout ce qui brille – est constamment utilisé pour décrire Nana, ou ce qui entoure Nana. Cette femme est d’or et de feu, ce qui pourrait expliquer pourquoi le rouge-gorge chantant à la fenêtre de Georges et de Nana est apeuré par la lumière de la lampe (*N*, p. 188), comme dans un affolement de l’homme fragile pour la lumière impérieuse de la femme.

<sup>28</sup> Ce n’est pas anodin si Georges, voulant justifier à sa mère sa rougeur au cou – causée par un baiser de Nana –, dira « c’est une bête qui m’a piqué » (*N*, p. 191) : Georges ne ment pas tout à fait, c’est en effet l’insecte Nana qui l’a piqué.

<sup>29</sup> Nul besoin d’être un lecteur fort attentif et observateur pour se rendre compte que cette histoire de Fauchery est en effet une mise en abîme du roman en entier.

« mouche d'or » – y devient une « force de la nature » (*N*, p. 224), cette fille pourrit l'aristocratie « entre ses cuisses » (*ibid.*), corrompt Paris « comme des femmes, chaque mois, font tourner le lait. » (*ibid.*) Voilà donc l'histoire de Nana qui, « sans le vouloir elle-même » (*ibid.*), utilise son sexe, sa « mouche d'or », pour entraîner la chute de l'aristocratie<sup>30</sup>. Nous trouvons aussi, dans cette chronique, une allusion à la propension naturelle des femmes – de leur mouche – à pourrir, à faire tourner.

Nous venons de le mentionner : c'est la bête Nana – ou la bête *de* Nana, son sexe – qui entraîne la perte de l'homme. Tout part de là, c'est la « toute-puissance du sexe » (*N*, p. 445), une idée très courante à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'animalité de la femme, et c'est ce que nous avons pu constater en observant d'autres textes rachildiens et le cas de *Nana*, renvoie non seulement à sa façon de se transmuter en bête pour accomplir son destin et étendre son empire, mais aussi, et surtout, à l'incapacité de la femme à contenir, comme une bête, ses pulsions – pensons à *L'Animale* –, et au pouvoir de son sexe, qui est lui-même une bête dangereuse – ce que nous avons pu observer à travers les métaphores de la moule dans *La Tour d'amour* et de *la Mouche d'Or* chez Zola. La femme fin-de-siècle n'est que sexe, ce qui fait d'elle une véritable bête.

D'ailleurs, les métaphores et comparaisons que nous avons soulevées sont très courantes dans les textes de cette époque : la Clara de Mirbeau a des yeux verts « comme ceux des fauves » (*JS*, p. 104), est spontanément attirée par les « méduses » (*JS*, p. 123), a des « étirements de souple animal » (*JS*, p. 143), est « féline » (*JS*, p. 149), bondit comme un chien (*JS*, p. 153), hume le parfum des fleurs comme « une biche » (*JS*, p. 198), et sa chevelure a une « odeur animale » (*JS*, p. 149). Elle dort sur « une peau de tigre », en compagnie d'un « chien du Laos [...] aux poils rouges » – une caractéristique le faisant complice des carnages de sa maîtresse – qui, « une patte sur son sein » (*JS*, p. 143), est aussi proche d'elle que peut l'être Bijou de Nana. Attirée par l'odeur des cadavres et de la pourriture, Clara, en vraie femme, est semblable à ces mouches qui peuplent le *Jardin des supplices* (*JS*, p. 224), se réjouit des immondices de la nature. Elle est en fait la nature elle-même, comme elle le dit d'ailleurs à son amant, lorsqu'elle répond à son « la nature aussi crée les monstres » : « Mais, moi aussi, alors, je suis un monstre ! » (*JS*, p. 225.) Puis, de façon analogue à ce que nous avons constaté dans *La Tour d'amour*, Clara est poisson, un poisson vivant parmi les fleurs

<sup>30</sup> Mireille Dottin-Orsini souligne le jeu de mot « mouche d'or, mouche dure (les pierreries), mouche d'ordure ». *Op. cit.*, p. 211.

les plus nauséabondes, des fleurs de mort, de sang, mais aussi de volupté<sup>31</sup> : « Une carpe énorme, dont on ne voyait que le mufle d'or, dormait sous une feuille, et les cyprins, entre les typhas et les joncs, passaient, *pareils à des pensées rouges dans le cerveau d'une femme.* » (JS, p. 245, c'est nous qui soulignons.)

Ces types de métaphores de la femme zoomorphe – par exemple, son regard fauve, son aspect félin – abondent au XIX<sup>e</sup> siècle, et il serait inutile ici d'en dresser une liste, liste qui serait évidemment non-exhaustive<sup>32</sup>. Un lecteur un peu observateur reconnaîtra assez facilement ce type d'associations, tant elles sont grossièrement tracées et surlignées par les auteurs fin-de-siècle<sup>33</sup>. L'iconographie de l'époque abonde elle aussi en représentations de femmes – souvent nues ou très légèrement habillées – dans des postures plus ou moins suggestives, avec des singes, des lions, des chiens, et autres représentants du monde animal<sup>34</sup>. Un tel catalogue des métaphores animales serait donc d'intérêt limité pour notre propos. Pourtant, à la lumière de nos observations rachildiennes et zoliennes, il importe de nous questionner, au-delà des informations biographiques que nous avons concernant Rachilde et son attachement pour les animaux, et au-delà du lourd fond mythologique et biblique associant la femme à la bête<sup>35</sup>, sur les raisons qui expliqueraient une telle présence de « femmes-animales » dans la littérature fin-de-siècle.

En fait, disons d'abord, et nous l'avons déjà relevé lors des études de textes, que la femme « hypersexualisée » – comme Raoule ou Laure –, qui ne peut contenir ses pulsions, cultive les pires perversions et relève ainsi elle-même du règne animal. Tels apparaissent les couples Mary / Minoute, Laure / Lion, Nana / Bijou... autant d'« Ève[s] éternelle[s] troquant [leur] Serpent contre d'autres animaux familiers<sup>36</sup>. » Selon Mireille Dottin-Orsini, ce type de duo femme / bête « souligne [...] la bestialité

<sup>31</sup> En effet, dans *Le Jardin des supplices*, les fleurs incarnent à la fois le sexe et la mort, deux entités qui, bien qu'antithétiques à la base, se rejoignent. Nous le verrons dans le chapitre suivant.

<sup>32</sup> Dès l'ouverture de son chapitre « La chienne sous le mancenillier », Mireille Dottin-Orsini indique, au sujet des comparaisons de la femme et des grands félins, que « les métaphores sont trop anciennes et trop banalisées pour qu'on s'y arrête longtemps. » *Op. cit.*, p. 191.

<sup>33</sup> À titre d'exemples, la femme du « Bonheur dans le crime », l'une des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, est panthère (éd. de Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2003, p. 117), celle des « Dessous de cartes d'une partie de whist » est serpent (*ibid.*, p. 171-222), etc. Au sujet du fétiche de la fourrure, nous renvoyons à l'exemple – évident – de *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch [1870].

<sup>34</sup> Bram Dijkstra reproduit nombreuses de ces œuvres dans le chapitre « La génétique et la gynandre ; "ma bête favorite" ; Léda, Circé et la froide caresse du sphinx », dans *op. cit.*, p. 293-355.

<sup>35</sup> Mireille Dottin-Orsini en dresse un bref portrait à l'ouverture de son chapitre « La chienne sous le mancenillier ». *Op. cit.*, p. 191-192.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 174. Krafft-Ebing note quant à lui, dans sa *Psychopathia sexualis*, qu'« il y a manifestement une catégorie de femmes qui fréquente les jardins zoologiques pour s'occuper des animaux d'une façon qui doit éveiller le soupçon de la psychosexualité. » *Op. cit.*, p. 603.

du désir féminin<sup>37</sup> », et les scènes zoophiliques montrent « qu'elles sont capables de tout<sup>38</sup> ». Clairement, la femme s'associe à la bête, et ses instincts sexuels se rapprochent du rut animal. D'ailleurs, mentionnons que la médecine de l'époque entretient les mêmes idées que la littérature : lorsque Icard parle de menstruation, il parle de « rut féminin », il établit un parallèle entre saignement féminin et rut animal, affirmant ainsi une « "bestialité" exclusivement féminine, et attribu[ant] à la femme, autour de ses "époques", un désir exacerbé et incontrôlable<sup>39</sup> ». Icard, Raciborski, auront alors tôt fait d'utiliser des rapprochements entre les animaux et les femmes afin d'illustrer leurs théories scientifiques ou médicales, ils s'appuieront sur des observations faites dans le monde animal pour en déduire des traits de la « femelle humaine<sup>40</sup> ». Il va sans dire que ces observations ne sont pas toujours d'une très grande rigueur, qu'elles dépendent du tri des chercheurs eux-mêmes, et qu'elles sont portées par des idées masculines préexistantes : « Autant dire que les auteurs sélectionnent les animaux dont l'apparence, la physiologie et les mœurs vont dans le sens de leurs convictions ou de leurs fantasmes<sup>41</sup>. » Par cet astucieux dispositif, les scientifiques de l'époque peuvent justifier ce qu'ils croient être des tendances féminines et, surtout, démontrer « la merveilleuse Unité de la Nature<sup>42</sup> » : la femme est bel et bien « nature ».

Lombroso n'est pas en reste ; lui aussi utilise des comportements animaux afin de légitimer ses affirmations d'anthropologie criminelle et, du coup, d'orienter l'interprétation de ses observations au sujet des femmes. Son ouvrage *La Femme criminelle et la prostituée* s'ouvre d'ailleurs par le chapitre « La femelle dans le monde zoologique<sup>43</sup> », et il justifie la présence de cette partie par cette conviction : « Les sciences morales sont, aujourd'hui, si étroitement liées aux sciences naturelles, qu'il nous est impossible d'entreprendre l'étude de la femme criminelle avant d'avoir analysé [...] la femelle dans l'ordre zoologique<sup>44</sup>. » Ce chapitre dresse un panorama des rapports de supériorité / infériorité entre les mâles et les femelles dans le monde animal, et en vient à la conclusion que, plus l'espèce est évoluée, plus le mâle est supérieur à la

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 175.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 196. Souligné par l'auteure.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 299. Nous retrouvons également l'analogie entre les époques de rut et les époques menstruelles chez Raciborski, dès 1868, dans son célèbre *Traité de la menstruation*. Paris, J.-B. Baillière et fils, 1868, p. 47, 74, cité dans *ibid.*, p. 204. Notons par ailleurs que Mary et Raoule, bien qu'assimilées aux animaux, ne saignent pas : ceci confirme une fois de plus qu'elles renversent le rapport entre le « boucher », l'homme, et le « saigné », la bête.

<sup>40</sup> L'expression est de Mireille Dottin-Orsini, *ibid.*, p. 193. Par exemple, Icard note que « chez les femmes comme chez les chiennes, [...] le désir s'éteint dès qu'elles sont enceintes ». Cité dans *ibid.*, p. 195.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Cesare Lombroso et Guillaume Ferrerog, *op. cit.*, p. 35-44.

femelle, dans sa taille, sa force, la complexité de ses organes et de ses fonctions, etc., alors que la femelle domine seulement chez les espèces inférieures. Lombroso ne pourrait être plus clair : « Le mâle est donc une femelle plus parfaite et variable, et cela uniquement grâce au plus grand développement qu'ont atteint chez lui les caractères sexuels secondaires<sup>45</sup> ». Voilà qui est dit : la femme est inférieure à l'homme, ceci est une règle de la nature, et ce sont des observations de Darwin et de Milne Edwards qui le prouvent. Avec la même logique argumentative, avec le même procédé rhétorique, le scientifique débutera la deuxième partie de son ouvrage, celle consacrée plus particulièrement à la criminalité féminine, par le chapitre « Du crime chez les femelles des animaux<sup>46</sup> ». Lombroso y dresse le portrait de « fourmis amazones », d'une jument « intraitable pendant le rut », etc., ce qui lui permet d'affirmer sa grande théorie – celle-là même qu'il tentera de prouver toute sa vie – qu'il existe de la « criminalité innée, avec des caractères anatomiques spéciaux<sup>47</sup>. » Le criminologue, dans sa méthode inductive, utilise donc des observations animales, pour ensuite les appliquer aux femmes, guidé qu'il est par les théories de la sélection naturelle et de l'évolution darwiniennes<sup>48</sup>. Car la femme est animale – elle est à mi-chemin, dans la logique évolutive, entre la bête et l'homme ! Elle a les mêmes instincts que les chiens – appelés « intuition » chez la femme<sup>49</sup> –, et les mêmes réflexes de « dévouement » et de « docilité » pour gagner la « bienveillance » du mâle, que le chien domestique<sup>50</sup>. C'est donc cette idée de l'association entre la femme et l'animal – et par là, de l'infériorité évolutive de la femme – qui sous-tend le travail de Lombroso. En adoptant des caractéristiques animales, Mary et Raoule chercheraient-elles, justement, à inverser ce rapport ?

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 177-181.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>48</sup> Il en est de même pour plusieurs chapitres de l'ouvrage de Lombroso : notamment celui sur l'amour (*ibid.*, p. 109-126), qui veut démontrer que « l'amour féminin n'est autre chose au fond qu'une face secondaire de la maternité » (*ibid.*, p. 126) ; celui sur le « sens moral » (*ibid.*, p. 142-156), où Lombroso débute par affirmer que chez les animaux – par exemple, les oiseaux – la vanité est une affaire de mâle, pour ensuite tenter de prouver que la femme humaine, vaniteuse, « parcourt les mêmes étapes de développement que l'homme, mais à une certaine distance » (*ibid.*, p. 149) ; celui sur l'intelligence (*ibid.*, p. 157-174), ou plutôt sur « l'infériorité de l'intelligence féminine » (*ibid.*, p. 169). Tous ces chapitres fonctionnent avec la même logique inductive, et nul besoin de lire tout l'ouvrage pour s'en rendre compte. La consultation de la table des matières suffit pour comprendre le procédé rhétorique de Lombroso. Ils s'appuient aussi sur les théories darwiniennes : l'être humain n'est qu'un animal plus évolué (et l'homme est plus évolué que la femme), ses comportements sont ceux de l'animal, mais se seraient transformés avec le temps.

<sup>49</sup> « Cette intuition psychologique est plutôt un véritable instinct possédé, mais à un degré inférieur, même par les enfants et les animaux, par exemple par le chien. » *Ibid.*, p. 165.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 123.

Ainsi, sachant que les ouvrages médicaux et scientifiques de l'époque ont grandement nourri l'imaginaire des écrivains, sachant que « c'est dans les ouvrages de Raciborski que Zola, Goncourt et leurs émules prirent leur documentation<sup>51</sup> », il n'est pas étonnant de constater la grande population de femmes-bêtes dans les textes fin-de-siècle. Et de retrouver les mêmes fascinations – par exemple, celle pour le poil féminin, « indice irrécusable et passionnant de la bestialité<sup>52</sup> » – tant dans les traités de médecine que dans les œuvres littéraires.

Dans ces théories scientifiques, la femme se trouve donc à mi-chemin entre l'homme – sorte de quintessence de l'évolution – et l'animal. Mais une telle représentation de la femme en bête n'est pas seulement attribuable à la popularité de la logique darwinienne chez les scientifiques de l'époque. En effet, nous avons noté que le sexe féminin, méconnu à l'époque, est lui-même représenté comme une bête. À la fin du siècle, « l'humidité féminine devient obsession visqueuse<sup>53</sup> », et les organes génitaux féminins se font pieuvre, araignée, moule – chez Rachilde –, ou mouche – dans *Nana*. Mais la pieuvre (ou un quelconque autre organisme désignant métaphoriquement le sexe féminin) désigne aussi, bien sûr, par extension, la prostitution, une calamité qui étend ses tentacules sur la ville<sup>54</sup>. Et la prostitution, encore plus que de ruiner les hommes honnêtes et de décimer les familles respectables, entraîne bien sûr la croissance exponentielle des cas de syphilis, une infection qui se transmet, selon les mentalités masculines du temps, par le sexe de la femme, ce foyer mystérieux de tous les maux. Voilà que l'image de la mouche, chez Zola, apparaît fort à propos : « la mouche est l'animal qui transmet les maladies affreuses [...] [et.] infime, elle a la terrible puissance du microbe<sup>55</sup> ». Ainsi, que la physiologie féminine reste méconnue à l'époque, que la prostitution apparaisse comme un fléau étendant de façon perverse son empire « tentaculaire », que l'on considère le sexe féminin comme le lieu d'incubation des pires maladies, toutes ces raisons – des facteurs scientifiques et sociaux – peuvent expliquer une telle représentation névrotique des organes féminins<sup>56</sup>. Reste que le sexe féminin est tout de même attirant – ce qui est encore plus pervers ! Ce paradoxe trouve une correspondance parfaite dans l'image de la mouche cantharide, qui

<sup>51</sup> Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 205.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>54</sup> Mireille Dottin-Orsini affirme que « la Pieuvre est une représentation facile de l'emprise de la prostitution, clandestine ou pas, sur la grande ville. » *Ibid.*, p. 209.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 210-211.

<sup>56</sup> Chez Zola, la métaphore de la mouche s'associe également au projet naturaliste : *Nana* vient du pire fumier social, elle y a poussé, et transmet ensuite ses immondices.

est « l'insecte pourriture, mais aussi l'insecte aphrodisiaque<sup>57</sup> ». D'ailleurs, c'est avec de la cantharide, de la poudre de cantharide, que la Marquise de Sade empoisonnera son époux : c'est bien l'aphrodisiaque, le désir, le sexe, qui le tuera, lui aussi, comme les autres.

Nous voyons donc que l'image de la « femme-bête » exploitée par Rachilde ne fait pas exception : plusieurs autres auteurs de l'époque ont eux aussi eu recours à cette métaphore, qui devient anodine, banale, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, cette figure animale trouve sa source – ou une correspondance du moins – dans les théories médicales, scientifiques, de l'époque et dans certains facteurs sociaux, qui contribuent à établir un mystère, une névrose, autour de la femme et de son sexe. Reste que Mary et Raoule se distinguent de leurs consœurs par certaines de leurs caractéristiques : puisqu'elles refusent la maternité, nous ne pouvons dire qu'elles sont, comme les animaux étudiés par Lombroso, guidées par l'instinct de reproduction. Et puis, jamais elles ne saignent. Comme les menstruations sont le critère premier sur lequel les Icard et Raciborski de l'époque fondaient leurs comparaisons entre la femme et l'animal, cette caractéristique de Mary et de Raoule indique bien qu'elles refusent l'état d'infériorité et tentent de renverser le rapport entre l'homme – espèce « supérieure » – et la bête, la femme. Résolument responsables, elles se distinguent de cette bête « inconsciente comme une force » (*N*, p. 226) qu'est le sexe de Nana, de cette mouche corrompant Paris « sans le vouloir elle-même » (*N*, p. 224).

### **La boucherie de la guerre et le mélange des « races »**

Au chapitre précédent, nous avons pu conclure que, au-delà de la fascination fin-de-siècle pour le sang et la femme, la tendance au vampirisme de Raoule et de Mary pouvait également se lire à travers des bouleversements politiques ou sociaux de l'époque. Or, liée étroitement au vampirisme – nous l'avons démontré dans la première partie du présent chapitre –, la métaphore animale propre à ces personnages rachildiens est elle aussi travaillée par ces mêmes événements historiques, qui lui donnent sa pleine signification. En effet, l'animalité de Raoule et de Mary n'est pas que le simple fruit d'un contexte littéraire ou de la présence de telles représentations dans les discours scientifiques du temps : Rachilde construit textuellement cette métaphore en la juxtaposant, en la fusionnant, à des bouleversements socio-politiques très profonds.

<sup>57</sup> Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 211. La poudre obtenue par le corps desséché de l'insecte était en effet utilisée comme aphrodisiaque.

Nous avons parlé, en première partie, de l'assimilation de Mary à l'animal, en particulier aux petits veaux tués à l'abattoir. Selon Frappier-Mazur,

cette identification à l'animal, le plus souvent victime de l'homme, commande toute la représentation de la guerre chez Rachilde. Si anthropomorphisme il y a, il s'appuie sur des points communs aux mondes humain et animal : souffrance physique et loi du plus fort<sup>58</sup>.

L'animal est victime de l'homme, du boucher, mais la boucherie à laquelle assiste la jeune Mary à l'abattoir sera reliée, dans sa tête, à la boucherie de la guerre, une boucherie dont elle a la manifestation, chaque jour, par le défilé des militaires chez elle. Ainsi, traumatisée par la scène de l'abattoir, elle assimile le « rouge » de l'abattoir au « rouge » de la guerre :

Elle s'approcha de la grille du jardin qui lui fermait l'entrée de la place ; des escadrons passaient revenant du terrain de manœuvre avec leurs longues files de pantalons garance. Ce rouge lui blessait, à présent, ses pauvres yeux pleins de larmes brûlantes. Le rouge dominait trop dans cette vie de militaire dont elle avait sa première sensation de petit être réfléchissant. (*MS*, p. 27.)

La petite fille, déjà bouleversée par le sang versé à l'abattoir, est troublée à la vue de la couleur rouge du pantalon militaire. Clairement, la tuerie des animaux est associée, dans ce roman, au climat de guerre.

Pour Mary, l'homme est violence : il est cruauté envers les animaux, comme il est meurtrier envers sa propre espèce<sup>59</sup>. Ainsi, dans son délire, dans sa fièvre qui clôt le premier chapitre de *La Marquise de Sade*, Mary répétera : « L'homme !... j'ai peur de l'homme » (*MS*, p. 27), ce qui désigne autant le boucher que le militaire, tous deux sources de ce « rouge » qui l'ébranle<sup>60</sup>. Elle tiendra alors ces propos qui démontrent l'équivalence, dans sa tête de petite fille, entre la boucherie et la guerre :

C'est rouge partout [...] je monterai sur un grand cheval pour aller consoler le veau qui pleure, [...] là-bas dans les abattoirs. [...] De là-haut nous [Minoute et elle] verrons passer le régiment, les pantalons rouges qui feront la guerre. Oh ! si l'homme revient, nous le tuerons... » (*MS*, p. 28.)

Soulignons également que Mary s'associe, dans ce passage, à Minoute, lui disant : « tu auras un bonnet de dentelles et moi j'aurai ta queue de soie jaune » (*ibid.*). Encore plus

<sup>58</sup> *Loc. cit.*, p. 10. Dans ce passage, l'auteure traite toutefois de la sensibilité de Rachilde elle-même à la souffrance animale en temps de guerre, et indique que cette association à l'animal « se double d'une identification [...] à la souffrance du combattant, lui-même identifié à l'animal. » (*ibid.*)

<sup>59</sup> Frappier-Mazur souligne que pour Rachilde, la cruauté de l'homme, qui « inflige sciemment la souffrance à l'animal », est pire que celle de l'animal, qui « n'est pas doué de raison », ce qui expliquerait pourquoi les savants de *La Marquise de Sade*, entre autres, sont décrits comme des machines, sans sentiments. *Ibid.*, p. 11.

<sup>60</sup> Dans son article de 1999, Christine Planté dresse une liste de plusieurs occurrences du « rouge » dans le roman de Rachilde, illustrant par là comment la couleur rouge a des « connotations sanglantes, mortifères ou du moins ambivalentes ». *Loc. cit.*, p. 121.



que d'évoquer l'animalité de Mary et l'anthropomorphisme de la chatte, ce passage traduit que la femme et la bête s'associent dans la vengeance envers ceux qui les font souffrir, qu'elles tueront les hommes, tous des « bouchers », d'une certaine façon. Autrement dit, les éléments de la nature (la femme et la bête) formeront équipe contre la civilisation. Rappelons que lorsque Mary déclare « sa première guerre au mâle » (*MS*, p. 41), elle le fait suite à l'incident de la mutilation de l'agneau. L'animalité de Mary se fait guerrière, et cette guerre vise, en quelque sorte, un autre animal, le *mâle*. Le destin de la Marquise s'appuie donc bien, comme l'indique Frappier-Mazur, « sur des points communs aux mondes humain et animal », la guerre étant à la fois, dans *La Marquise de Sade*, humaine – il s'agit de la *vraie* guerre, celle de 1870 – et bestiale. Il n'y a que la violence qui soit commune à tous, et c'est par conséquent sous le mode de la violence que Mary se vengera. Car il s'agit bien de vengeance : Mary n'agit pas, comme c'est le cas habituellement chez les décadents, « parce que la femme, c'est le mal », mais plutôt « en réponse à la situation qui lui est faite par l'homme<sup>61</sup> ». Et comme la jeune Mary, une femme, ne peut accéder au monde militaire, sa violence se répercutera dans la sphère du privé, elle fera la guerre dans sa sexualité, faisant saigner l'homme comme un bœuf (ou un soldat), et refusant de donner naissance. Ce sera la vengeance de l'animal sur le boucher, de la femme sur l'homme, bref, de la nature – rappelons-nous que la femme, en cette fin-de-siècle, est *nature* – sur la « toute-puissance destructrice<sup>62</sup> ».

L'animalité de Raoule, quant à elle, est à lire à travers l'enjeu social que présente *Monsieur Vénus*, c'est-à-dire la fin de l'aristocratie, le mélange des classes. Notons d'abord que plusieurs termes utilisés pour décrire la relation entre Raoule et Jacques s'appliquent tout aussi bien au champ animal qu'au champ des classes sociales. Par exemple, Jacques semble prédisposé à recevoir les coups de cravache de Raittolbe (*MV*, p. 129), coups qu'on pourrait réserver à une monture. Sa sœur Marie, sans vouloir expliquer l'assaut de l'aristocrate par une quelconque histoire de jalousie, aura « l'air de prétendre que Jacques [est] naturellement destiné aux coups de fouet. » (*MV*, p. 140.) Loin d'être anodin, cet épisode révèle que Raittolbe, par sa classe sociale, est prédestiné aux occupations de chasseur, voire de dompteur, ce qui implique bien sûr le maniement d'une cravache. De son côté, Jacques, issu de la classe ouvrière, est condamné, en quelque sorte, à l'esclavage – donc aux mauvais traitements. Certes, les

<sup>61</sup> Lucienne Frappier-Mazur, *loc. cit.*, p. 12.

<sup>62</sup> Christine Planté, *loc. cit.*, p. 120.

coups de cravache que Jacques subit ici participent de la suprématie du chasseur Raittolbe sur l'animal Jacques, de l'aristocrate Raittolbe sur l'ouvrier Jacques, voire de l'homme Raittolbe sur la femme Jacques.

Nous le savons, Raoule cherchera à sortir Jacques de sa classe sociale<sup>63</sup>. Pour décrire ce projet, la narration recourt alors à un vocabulaire animal :

[...] déjà elle en faisait une proie, déjà peut-être elle l'arrachait à son misérable milieu pour l'idéaliser dans les spasmes d'une possession absolue. [...] Elle possédait de la vraie fille de race les formes délicates, les attaches fines, la démarche altièrre, les ondulations qui, sous les voiles de la femme, révèlent l'annelure féline. (*MV*, p. 34.)

Nous voyons donc, dans ce passage, que le lexique animal (*proie, féline*) côtoie le lexique de la classe sociale (*milieu, altièrre*), prouvant que la possession de Raoule se fait sur le mode de la chasse, de la prédation, tout autant qu'il s'agit d'un projet social (« elle l'arrachait à son misérable milieu »). Dans cet ordre d'idées, un mot comme « race »<sup>64</sup> revêt une double connotation : il peut autant désigner la classe sociale que l'espèce animale<sup>65</sup>. Le tout comme si ces différentes castes fonctionnaient de la même façon que les espèces animales et leurs clans<sup>66</sup>. D'ailleurs, lors de la fête sportive donnée par Raoule, les invités semblent plutôt appartenir à une ménagerie qu'à l'aristocratie : il y a d'abord le cousin René, « *spécimen rare* de la haute gomme sportive » (c'est nous qui soulignons), « le vieux marquis de Sauvarès, sautillant

<sup>63</sup> Laure, *L'Animale*, semble elle aussi faire peu de cas du rang social de ses amants : « Ouvrier bijoutier ou fils de famille, un mâle c'est toujours *le mâle !* » (A, p. 220, souligné par l'auteure), illustrant ainsi que le monde animal fait fi des classes...

<sup>64</sup> Dans certaines autres œuvres, le mot « race » renvoie aussi au contexte de colonialisme du XIX<sup>e</sup> siècle : à l'époque, tous les groupes marginalisés sont considérés inférieurs. La femme et le noir (deux sortes de « race ») sont également, dans la tête de l'homme blanc, vus comme des bêtes, et la forte utilisation du singe pour représenter la femme dans les œuvres fin-de-siècle n'est sûrement pas étrangère à ce courant colonialisme. L'histoire de Dame Barbara Van Mierris, dans *Monsieur de Bougreton*, démontre à merveille cette stigmatisation des noirs et des femmes. En effet, Dame Barbara a une sorte d'esclave noir, qui est décrit par un lexique qui l'infériorise et l'animalise : il sera désigné comme un « naïf enfant du Désert », un « nègre enragé de rut », un « fauve », un « tigre », etc. Par surcroît, Dame Barbara ne se contente pas de la compagnie d'un noir : ses animaux domestiques sont un ara et une guenon (des bêtes exotiques), comme pour illustrer l'association de la femme, du noir et de l'animal. Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton* [1897], dans *Romans fin-de-siècle : 1890-1900*, éd. de Guy Ducrey, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 129. L'histoire de la « Vénus hottentote », cette femme noire exhibée comme une véritable « bête de foire » à Londres et à Paris, est le symbole même de la réunion de la misogynie et du racisme du XIX<sup>e</sup> siècle. Voir Gérard Badou, *L'Énigme de la Vénus Hottentote*, Paris, JC Lattès, 2000.

<sup>65</sup> Rachilde choisit d'ailleurs souvent le mot « race » pour faire allusion à la classe sociale (*MV*, p. 37), à l'aristocratie, alors qu'elle pourrait utiliser « classe », « rang », « caste », « monde », etc.

<sup>66</sup> Rachilde n'était sûrement pas imperméable aux théories darwiniennes ni à l'application qu'en a fait Hippolyte Taine, qui a transposé les données de Darwin – sélection naturelle, déterminisme biologique, lutte pour la vie – à l'ordre social. Sans que ce projet soit aussi avoué, clair et textuel que chez un Zola, nous pouvons quand même observer que, dans *Monsieur Vénus*, la pyramide sociale, avec ses milieux et ses races, ses prédateurs et ses proies, adopte les lois du règne animal.

comme un gros oiseau de nuit aveuglé par la lumière crue » et, « autour d'eux, [...] un essaim de femmes en toilettes exquises » (*MV*, p. 165). Ainsi, le Monde duquel est issue Raoule se fait règne animal ; il n'est donc pas étonnant que le projet de mélange des classes de Raoule se fasse sur le mode de la chasse, de la prédation.

Car Raoule, en véritable homme du Monde, est chasseuse. Nous le voyons dans tout *Monsieur Vénus*, dans son amour des combats en duel et de l'escrime, à travers sa chambre décorée d'une « panoplie d'armes de tous genres et de tous pays » (*MV*, p. 36), dans son « masqu[e] de Diane chasserresse » (*MV*, p. 84), etc. D'ailleurs, si nous avons déjà noté que Raittolbe, en vrai mâle aristocrate, est destiné aux occupations de chasseur, disons que Raoule apparaît être davantage son apprentie que sa proie : si Raittolbe affirme « chasser le tigre dans le parc de Vénérande », faisant ainsi allusion aux efforts qu'il fournit pour gagner le cœur de Raoule, il dira également qu'il s'agit d'un « tigre affublé d'une amazone » (*MV*, p. 69), désignant ainsi Raoule comme une chasserresse elle-même. Mais Raoule dépassera rapidement son maître, et Raittolbe apparaîtra comme un « dompteur intimidé par son élève. » (*MV*, p. 82.) Raoule est donc chasseuse, signe de sa masculinité et de son rang<sup>67</sup>, vis-à-vis sa proie animale féminisée et ouvrière. L'image la plus saisissante de *Monsieur Vénus* quant au projet animal / social de Raoule est certes la toile, la seule toile, accrochée au mur de la chambre nuptiale. Ce tableau est le symbole ultime de l'union entre Raoule et Jacques : « Sur cette toile, elle portait un costume de chasse du temps de Louis XV et un lévrier roux léchait le manche du fouet que tenait sa main magnifiquement reproduite. » (*MV*, p. 192.) Raoule est donc bien chasseuse, elle en porte le costume. Toutefois, ce costume est du temps de Louis XV, signe que, si Raoule se réclame bien de l'aristocratie, il s'agit d'une réalité dépassée, caduque, qui n'existe plus. Ce costume, ce tableau, n'est donc qu'un vestige de l'aristocratie qui est vouée à la disparition. De plus, le lévrier roux – Jacques – lèche le manche de son fouet, démontrant ainsi une certaine complaisance dans sa soumission à son maître, dans ces « coups de cravache ». Une telle image résume bien toute la situation de *Monsieur Vénus*, la suprématie de la chasseuse Raoule, issue d'une vieille race, sur son esclave animal Jacques.

---

Soulignons également que le mot « race » est utilisé dans *Nana* afin de désigner les classes sociales, ce qui correspond exactement au projet zolien. *Nana*, tout comme Raoule, est aussi celle qui mélange les classes, les « races ».

<sup>67</sup> Barbara Havercroft remarque à juste titre que même le nom propre « de Vénérande » – de la « vénerie » – renvoie au sème « chasserresse ». *Loc. cit.*, p. 50. Notons que le nom de Raoule, avec sa particule, est évidemment aussi signe de son rang : « de Vénérande » démontre ainsi à lui seul l'intime lien entre l'aristocratie et la chasse à courre.

Avant de conclure, penchons-nous, en dernier lieu, sur le cas de *Nana* qui, animale, porte elle aussi le lourd fardeau de bouleversements politiques et de changements sociaux<sup>68</sup>. En fait, notons d'abord que tout au long du roman, la courtisane est sans cesse comparée à un cheval : on y parle de sa « gorge et de sa croupe gonflées de vices » (*N*, p. 159), de « sa croupe et [de] ses cuisses de cavale » (*N*, p. 226), etc. Mais c'est lors de la course de chevaux à laquelle assistent les protagonistes du roman, le Grand Prix de Paris, que cette comparaison prend tout son sens. Vandeuves, qui se ruine pour les services de *Nana*, donne le nom de la courtisane à l'une de ses pouliches concurrentes, cette pouliche alezane qui, dorée par le soleil, a « une blondeur de fille rousse<sup>69</sup>. » (*N*, p. 374.) Évidemment, plusieurs hommes miseront sur *Nana*, le cheval, « comme s'ils [se] disput[aient] *Nana* aux enchères. » (*N*, p. 357.) Puis, *Nana*, la « vraie », la femme, se transformera elle-même en pouliche : « Et, sur le siège, *Nana*, sans le savoir, avait pris un balancement des cuisses et des reins, comme si elle-même eût couru. Elle donnait des coups de ventre, il lui semblait que ça aidait la pouliche. » (*N*, p. 378-379.)

Toutefois, cette association entre *Nana* et la pouliche n'est pas qu'une simple animalisation de la courtisane – ou un simple anthropomorphisme de la bête –, pas plus qu'une simple transposition de la ruine de l'homme pour la femme en une histoire de course de chevaux : cet épisode prend une tournure patriotique. En effet, les chevaux de Vandeuves, des Français, luttent contre des montures anglaises, et la rivalité Angleterre / France est ainsi projetée à travers la course de chevaux :

Des Anglais, reconnaissables, se promenaient parmi les groupes, comme chez eux, la face enflammée, triomphant déjà. [...] Cette année, ce serait un désastre, si la France était battue de nouveau. Aussi toutes ces dames se passionnaient-elles, par orgueil national. L'écurie Vandeuves devenait le rempart de notre honneur [...] (*N*, p. 356).

Voilà un bien lourd poids sur les épaules de *Nana*, qui finalement l'emportera. La clameur montant des estrades illustre bien comment la courtisane se trouve, malgré elle, mêlée aux histoires politiques : « Vive *Nana* ! Vive la France ! À bas l'Angleterre ! » (*N*, p. 379.) Mais si la France, dans cet épisode, l'a emporté sur l'Angleterre, ses troupes devront bientôt s'incliner devant l'Allemagne, au moment

<sup>68</sup> Nous avons déjà souligné l'utilisation du mot « race » par Zola. Ainsi, nous ne reviendrons pas ici sur la directe responsabilité de *Nana* dans les unions entre personnes de différentes castes, ou encore dans la ruine de certains aristocrates.

<sup>69</sup> La pouliche se caractérise en effet par sa couleur d'or, et elle est « en feu » (*N*, p. 377) ce jour-là, ce qui établit bien sûr une correspondance entre elle et la courtisane blonde, la courtisane de feu et de rayons de soleil, la « mouche d'or ».

même où le corps de la belle et grasse courtisane, pourtant resplendissante de soleil lors de cette victoire équestre, dégénérera...

### Conclusion

Raoule et Mary recourent à une autre déviance, l'animalité, afin d'établir leur empire sur l'homme. Mais ce pouvoir des femmes fatales n'est pas qu'un simple pouvoir des femmes sur les hommes. La représentation de la femme en bête dans *Monsieur Vénus* et *La Marquise de Sade* s'inscrit en effet dans une réalité conjoncturelle, où se conjuguent à la fois des facteurs biographiques (Rachilde appréciait la compagnie d'animaux), littéraires, scientifiques et sociaux. Et, au-delà de ces raisons pouvant expliquer une telle omniprésence de cette métaphore, l'animalité de ces personnages féminins participe d'un projet rachildien complexe visant à faire tenir, à résumer, à transposer, dans la sphère du privé, à travers les destins des Raoule et des Mary, ces « femmes-bêtes », une réalité sociale et politique beaucoup plus large. Car, encore plus que de les aider à accomplir leur destin personnel, l'animalité des personnages rachildiens renvoie à de profonds bouleversements et changements politiques et sociaux : la guerre dans le cas de *La Marquise de Sade*, la restructuration de la pyramide sociale dans *Monsieur Vénus*<sup>70</sup>. Nous pouvons donc conclure que cette métaphore animale fonctionne de la même façon que le vampirisme que nous avons étudié au chapitre précédent : il ne s'agit que d'une autre déviance faisant la femme « autre », « monstre », et lui attribuant ainsi la responsabilité des maux d'une époque en profonde mutation.

---

<sup>70</sup> Dans *L'Animale*, nous faisons également face à un grand discours anti-clérical, aussi très représentatif de l'époque sur laquelle nous nous concentrons pour cette étude.

## Chapitre IV – Amour et botanique

Que l'on désigne poétiquement de « boutons de roses » la poitrine de jeunes filles, que l'on parle de « cueillir la rose » pour signifier faire l'amour à une femme ou, plus particulièrement, à une vierge, ou encore que l'on dise que les jeunes filles « éclosent » en arrivant à maturité, de tout temps, la métaphore florale a été abondamment utilisée pour qualifier la femme, sa beauté et, par extension – surtout dans la littérature décadente –, son sexe. Sachant qu'elle reprend – tout en les transgressant – certains clichés entourant le féminin, il n'est pas étonnant de voir Rachilde exploiter aussi cette métaphore pour le moins convenue, en particulier à l'époque où elle écrit. Dans ce chapitre, nous nous intéresserons à la façon dont l'imagerie botanique participe de la grande construction métaphorique de *Monsieur Vénus* et de *La Marquise de Sade*. Car le symbole floral se lie aux autres symboliques identifiées jusqu'ici, et contribue à l'élaboration du personnage féminin, du cadre dans lequel il évolue et du pouvoir qu'il déploie. Nous verrons d'abord que la fleur, dans ces romans, est le symbole suprême de l'amour et, surtout, qu'elle permet de rendre compte de la relation amoureuse dans ses implications les plus érotiques et charnelles. En d'autres termes, nous montrerons dans un premier temps que Rachilde reprend presque tel quel le cliché selon lequel la fleur – en particulier la rose – représente à la fois l'amour courtois<sup>1</sup>, la femme ou le sexe. Mais chez Rachilde, l'amour entraîne également la mort. Aussi, nous pourrions observer la manière dont l'auteure transgresse le lieu commun, faisant passer la fleur de symbole d'amour à symbole de mort. En conséquence, la fleur réunit alors les pulsions d'amour et de mort : elle incarne ce paradoxe retors et pervers qu'est l'amour ; elle agit comme icône de ce leitmotiv qui résume tout dans *La Marquise de Sade*, « Aimer, c'est souffrir ! ». Puis, en troisième partie, nous essaierons de comprendre comment la symbolique botanique est présente, parlante, dans d'autres romans de Rachilde et, de façon plus large, dans tout l'imaginaire de l'époque ; nous tenterons de saisir comment les fleurs fin-de-siècle, de « belles roses délicates » qu'elles étaient, se transforment en plantes carnivores et en pourriture. Nous pourrions ainsi situer *La Marquise de Sade* et *Monsieur Vénus* parmi les romans contemporains qui exploitent une métaphore botanique. Enfin, nous nous interrogerons sur les significations plus politiques et sociales d'une telle utilisation de la végétation chez Rachilde : au-delà des connotations sexuelles et morbides, comment la métaphore botanique – de la façon dont elle est

---

<sup>1</sup> La tradition, du moins en Occident, ne veut-elle pas que l'homme apporte des fleurs à sa dulcinée ?

textuellement construite dans *La Marquise de Sade* et *Monsieur Vénus* – renvoie-t-elle à la même conjoncture socio-politique que les autres métaphores identifiées ?

### Des pistils et des étamines

« Aimer, c'est souffrir », lit-on dans *La Marquise de Sade*. Commençons par « Aimer », nous souffrirons ensuite. Dans ce roman, la verdure, le feuillage, ou toute déclinaison du jardin, semble être le théâtre des câlineries, des caresses et d'autres manifestations d'amour. Les membres de la garnison dans laquelle Mary grandit – notamment la belle, extravagante et polissonne madame Corcette – affectionnent particulièrement les promenades en forêt, qui sont de multiples occasions de petits et grands gestes canailles : les militaires, dans un après-midi de loisir, s'adonnent à une « promenade sentimentale, cherchant des pierres, pendant que [d']autres lutin[ent] madame Corcette dans les mousses reverdissantes. » (*MS*, p. 78.) Ceci expliquerait alors le choix du qualificatif « sans jardins » (*MS*, p. 45) pour décrire la sombre et pieuse ville de Dole, où la garnison doit faire un bref mais ô combien brusque arrêt. Dépourvue de fleurs et de verdure, la ville de Dole est effectivement sans amour, et surtout sans amour charnel, les habitants étant mus par leur peur de l'enfer et par une dévotion des plus strictes. Dans cet ordre d'idées, la petite Mary vivra quelques beaux moments amicaux, voire amoureux, avec son ami Siroco, dans la roseraie près de chez elle. En effet, cette « Vallée des roses » (*MS*, p. 85) est le seul endroit où la petite Mary oublie ses tracas et les mauvais traitements qu'elle subit : « Mary éclata d'un rire fou. On aurait dit qu'en mettant les pieds dans ce jardin, tout devenait pour elle sujet de gaieté ; elle qui ne riait presque jamais aux éclats. » (*MS*, p. 87.) Si Mary semble si bien dans le jardin, ce n'est pas seulement parce qu'elle a toujours apprécié la campagne, les fleurs, les plantes ; ce n'est pas seulement parce qu'elle est platement attirée par la botanique : c'est qu'elle sait que dans cette roseraie elle verra Siroco, petit garçon associé, par son statut d'aide-jardinier, aux fleurs. Le jardin est donc synonyme, pour la petite Mary, de joie, d'amitié, voire de relation amoureuse.

Aussi, de ce jardin naîtra l'idylle entre Mary et Siroco : il fournira les accessoires et le décor nécessaires à « l'éclosion » de leur relation. D'ailleurs, les deux enfants ont fait connaissance « à l'occasion d'un bouquet que M. Barbe était venu acheter pour madame Corcette. [...] Après deux tours dans le jardin des roses, ils [Mary et Siroco] s'étaient compris » (*MS*, p. 92). Voilà qui est pratique courante, on offre des

fleurs à la femme aimée. Siroco connaît cette règle de l'amour courtois<sup>2</sup>, et c'est ce qui lui met la puce à l'oreille quant aux fréquentations de M. Barbe : « Et il lui achète des bouquets... Dis donc, Mary, ça se pourrait qu'il fût amoureux d'elle. » (*MS*, p. 93.) Récapitulons : M. Barbe démontre son amour à madame Corcette en lui donnant des *fleurs*, et c'est grâce à l'achat de ces *fleurs* que Mary et Siroco font connaissance et, finalement, deviennent amis. Il y a donc un rapport de cause à effet entre l'idylle et les fleurs, mais aussi entre les fleurs et l'idylle : l'amour provoque l'amour, avec – au centre de ce cercle vicieux – cette roseraie, en quelque sorte l'engrenage primordial au bon fonctionnement de la roue.

Là où il y a des fleurs, donc, et en particulier des roses, il y a de l'amour, et vice-versa. Il s'agit d'un amour gai, léger, frivole. Aussi, à chaque fois que Mary vit un moment d'amoureuse insouciance avec Siroco, les deux jeunes « amants » sont entourés de pétales. Par exemple, lors de leur ultime escapade en ville, ils « cueill[ent] [chacun] une rose [, ...] [l'un] la [mettant] à la boutonnière de sa veste[,] [l'autre] [...] l'attach[ant] à son chapeau de paille » (*MS*, p. 107). Il n'est donc pas étonnant que, nostalgique après la mort de Siroco, Mary rêve « à des brises folles qui épanouissent le cœur au milieu d'une exquise senteur de rose » (*MS*, p. 120). Certes, les moments d'amour demeureront, pour elle, associés à cette « senteur de rose ».

Alliées de l'amour, les fleurs seront même personnifiées comme autant de « jeunes filles en fleurs » épanouies, gaies, encourageant les câlins. En effet, les longues descriptions des jardins, dans *La Marquise de Sade*, dressent le portrait de la roseraie en recourant à un vocabulaire qui s'applique tout aussi bien aux attributs féminins. Si « l'églantier de Virginie [...] [a des] fleurs simples rose *chair* » et présente un « pistil plein de pollen<sup>3</sup> » (*MS*, p. 88, c'est nous qui soulignons), le bouton de rose est emprisonné d'un « corset vert » (*MS*, p. 89), et « les roses se déploient avec des grâces de filles heureuses<sup>4</sup> » (*MS*, p. 90). Le portrait de l'*Émotion* (le nom donné à cette fleur ne fait que confirmer l'association tracée plus haut) sera on ne peut plus éloquent : « c'était une merveille aux nuances point suffisamment indiquées, dont la *robe toute en chiffon* ne se distendait plus. Elle semblait née sous une impression de stupeur *ingénue* qui la rendait comme tremblante avec des *larmes* plein ses feuilles. » (*ibid.*, c'est nous qui soulignons). Quelques pages plus loin, cette même rose arbore « son air inquiet de

<sup>2</sup> Le baron de Caumont, celui qui épousera Mary, la connaît aussi : lorsque, fiancé à Mary, il vient lui rendre visite, il « apport[e] des bouquets blancs » (*MS*, p. 211).

<sup>3</sup> Le pistil est en effet l'organe femelle de la plante.

<sup>4</sup> Cette représentation des fleurs en femmes n'est pas une innovation de Rachilde : au milieu du siècle (en 1847), Grandville publiait ses *Fleurs animées*, autant de plantes (de l'aubépine à la vigne) lithographiées sous la forme de femmes.



filles rougissantes » (*MS*, p. 97). Par la suite, ce sera tout un jardin – une société – de fleurs – de femmes – qui sera décrit(e) :

*L'empereur du Maroc*, en robe de pourpre presque violette, avait une feuille sèche qu'il [le jardinier] ôta ; la rose verte, toute petite, assez laide et se détachant à peine de son feuillage, vraiment verdâtre, lavée de couleur chair, demandait de l'humidité ; une *gloire de Dijon*, énorme, lie de vin, avec un aspect de bourgeoise habillée pour le dimanche, était couverte de fleurs fanées ; une *cent-feuilles*, monstrueuse, qu'on avait obtenue aussi grosse qu'une tête d'enfant, se penchait, malade. Le vieillard s'empressa autour de ses bien-aimées [...] (*MS*, p. 98, souligné dans le texte).

Ces fleurs sont donc décrites comme des femmes... Et c'est connu, les femmes, au XIX<sup>e</sup> siècle, inspirent les idées les plus perverses. Ainsi, ces roses sont de « chair », elles sont gorgées de pollen, elles « demand[ent] l'humidité »... Il n'est alors pas étonnant de voir qu'elles nourrissent les ébats amoureux des petits Mary et Siroco. Car si Siroco « a des instincts de câlinerie fort bizarres » – bien sûr, il habite dans ce jardin ! –, s'il « gliss[e] une poignée de roses dans la guimpe de la fillette » (*MS*, p. 94), c'est tout de même l'*Émotion* qui stimulera de façon fulgurante leurs « émotions » (le jeu de mot est facile). Une fois cueillie – et mangée –, cette rose entraîne inévitablement les deux amants dans leurs plus grands ébats :

Elle [Mary] se frottait à lui [Siroco], heureuse, énervée, la peau chatouillée d'une sensation exquise, se renversant dans ses bras, appelant ses lutineries de petit homme précoce. Siroco s'imaginait qu'il jouait à la poupée et, en toute innocence d'ailleurs, il allait un peu loin. Ils finirent par s'endormir dans l'ombre asphyxiante des rosiers moussus, enlacés d'une étreinte folle. (*MS*, p. 97.)

Dans *La Marquise de Sade*, donc, les fleurs sont intimement liées à l'amour, dans une réciproque relation de cause à effet ; mais aussi, et surtout, elles incarnent une figure féminine : par le fait même, elles sont ces grandes séductrices, ces fourbes qui pervertissent, ces « mères de tous les vices »<sup>5</sup>.

Et, rappelons-le, Mary s'épanouit parmi ces fleurs. Selon nous, cette assimilation à la nature la rapproche de la « vraie femme ». En effet, si la fleur est une femme, et si Mary s'épanouit dans ces jardins, c'est que la fillette fait partie, en quelque sorte, de cette communauté féminine. Qui plus est, le passage où Mary mange l'*Émotion*, cette rose unique cultivée par M. Brifaut, le jardinier, semble calqué sur la scène originelle où Adam et Ève sont chassés du jardin d'Éden. D'abord, c'est bien Mary, « la femme »,

<sup>5</sup> Et ceci n'a rien de nouveau. En 1875, c'est dans un jardin que l'abbé Mouret se laissait entraîner à la « faute » par Albine, elle-même *femme-fleur* : « [...] Albine était une grande rose, une des roses pâles, ouvertes du matin. » Émile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, préf. de Jean-Philippe Arrou-Vignot, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991 [1875], p. 185. Pensons aussi aux ébats incestueux de Renée avec Maxime dans la serre de *La Curée* en 1871.

qui est l'instigatrice du péché : c'est elle qui incite Siroco, « l'homme », à cueillir la fleur (le fruit défendu), autrement dit à commettre « la faute ». Mary, « dans son désir de faire commettre une sottise au petit homme qu'elle tyrannisait », devient « femme et arrogante » (*MS*, p. 95). Le texte le dit, cette attitude de tentatrice, de belle tyrannique, serait un comportement proprement féminin. Siroco, en digne descendant d'Adam, tente de résister, s'objecte (« Mary, tu n'es pas raisonnable », *ibid.*) ; mais il fléchira inévitablement, il cueillera la rose, car « il était écrit au livre du destin que Siroco ferait des bêtises ce jour-là. » (*MS*, p. 97.) Voilà, tout est écrit dans le livre du destin, dans le Livre, dans ce grand livre du mythe fondateur. Par surcroît, Mary, en digne descendante d'Ève, mangera la rose, ce qui déchaînera les passions sexuelles entre « Adam » et « Ève ». Ils auront commis la faute, ce qui vaudra à la fillette, à l'instar d'Ève, d'être chassée du jardin. En effet, lorsqu'il s'aperçoit du crime, M. Brifaut, « pareil à l'ange exterminateur, levant son gourdin comme une épée flamboyante, désign[e] la grille du jardin à Mary » (*MS*, p. 99), et elle est « chassée du paradis des roses » (*MS*, p. 100). Tout y est : la tentation immanente à la féminité, le « fruit défendu », le Livre, le déversement des passions, « l'ange exterminateur », la notion de « paradis perdu »... De plus, la botanique devient par la suite le premier domaine de connaissance de la petite Mary, qui apprend des rudiments d'histoire naturelle grâce aux bons enseignements de M. Brifaut. La fleur, c'est pour Mary le « fruit défendu », c'est « l'arbre de la connaissance ». Ainsi, la métaphore botanique permet encore ici de démontrer la « sur-féminité » de Mary<sup>6</sup>, qui réédite le mythe du jardin d'Éden.

Si, dans *La Marquise de Sade*, les fleurs représentent des femmes, dans *Monsieur Vénus*, la métaphore botanique est utilisée de façon analogue. La mère de Raoule, une véritable femme, « très robuste de constitution », ayant « les plus naturels et les plus fougueux appétits », est « pleine de sève » (*MV*, p. 39). Cette description de la mère de Raoule démontre donc bien, d'abord, que la nature de la femme est d'être faite pour l'amour, mais aussi – et surtout – que cette « vraie femme », gorgée de sève, se rapproche d'une plante. Par ses instincts, la femme est plante, elle est *nature*. Toutefois, dans *Monsieur Vénus*, Jacques n'est-il pas lui-même une femme ? Ainsi, la narration recourra aux fleurs pour rendre compte de toute la féminisation et du potentiel érotique du jeune homme. En effet, lorsque Jacques apparaît la première fois à Raoule,

<sup>6</sup> Voir le chapitre I de la présente étude : nous y avons souligné que la connaissance de Mary, sa connaissance du corps humain, lui permettait d'entraîner l'homme à sa perdition, de devenir une nouvelle Ève, cette « femme au-dessus de toutes les femmes ». Il en va de même pour sa connaissance de la

il se trouve au milieu de toutes sortes de plantes. Fleuriste, ce qui est un métier réservé aux femmes – nous y reviendrons –, Jacques est non seulement entouré de plantes, mais il est *vêtu* de fleurs :

Autour de son torse, sur la blouse flottante, courait en spirale une guirlande de roses, des roses fort larges de satin chair velouté de grenat, qui lui passaient entre les jambes, filaient jusqu'aux épaules et venaient s'enrouler au col. À sa droite se dressait une gerbe de giroflées des murailles, et, à sa gauche, une touffe de violettes. (*MV*, p. 24.)

Ainsi, Jacques habite et travaille certes parmi les fleurs mais, surtout, son corps est *enveloppé* par les plantes. Directement sur son torse, à même l'épiderme, courent ces fleurs qui deviennent une seconde peau : par extension, Jacques a une peau de rose. D'ailleurs, Raoule remarquera, lors de sa visite chez lui, que sa peau est « plus satinée que les roses de la guirlande. » (*MV*, p. 28.) Jacques devient une plante, pétale de rose. De même, plus loin dans le récit, il semblera à Raoule qu'il a une peau de « pêche » (*MV*, p. 54). Notons finalement que lorsque ces comparaisons entre la peau de Jacques et celle d'une fleur – ou d'un fruit – sont esquissées, il s'agit toujours pour Raoule de moments où, séduite, elle est complètement obnubilée par le corps de Jacques. C'est leur première rencontre, quand elle ne peut « détacher les yeux de [la] peau » de Jacques, visible grâce à l'échancrure de sa chemise (*MV*, p. 28) ; c'est aussi lorsque, derrière des rideaux, Raoule regarde le jeune homme prendre son bain (*MV*, p. 54). Cet épiderme satiné et duveté constitue donc, pour Raoule, une caractéristique qui participe du pouvoir érotique de Jacques : Jacques est fleur, il est femme et sexe.

Car dans *Monsieur Vénus*, les fleurs inspirent la relation d'amour, l'acte de reproduction. Raoule ne demande-t-elle pas à Jacques de lui confectionner, pour son costume de « nymphe des eaux », des « sagittaires avec de long pistils en flèche et [des] nymphéas bien roses, duvetés de brun » (*MV*, p. 28) ? Nul besoin d'insister, ici, sur la connotation – il s'agit même d'une dénotation ! – sexuelle créée par les choix lexicaux... Sachant que les nymphéas sont des nénuphars ronds et plats, que les sagittaires sont des tiges aériennes aussi appelées « flèches d'eau », et que ces fleurs croissent dans les milieux humides, nous voyons bien que les fleurs commandées par Raoule évoquent l'acte sexuel. Affublée de ce costume, elle portera ainsi sur elle le *sexe*, mais en sera aussi, et surtout, la déesse. « Je serai en *nymphe des eaux*, dit-elle à Jacques, [...] il faut donc un semé de plantes de rivière, des nymphéas, des sagittaires, lentilles, nénuphars... » (*MV*, p. 27, souligné par l'auteure). Si Raoule se déguise en

---

botanique. Nous reviendrons plus loin sur le lien à faire entre le savoir botanique de Mary et son savoir médical.

« nymphe des eaux », elle devient par le fait même la divinité de ces plantes renvoyant à la reproduction. En somme, elle est celle qui règne sur le sexe et, par extension, sur Jacques. Par ailleurs, Raoule enverra des fleurs à Jacques, écrivant dans la note « je remplace mes baisers par des fleurs. Un fiancé ne peut faire mieux !... » (*MV*, p. 109.) Ces quelques lignes résument assez bien le pouvoir amoureux des fleurs, qui peuvent « remplacer les baisers ». De plus, ici, c'est Raoule qui envoie des fleurs : en posant ce geste, Raoule prend, comme elle l'indique elle-même, le rôle du fiancé. Nous pouvons donc constater que la métaphore botanique résume et illustre à elle seule toute la relation érotique entre Raoule et Jacques, relation basée sur la féminisation de Jacques et sur la domination / virilisation de Raoule.

### **La couronne mortuaire**

Nous venons d'ébaucher le lien symbolique, causal et métonymique entre les fleurs et l'amour dans *La Marquise de Sade* et *Monsieur Vénus*. En d'autres termes, la fleur incarne le sentiment amoureux (dans son acception la plus large). Toutefois, pour Mary et Raoule, là où il y a de l'amour, il y a aussi de la souffrance. « Aimer, c'est souffrir ! » Nous pourrions ainsi déduire qu'il y a un rapprochement à faire, dans ces romans, entre les plantes et la mort. Tandis que les roses contribuent à « érotiser » Jacques, le jeune homme mourra également parmi les fleurs, tombant dans les violettes suite au coup d'épée de Raittolbe (*MV*, p. 222). La fleur passe donc de symbole d'amour à symbole de mort, et cette oscillation est frappante dans *La Marquise de Sade*. Pour Mary, la plus grande source de souffrance est l'accouchement. Or, l'accouchement, n'est-ce pas la conséquence *naturelle* de l'amour ? N'est-ce pas ce qui, selon le discours micheletien, attend toutes les femmes, en principe ? Pas étonnant, dans cette logique, de voir les fleurs de *La Marquise de Sade* « accoucher » elles aussi. Premièrement, la fleur n'échappe pas ce qui est inhérent à la condition féminine et à la reproduction : elle saigne ! En effet, dans la roseraie de Siroco, « des coins d'ombre délicieux s'émaill[ent] de taches pourpres comme si le sang de toutes ces fleurs finissait par couler. » (*MS*, p. 89.) Saignante, elle subirait donc, du moins selon Icard, cette « première étape de la maternité<sup>7</sup>. » De plus, l'éclosion du bouton de l'*Émotion* est présentée comme la naissance d'un enfant ; l'analogie est on ne peut plus explicitement tissée : le bouton est décrit comme ayant « des rondeurs de bébé joufflu » (*ibid.*). Dans le même ordre d'idées, quelques pages plus loin, M. Brifaut verra le rosier « vert comme un chou » ; sachant que Mary croit à ce moment que les bébés poussent dans les choux, la

comparaison du jardinier viendrait raffermir le rapprochement entre la plante et la femme, deux « choux » qui donnent naissance.

Toutefois, si la fleur ressemble bien à une femme qui accouche, l'inverse est, dans *La Marquise de Sade*, tout aussi vérifiable : le bébé fait penser à un bouton qui vient d'éclorre. Célestin, détestable dans ses langes, reçoit des compliments : on lui dit qu'il « ressemble aux fleurs » (*MS*, p. 102). Dans cette logique, une expression comme « mauvaise graine » (*MS*, p. 125), utilisée par Tulotte pour gronder Mary, prend tout son sens... De plus, la cousine valorise, pour apaiser les enfants, une fameuse boisson, la « fleur d'oranger ». Cet élixir pourrait être considéré comme une variante du lait ; Tulotte fait elle-même le rapprochement, par contiguïté, lorsqu'elle affirme qu'elle ne veut « point de fleur d'orange, [...] ni de lait de poule. » (*MS*, p. 126.) Ce qu'elle veut, c'est du rhum, son « lait » à elle... Bref, la fleur « saigne », elle accouche, elle « nourrit » de son « lait » réconfortant : elle est une vraie femme.

Fait intéressant, le jardinier a un rôle crucial à jouer dans « l'accouchement » de l'*Émotion*. Écoutons-le s'en glorifier, et confirmer du coup l'analogie entre la reproduction humaine et celle des fleurs : « je vais noter ce trésor et tâcher de lui créer une digne famille. Quand on songe, petits, que j'ai greffé cela sur un Bengale croisé de Chine avec un œil de la Malmaison. Hein !... quelle généalogie !... » (*MS*, p. 90.) Le jardinier exprime ainsi, par les mots « famille » et « généalogie », qu'il considère bien cette plante comme une « mère », que le croisement et les greffes de fleurs sont du même acabit que la généalogie, voire que la reproduction humaine. Dans cet ordre d'idées, le jardinier, qui a accompli le croisement entre ces fleurs, qui a donné lieu à la naissance de ce dernier bouton, n'est qu'une autre variante de l'accoucheur. Il s'agirait, encore une fois, d'un autre de ces « hommes sadiques », qui s'émerveillent de la souffrance des femmes.

Pour Mary, l'accouchement n'est pas seulement synonyme de souffrance : il entraîne aussi la mort. De façon plus large, les fleurs revêtent, dans *La Marquise de Sade*, une connotation morbide. Dès le début du roman, d'ailleurs, l'analogie entre les fleurs et la mort est esquissée : le jardin entourant la maison de Mary, jardin que traversent la petite fille et Tulotte sur le chemin de l'abattoir, est en fait un cimetière, les beaux arbres dissimulant des tombes (*MS*, p. 8). Du cimetière à l'abattoir, il s'agit d'une bien sombre promenade pour la petite. D'ailleurs, suite à la vision du bœuf abattu, dans son délire, la fillette s'imaginera « s'accrochant aux chardons de la route, aux pâquerettes, aux liserons, le jardinier [du cimetière] la repoussa[nt] d'un coup de bêche

<sup>7</sup> Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 299, citant Icard.

dans le cimetière » (*MS*, p. 14-15). La mort propulse Mary dans le jardin ; le boucher envoie les bœufs à la mort comme le jardinier envoie la petite fille au cimetière. D'emblée, la narration installe ce jardinier comme une autre variante du boucher<sup>8</sup>. Pas étonnant, donc, que la mère de Mary refuse une promenade dans son jardin... Les fleurs signifient la mort, entraînent la mort<sup>9</sup>. C'est d'ailleurs ce que l'enfant retiendra, non seulement de sa promenade avec Tulotte, mais aussi des décès qui peuplent son enfance. En effet, dès son entrée dans la chambre de sa mère qui vient d'expier, Mary se demande : « Pourquoi [...] toutes ces fleurs ?<sup>10</sup> » (*MS*, p. 83.) Dans sa tête, les fleurs demeureront liées à la mort de sa mère, donc à l'accouchement.

Ainsi, la métaphore botanique permet de bien rendre compte de l'aphorisme « Aimer, c'est souffrir ! » qui détermine tout le destin de la Marquise de Sade. La fleur – la rose – agit bien comme icône de ce leitmotiv<sup>11</sup>. S'il s'épanouit dans l'amour, le cœur de Mary sombrera inévitablement dans la mort, car il a tout d'une rose : « un vent [...] secouait le cœur de Mary comme il secouait les rosiers de la vallée des roses » (*MS*, p. 115). Après l'amour, « le feuillage du jardin [sera] mort », « la douce vallée des roses [sera menacée] d'un cataclysme formidable. » (*MS*, p. 127.) Éphémère, la fleur est une chose à laquelle il ne faut pas s'attacher. Mary ne le sait que trop : « Elle n'avait point le désir de s'attacher, soit à une fleur, [...] soit à un chien, puisque l'on quitte brusquement les choses ou que brusquement les êtres vous quittent. » (*MS*, p. 138.) La fleur renvoie ainsi à tous ceux que Mary aime, et dont le départ la fait souffrir : elle fait penser à l'accouchement de sa mère, elle évoque Minoute, elle rappelle Siroco. En somme, la métaphore botanique dans *La Marquise de Sade* permet l'articulation du lien entre l'amour, l'accouchement et la mort.

Réalisant que l'amour entraîne la mort, Mary refusera alors d'être une « vraie fleur », d'être une « vraie femme », d'aimer, de saigner et d'accoucher. Par conséquent, rendue adulte, elle portera une robe où « cour[ent] des branches de feuillage de rosier *sans fleurs*, criblées de leurs épines. » (*MS*, p. 196, c'est nous qui soulignons). Mary enlève les fleurs des rosiers, elle dépouille les plantes de leur potentiel reproducteur, pour ne conserver que les épines. Les fleurs ne deviennent, entre les mains de la Marquise, qu'un outil de plus afin d'étendre son pouvoir. En effet, Mary charme les

<sup>8</sup> Nous avons déjà, dans le chapitre précédent, montré l'équivalence – pour Mary – entre le boucher et l'accoucheur, ces « hommes qui font souffrir ».

<sup>9</sup> Notons que c'est un lacet tendu « sous les fuchsias » (*MS*, p. 64) qui donnera la mort à Minoute.

<sup>10</sup> Également, à la mort du petit Célestin, frère de Mary, les dames du régiment visiteront les Barbe, « portant des bouquets de camélias blancs » (*MS*, p. 132) ; à la mort du colonel Barbe, on enverra « un bouquet blanc ». (*MS*, p. 170).

<sup>11</sup> D'ailleurs, si la rose présente de fragiles et doux pétales, elles magnifie aussi ses épines !

hommes grâce à cette robe « couleur de souffrance » ; son odeur de réséda<sup>12</sup> envoûte son oncle (*MS*, p. 185) ; le jardin est le lieu de rencontre entre la jeune femme et son amant Paul. Et ces fleurs, évidemment, deviendront menaçantes pour les hommes qui s'y froteront : au mariage de sa nièce, le docteur Barbe souffrira d'une syncope, et affirmera « que les fleurs lui [font] cet effet quand il les sen[t] de près<sup>13</sup>. » (*MS*, p. 212.) Mary n'accepte d'être plante que dans la mesure où elle sait faire souffrir.

Par ailleurs, lorsque Mary fait son entrée dans le monde de la science, cette autre alliée dans sa prise de pouvoir sur l'homme (et sur son propre destin de femme), elle commence par apprendre la botanique. C'est en fait le seul domaine auquel son oncle, au début, lui donne accès<sup>14</sup>. Mais les botanistes font partie du même cercle de scientifiques que le docteur Barbe : il s'agit bien de connaissance, de connaissance de la *nature*. Peu importe qu'il s'agisse de fleurs ou de femmes. De toute façon, n'est-ce pas un peu la même chose, dans *La Marquise de Sade* ? Dans le cercle du docteur Barbe, le traité de botanique est rangé à côté du traité de médecine, le botaniste fréquente l'accoucheur : il s'agit d'une seule et même chose, il s'agit de Science. Ceci confirme l'analogie que nous avons déjà soulignée entre la femme en couches et la fleur – l'analogie entre l'accoucheur et le jardinier (ou le botaniste). La connaissance de la botanique est donc, pour Mary, une porte d'entrée vers sa connaissance ultime, l'*Amour physique*, qui sera son arme suprême pour accomplir sa quête.

Mary s'approprie les fleurs comme elle s'appropriera le corps de l'homme. Par exemple, c'est avec plaisir qu'elle « épuis[e] sous ses coups d'ongle » sa « belle sensitive<sup>15</sup> » (*MS*, p. 187). Nous pourrions d'ailleurs voir ce geste<sup>16</sup> – et Mireille Dottin-Orsini le souligne très bien – comme un refus du rôle de bonne petite jardinière auquel Michelet reléguait les femmes, comme un refus de la « traditionnelle identité florale de la femme<sup>17</sup>. » Dans son ouvrage *La Femme*, Michelet énonce effectivement que « la femme, surtout la femme enfant, est tout dans la vie nerveuse [, et que] la plante[,] qui n'a pas de nerfs, lui est un doux complément, un rafraîchissement, une innocence

<sup>12</sup> « Plante à fleurs blanchâtres ou jaunâtres disposées en grappes, répandue en Europe et dans le bassin méditerranéen. » (*Le Petit Robert*) Le dictionnaire nous apprend également que cette plante est aussi appelée « herbe-aux-juifs ». Voilà qui nous lance une fois de plus sur la piste de la « judéité » de Mary, que nous pourrions explorer dans de futures recherches.

<sup>13</sup> Mary, qui réclamait, pour ses fiançailles, une fête avec « des fleurs à en être asphyxié » (*MS*, p. 194), aurait donc vu son souhait se concrétiser !

<sup>14</sup> Et n'oublions pas que Mary a aussi reçu une petite éducation d'histoire naturelle grâce à M. Brifaut, le jardinier de son enfance. (*MS*, p. 137.)

<sup>15</sup> Soulignons que la sensitive est une plante dont les feuilles se replient au contact : il s'agit d'une plante carnivore. Nous voyons donc qu'adulte, Mary délaisse les douces roses de son enfance pour adopter des fleurs plus carnassières !

<sup>16</sup> Raoule déchiquettera elle aussi « son bouquet d'oranger. » (*MV*, p. 186.)

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 215.

relative<sup>18</sup>. » Mais Mary détourne ce cliché, s'en affranchit. Là où Michelet énonce qu'il n'a jamais vu une femme « coup[er] une fleur qu'à regret et malgré elle, en lui demandant pardon<sup>19</sup> », Mary – nous venons de le voir avec la « sensitive » – s'en donne à cœur joie. Et, rappelons-nous, elle exige de Siroco qu'il coupe l'*Émotion* pour elle, ce qui donnera lieu à l'euphorie amoureuse entre les deux jeunes protagonistes. Si Mary s'occupe de botanique, donc, ce n'est que pour mieux faire souffrir. Les fleurs sont sa prise de pouvoir à elle, sa médecine à elle<sup>20</sup>, son champ de bataille à elle. Mary devient bien une botaniste, une effroyable petite doctoresse, une véritable guerrière, utilisant les fleurs et les traités de son oncle comme autant d'armes de séduction et de destruction contre l'homme<sup>21</sup>. Mary fait du coup un pied de nez aux théories michelettiennes, investissant son pouvoir de destruction dans son « jardinage ». Par surcroît, Michelet indique, dans *La Femme*, que la jeune fille réaliserait, dans les soins qu'elle apporte naturellement aux plantes, une forme de maternité. Pour lui, la femme, qui est plus patiente que l'homme, serait naturellement destinée aux travaux de jardinage. Encore une fois, nous voyons que Mary, même dans ses relations aux fleurs, refuse cet état perpétuel de mère dans lequel se trouvent cloisonnées les femmes de l'époque. En définitive, nous pouvons affirmer que Rachilde s'approprie le mythe d'Ève pour mieux le détourner à travers le destin de Mary, pour mieux s'en affranchir. Il reste que dans *Monsieur Vénus* et *La Marquise de Sade*, la métaphore botanique permet d'articuler les rapports des personnages principaux à l'amour : érotisme, domination de l'homme, prise de pouvoir, souffrance, mort, sont inextricablement liés dans ce symbole.

### **La plante carnivore, la pourriture et le lierre**

Si Rachilde exploite une telle métaphore botanique, c'est qu'elle est une écrivaine bien de son temps : elle n'est pas la seule – loin s'en faut – à tracer une analogie entre la plante et l'amour, entre la plante et la femme. Dans cette partie, nous analyserons l'utilisation que fait Rachilde de la botanique dans quelques autres de ses romans, puis nous nous intéresserons à d'autres œuvres fin-de-siècle dans lesquelles la femme est « végétalisée ». Nous soulignerons les grands clichés floraux présents dans la

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 129.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 131-132.

<sup>20</sup> Malade, Mary préfère d'ailleurs les roses « à la plus belle herbe médicinale. » (*MS*, p. 188.) Nous avons donc, pour Mary, cette équivalence entre la fleur et le remède. La fleur est bien son alliée « scientifique ». Quant à Raoule, elle administrera du haschich – une plante – à Jacques, ce qui le rend malade, subordonné à elle. Raoule utilise elle aussi les plantes afin d'étendre son empire, comme dans une forme de médecine bien personnelle.



littérature de l'époque. Car si, sous la plume d'auteurs décadents, la femme se charge d'une rare violence, ceci s'exprime souvent à travers une figure botanique, ou du moins organique : tandis qu'au milieu du siècle elle était une fleur délicate, sorte d'« hommage » « à [la] pureté [du féminin] et à sa fragilité<sup>22</sup> », la femme devient plante carnivore, pourriture, lierre parasite. Mais, surtout, nous interrogerons la provenance sociale, philosophique et scientifique de tels lieux communs. De cette façon, nous verrons en quoi Mary et Raoule se différencient de ces autres *femmes-plantes* fin-de-siècle et comment, tout en exploitant elle aussi une métaphore botanique, Rachilde transgresse les grands clichés littéraires, sociaux et scientifiques du temps.

À l'époque – et depuis l'Antiquité ! –, la femme, à cause de ses instincts, est vue comme appartenant à la *nature*. Elle est par conséquent du même acabit que les bêtes, mais elle est aussi *végétale*. Cette essence animale et botanique, ce caractère *organique* de la femme, nous pouvons l'observer chez le personnage de Laure, héroïne de *L'Animale*. Soulignons que Laure, par sa genèse, a toutes les prédispositions pour relever du domaine botanique ; la maison qui l'a vue naître se confond elle-même avec la forêt, tout y est vert :

Deux ovales de cuivre la blasonnaient au-dessus de sa porte peinte en vert mousse. Le perron de pierre était vert, du même vert que la porte, et les murailles s'ornaient d'herbes fines, et les panonceaux se vert-de-grisaient, et les vitres des fenêtres avaient des teintes d'émeraude. À l'intérieur du logis, les bureaux du notaire se meublaient de cartons verts, tirant sur le bleu. Un tapis, très usé, qui avait dû être vert, amortissait les pas. (A, p. 27.)

Cette maison familiale est décrite comme une habitation appartenant elle-même à la forêt, Laure voit le jour dans une maisonnette vert mousse tapie et camouflée dans les bois. C'est du moins un logis très « chlorophyllé ». Et le portrait ne s'arrête pas là : suit une très grande description des jardins entourant la maison, jardins qui reçoivent les plus grands soins des parents de Laure. Toutefois, malgré toutes leurs attentions, ces végétaux ne sont pas dociles. Ce sont des plantes désagréables, voire dangereuses :

Derrière la maison, une cour [...] s'enguirlandait de vignes dont les feuilles épaisses avaient une couleur si sombre qu'elle faisait peur ; [...] et elle produisait, narquoisement, quelques grains de verjus ne mûrissant jamais. [...] Les terres des cours closes sont pleines de caprices : on y sème du persil, et il vient de la ciguë. Elle secrètent à proximité des humains des sucs vénéneux, et

<sup>21</sup> C'est grâce aux fleurs que Mary devient la « soldate » de sa propre vie. Nous reviendrons sur les liens entre la métaphore botanique et le climat de guerre dans lequel Mary grandit dans la dernière partie de ce chapitre.

<sup>22</sup> Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 261.

les plantes les plus inoffensives y distillent souvent des poisons, qu'elles cachent sous une rare somptuosité de végétation. (A, p. 27-28.)

Ces fleurs sont donc des *femmes fatales*, capricieuses, qui, malgré les soins qu'on leur apporte, en font « narquoisement » à leur tête. Les plantes inoffensives se transforment en poison, le persil devient ciguë et, fourbes, les plantes dissimulent ces pouvoirs meurtriers sous des artifices aguichants, sous cette « somptueuse végétation ». Cette représentation du jardin du père de Laure en communauté de femmes fatales atteint son paroxysme dans la description des angéliques, les fleurs chéries du notaire, ces « bohémiennes » « perfides aimant les angles des murs où il fait noir, les chaleurs d'étuves et l'obscurité, qui dilatent les odeurs et les tourment en aphrodisiaque pour les sens des animaux », ces « angéliques perverses dont les côtes sucrées sont mangées par les enfants et tuent les rats » (A, p. 28). D'ailleurs, soulignons que ces fleurs sont, dans le discours du père de Laure, directement associées aux femmes elles-mêmes, puisqu'il plaisante « Du temps qu'on s'habillait avec des feuilles, j'aurais eu de quoi tailler de belles jupes à ces dames. » (A, p. 29.) Nous voyons donc que ces plantes, qui peuvent faire des jupes, relèvent du domaine féminin.

Née dans cette maison vert mousse, au milieu de ces fleurs, « née sous les angéliques, peut-être dans l'éclair de la passion que la hauteur fabuleuse, la beauté inattendue, presque malsaine de ces plantes avait procuré à ses parents » (A, p. 31), Laure sera systématiquement associée aux plantes. Aussi, la petite Laure se retrouvera constamment nichée dans les jardins, attirée qu'elle est par la végétation. Son apparition vient interrompre une longue description des plantes et fleurs qui entourent la maison des Lordès, comme si, même textuellement, elle faisait partie de cette végétation ; comme si elle apparaissait là, tout *naturellement* : « Souvent, à travers les larges feuilles, derrière une branche, brillaient deux yeux, deux escarboucles. – C'est Laure qui est là » (A, p. 29). D'emblée, Laure se retrouve « souvent » « à travers » les plantes, elle est spontanément, de façon innée, attirée par elles<sup>23</sup> :

Quand elle fit des pas toute seule, on la mena devant la forêt en miniature et cette merveille l'éblouit ; des témoins dignes de foi la virent battre des mains et l'entendirent s'exclamer de plaisir. Dès l'âge de raison, elle pénétra sous la voûte obscure que formait leur bosquet nain et s'accoutuma aux senteurs violentes qu'exhalaient ces larges feuilles. (*ibid.*)

Allant plus loin, Laure en *deviendra* elle-même une plante : « il semblait que l'enfant fût, elle aussi, une sorte d'angélique destinée à étonner la ville. [...] Elle était réservée,

<sup>23</sup> Bien sûr, cette apparition, à travers les plantes, de Laure, dont on ne voit que les deux yeux briller comme des bijoux, lui donne également des allures de chatte.

d'une pâleur de corolle, poussait des cheveux immenses, des cheveux noirs, luisants, et son haleine embaumait » (A, p. 29-30).

Mais, nous l'avons vu, la plante, chez Rachilde, n'est pas que corolles, feuilles luisantes et parfum : les angéliques sont sexe et poison, entraînent au vice. Descendante de ces fleurs, Laure porte en elle ces pulsions et pouvoirs de femme fatale. Grâce à cette généalogie, grâce à sa conception parmi les fleurs, grâce à ses caractéristiques florales, elle porte en elle cette dualité qui fait la force des plantes. Elle est à la fois attirante et mortelle, à la fois corolle et « pourrie, d'une jolie pourriture de champignons blancs » (A, p. 31) :

Elle charri[e] dans ses veines (vertes sur la peau blanche) des ferments terribles. Confite, elle serait une friandise d'amour ; à peine éclore, elle avait les hypocrisies des fleurs poussées tristement et qui détérioraient des murs plus solides que des rocs. Nulle innocence ne pouvait, du reste, égaler la sienne, puisqu'elle était née avec le germe du mal. [...] Ce notaire et sa femme qui végétaient réunirent tous leurs péchés en un seul rameau, qui leur jaillit brusquement au milieu de leur automne, après une fumure féroce. Tout d'un coup, leur jardin de fond de cour, moisi sous les épluchures, les entrailles d'animaux et les eaux de vaisselle, lança des angéliques, et, l'imitant, ils conçurent un ange des ténèbres. (A, p. 31-32.)

Laure se retrouve ainsi au centre d'une sorte de « cercle de la vie organique ». Née de la pourriture, qui est « de la vie venant de la mort », elle est elle-même « de la vie venant de la mort », se nourrissant de la mort. La jeune fille est, à l'instar des angéliques, pourriture, elle est *nature*. Et elle a tous les instincts et les appétits que cela implique.

Certes, ses instincts amoureux lui sont insufflés par ses origines et son essence botanique. Laure est une plante, elle est à la fois fleur et pourriture ; son amour est donc à la fois fleur et pourriture. Ainsi, sa relation « amoureuse » avec Henri oscillera entre ces deux pôles :

elle regretterait peut-être ce semblant d'amour qui se mourait entre eux et conservait un parfum de tendresse permise, comme un vieux bouquet de roses conserve encore un bouton mal éclos voulant fleurir quand même, en dépit de la pourriture de sa tige. (A, p. 187.)

À l'instar de la Marquise, pour Laure, « Aimer, c'est souffrir ! » Mais disons que, en dernière instance, Laure, comme Mary, penchera plus vers le verbe « souffrir » que vers « aimer ». Car si elle est « de la famille des sensitives », elle est « des sensitives carnassières, de celles qui, baïllant de la fleur ou de la feuille, gobent les insectes au passage. » (A, p. 174.) La métaphore botanique permet donc de bien rendre compte du pouvoir destructeur des instincts amoureux de Laure, par l'image de l'« angélique », de la pourriture, de la plante carnivore.

Mais si son amour est destructeur pour les hommes osant s'approcher d'elle, il le sera encore plus, et nous l'avons vu dans le chapitre précédent, pour Laure elle-même. En effet, lorsque Henri quitte Laure, elle est dévastée par le départ du jeune homme et, surtout, par son trop-plein d'amour. Et la narration a recours à la métaphore botanique pour bien exprimer son anéantissement : « Elle ne menait même plus l'existence d'un animal, elle vivait d'une vie de plante, elle végétait, le cerveau tout brusquement rétréci par l'écrasement de son amour » (A, p. 172). Laure n'est que pulsions, elle n'est plus cerveau, « ses instincts l'attirant en bas comme des racines, lui vrillant le crâne comme des branches à floraisons vénéneuses, et quand elle *se respirait* au fond de son triste isolement, [...] elle finissait par s'empoisonner doucement. » (A, p. 173, souligné par l'auteure.) En somme, si les plantes entourant la maison des Lordès sont des plantes d'amour, de sexe, de femme fatale, Laure naîtra de ces plantes ; elle est donc essentiellement botanique. Par le fait même, Laure ne sera qu'amour, ne sera que cette plante vénéneuse venant à bout, de façon insidieuse, comme des racines, des hommes et, ultimement, d'elle-même. Car Laure court, impuissante, à sa perte : elle est victime de sa propre nature végétative.

Même dans un roman où, en apparence, il n'y a que très peu de personnages féminins, la femme apparaît à travers un odorant prisme de chlorophylle. En effet, dans *La Tour d'amour*, les seules fois où le narrateur vivra de ponctuels moments amoureux, en rêve ou sur terre, il sera entouré de fleurs, dans un jardin. Lorsqu'il imagine Zuléma, cette « petite mauresque », amoureuse passagère et onirique, il se figure un « îlot [qui] se dressait hors de la mer, bouquet tendu par une main de mariée : fleurs d'orangers, fleurs de citronniers et verdure de tamaris tout autour, verdure de myrtes, plus verts encore<sup>24</sup> » (TA, p. 59). De même, Marie, sa « fiancée », sera associée non seulement aux chats, mais aux lilas : elle lui donne « du lilas pour emporter » (TA, p. 148), elle sera cette « demoiselle [qui] se balançait [...] entre les lilas » (TA, p. 185-186). Par ailleurs, sachant que les femmes – et leurs effets – sont aussi constamment comparées, dans *La Tour d'amour*, à l'alcool<sup>25</sup>, la métaphore botanique prend tout son sens lorsque nous

<sup>24</sup> Le narrateur parle de « mordre [...] aux pommes de [l']amour [de Zuléma] » (TA, p. 62) : l'amour est fruit, voire fruit défendu – la pomme rappelle l'histoire d'Adam et Ève.

<sup>25</sup> Nous pourrions nous pencher plus longuement sur cette métaphore filée dans une étude ultérieure. En fait, disons seulement que la femme, dans ce roman, est, et nous l'avons déjà dit, perverse. L'alcool devient donc une autre comparaison possible pour décrire le pouvoir fourbe et dévastateur des femmes, qui sont capables du « vin pur [des] caresses » (TA, p. 179), tout autant que leur sexe « embrouille les manœuvres » (TA, p. 209) des pauvres marins – maris – qui s'échoueront, ivres de vin, ivres de caresses...

constatons que Marie donne à son « amoureux » du vin et du lilas : le lilas, comme le vin, embaume et enivre... le lilas est femme.

Ainsi, la femme, celle qui est objet d'amour, est associée dans le roman aux fleurs. Mais, rappelons-le encore, la fleur est, à l'instar de l'animal, paradoxale : elle peut être douce et amoureuse (comme la chatte), puis être pourriture (comme la moule). Ainsi, dans *La Tour d'amour*, nous retrouvons encore cette dualité, cette fois appliquée aux plantes. En fait, il semble y avoir une antithèse marquée entre les femmes sur terre, ces femmes d'herbes, de fleurs d'oranger et de lilas, et ces femmes en mer – la mer elle-même, devrait-on dire –, qui sont moisissure, verdure visqueuse... Bien que la mer écumeuse soit, et il s'agit d'une seule occurrence, comparée à des « bouquets de marguerites » (TA, p. 206), son « jardin » ne sera que pourriture. Nous avons déjà évoqué, au chapitre précédent – et nous ne reviendrons pas sur ce point –, que les poissons de *La Tour d'amour* sont de « gros poisson[s] mangeur[s] de pourriture » (TA, p. 204), associant ainsi la mer – la femme –, cette « eau verte » (TA, p. 203), ces « pointes vertes » (TA, p. 194-195) à la végétation la plus fangeuse. Toute végétation est pourriture. En effet, en pleine mer, à la tour d'amour, « pas une touffe d'algues, pas un pouce d'herbe, pas même de sable dans un creux » (TA, p. 124)... À la recherche de moules, le narrateur se retrouvera dans ce trou noir qui, nous l'avons déjà dit, évoque le sexe féminin, et sera frappé de la désolation, du vide, de cet endroit : « Pas une herbe, pas une algue, pas une touffe de lichen, [...] tout était noir » (TA, p. 85-86). Notons que, pour indiquer l'absence de végétation en mer, la narration reprend la même formule deux fois, presque mot à mot : il y a véritablement une insistance sur cette vacuité botanique. Pas de végétation, donc, au creux de ce trou noir, seulement une « flamme intérieure » qui raffermirait le caractère mystérieux de cet endroit. Et surtout, le narrateur y trouve un doigt humain, un doigt de marin échoué, le doigt d'une main qui, « remontant du fond, s'est pourrie à se crispier sur la planche du salut » (TA, p. 87). Un doigt qui, par-dessus tout, s'est coupé à la jointure, à l'endroit même de l'alliance... Voilà, tout est dit, l'homme – la main – qui s'aventure dans ce trou noir et incandescent sombrera, et en (dé)composerait la pourriture intérieure.

Sous cet angle, la mer, en regorgeant de cadavres, en « viva[nt] de la mort des autres » (TA, p. 250) est bien pourriture, est bien sexe féminin. Pas de fleurs, donc, en mer : les fleurs sont laissées à la terre<sup>26</sup>. Pas étonnant, donc, que le narrateur regrette la

<sup>26</sup> En fait, la seule plante qu'on trouve à la tour d'amour est « une étrange plante dans un pot de cristal, un large pot où l'on met des gros fruits à confire... et les poissons, chez les pharmaciens ». Cette plante, « s'étal[ant] autour du pot en luxuriants rameaux blonds » (TA, p. 255), est en fait la tête d'une femme

terre, et qu'il emporte avec lui, en mer, de Brest, « un peu de terre dans un mouchoir » (TA, p. 189). Pour lui, la terre signifie l'amour, l'espoir de l'amour, non seulement parce que c'est à cet endroit qu'on y trouve des – vraies – femmes, mais aussi parce qu'il y pousse des fleurs, qu'on ne retrouve pas en mer : « Et, quand on se réveille, on va voir pousser l'herbe, quêtant l'espoir... Mais l'herbe ne pousse pas dans les petits cercueils pleins de terre. Mon jardin n'avait fleuri que de quelques grains de sel, cadeau de l'océan, bouquet de la Sirène. » (TA, p. 196.) En résumé, dans *La Tour d'amour*, la métaphore botanique vient compléter ce que nous avons identifié jusqu'à présent, elle s'associe à la métaphore animale pour décrire la mer, les femmes et leur sexe ; la fleur représente l'amour (sur terre), et la pourriture symbolise le sexe (en mer), comme deux pôles opposés de la même végétation.

Capable du meilleur comme du pire, la plante agit comme une femme bien capricieuse : elle attire, par ses couleurs et ses parfums, elle entraîne à l'amour pour ensuite, fourbe, faire souffrir. La plante, c'est la rose délicate, mais c'est aussi le pistil gorgé de pollen ; c'est les doux pétales, mais c'est aussi les grasses feuilles de la plante carnivore... Aussi perverse que la femme – que son sexe – le végétal séduit, puis se nourrit de la mort d'autrui. La plante – carnivore – joue au vampire, à la prédatrice, à la femme. Cette métaphore botanique rejoint donc les autres que nous avons isolées et permet de rendre compte des mêmes angoisses nées du « mystère féminin ». Mais, surtout, de l'étude de la symbolique végétale dans *L'Animale* et *La Tour d'amour*, il ressort l'idée – commune aux deux romans – de la pourriture. En fait, disons que la pourriture, à la fois bête (ne s'agit-il pas de bactéries ?) et plante (ne s'agit-il pas de champignons ?) illustre à merveille toute la névrose entourant le mystère du sexe féminin à l'époque. Ce dernier étant soumis à toutes les fables et fabulations de l'esprit masculin, il constitue un lieu des plus monstrueux et un lieu qui, à l'instar des organismes parasites, à l'instar de la pourriture, se nourrit de la mort des autres. L'idée de la pourriture est peut-être la plus complète et la plus forte de celles que nous avons vues jusqu'à présent : elle réunit l'essence bestiale, florale et parasite de la femme – et de son sexe. Ainsi, lorsque Mireille Dottin-Orsini indique que « la plante féminine tend très vite à s'animaliser<sup>27</sup> » à la fin du siècle, nous serions tentée d'ajouter que l'image de la pourriture (ou celle de la plante carnivore) est l'aboutissement de cette tendance. Et les auteurs fin-de-siècle l'utilisent à leur façon. Voyons comment.

---

morte... Il s'agit donc bien de pourriture, encore une fois. C'est que le vieux, en coupant la tête de cette femme, aurait voulu emporter avec lui « un parfum de fleur... des fleurs de la terre » (TA, p. 256.)

À rebours de Huysmans est un autre roman dans lequel, semble-t-il, la présence féminine est assez limitée. Pourtant, la femme y est partout, et la fleur – tout un chapitre lui est consacré – est l'un des symboles dans lesquels elle s'incarne. La plante médicinale, par exemple, semble être une affaire de femmes. Le narrateur, passant en revue les ouvrages de sa bibliothèque, insistera sur « l'aristoloche, [...] [une plante] qui, mélangée à de la chair de bœuf et placée dans le bas-ventre d'une femme enceinte, la fait irrémédiablement accoucher d'un enfant mâle<sup>28</sup> ». La mère de Mary aurait-elle donc eu recours à l'aristoloche ? Car en effet, nous retrouvons ici, mélangées, les mêmes associations que celles mises en scène dans *La Marquise de Sade* : l'animal et la plante sont les alliées de la femme dans sa définition même, c'est-à-dire l'amour et la fécondité. Il en ira de même pour le fenouil qui, semble-t-il, une fois « posé sur la poitrine d'une femme, clarifie ses eaux et stimule l'indolence de ses périodes. » (*ibid.*) Ainsi, le narrateur place d'emblée ses cartes : les plantes sont du domaine féminin, et du domaine de la fécondité. Mais les plantes, comme les femmes, sont aussi capables du pire, et le narrateur nous le rappelle quelques pages plus loin, en décrivant Salomé<sup>29</sup>, cette *toute-puissante* des femmes fatales, « avec son charme de grande fleur vénérienne, poussée dans des couches sacrilèges, élevée dans des serres impies. » (*AR*, p. 109.) La table est donc mise, mais c'est dans le chapitre VIII, chapitre entièrement consacré aux fleurs de des Esseintes, que la névrose du narrateur se précisera. En effet, dès le début de ce chapitre, les fleurs sont, à l'instar de la description du jardin de Mary ou de Laure, dépeintes comme une véritable société de femmes :

Il [des Esseintes] assimilait volontiers le magasin d'un horticulteur à un microcosme où étaient représentées toutes les catégories de la société : les fleurs pauvres et canailles, les fleurs de bouge, qui ne sont dans leur vrai milieu que lorsqu'elles reposent sur des rebords de mansardes, les racines tassées dans des boîtes au lait et de vieilles terrines, la giroflée, par exemple ; les fleurs prétentieuses, convenues, bêtes, dont la place est seulement dans des cache-pots de porcelaine peints par des jeunes filles, telles que la rose ; enfin les fleurs de haute lignée telles que les orchidées, délicates et charmantes, palpitantes et frileuses ; les fleurs exotiques, exilées à Paris, au chaud, dans des palais de verre ; les princesses du règne végétal, vivant à l'écart, n'ayant plus rien en commun avec les plantes de la rue et les flores bourgeoises. (*AR*, p. 132.)

Et ces fleurs, pour le narrateur, ne sont que chair, que *viande*, même. Certaines, telles que l'Albane, « paraiss[ent] taillé[es] dans la plèvre transparente d'un bœuf, dans la

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 213.

<sup>28</sup> J.-K. Huysmans, *À rebours*, éd. de Pierre Waldner, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF », n° 298, 1978 [1884], p. 94. Désormais désigné dans le corps du texte, par le sigle *AR*, suivi du numéro de page.

<sup>29</sup> Il s'agit en fait d'une description de *L'Apparition*, tableau de 1876 de Gustave Moreau.

vessie diaphane d'un porc ; [...] [certaines,] comme l'Aurore Boréale, étal[ent] une feuille couleur de viande crue, striée de côtes pourpre, de fibrilles violacées, une feuille tuméfiée, suant le vin bleu et le sang. » (AR, p. 134.) Voilà donc que se manifeste, au milieu même d'un roman en apparence « sans femme », la femme dans toute sa corporalité animale, dans toute sa chair. C'est la chair de la femme *nature*, de la femme bête, du sexe, donc. Et pour le dandy qu'est des Esseintes, pour cet homme androgyne qui, effrayé par les femmes – par leur corps –, veut les fuir, le sexe s'accompagne bien sûr de maladie : l'Albane et l'Aurore « présent[ent] les deux notes extrêmes du tempérament [féminin], l'apoplexie et la chlorose » (*ibid.*). Mais, surtout, pour des Esseintes, sexe féminin équivaut à syphilis. Rien ne saurait être plus clair, ces fleurs sont bien Grande Vérole :

Elles affectaient, cette fois, une apparence de peau factice sillonnée de fausses veines ; et, la plupart, comme rongées par des syphilis et des lèpres, tendaient des chairs livides, marbrées de roséoles, damassées de dartres ; d'autres avaient le ton rose vif des cicatrices qui se ferment ou la teinte brune des croûtes qui se forment ; d'autres étaient bouillonnées par des cautères, soulevées par des brûlures ; d'autres encore montraient des épidermes poilus, creusés par des ulcères et repoussés par des chancres ; quelques-unes, enfin, paraissaient couvertes de pansements, plaquées d'axonge noire mercurielle, d'onguents verts de belladone, piquées de grains de poussière, par les micas jaunes de la poudre d'iodoforme. (*ibid.*)

Ici, la fleur représente la Grande Vérole, dans ses détails les plus cliniques. Par extension, elle renvoie à la femme, au corps de la femme, au sexe de la femme, à sa maladie, à son infection, à sa syphilis, comme dans une grande association, une grande équivalence. Dans cette logique – il s'agit en effet d'un délire qui observe une certaine logique, du moins dans les symboles –, la Grande Vérole se débarrassera finalement de l'intermédiaire « fleur », pour s'incarner directement dans le corps féminin, et apparaîtra à des Esseintes, en rêve, sous la forme d'une « femme bouledogue » (AR, p. 139). Puis, ce corps féminin, décomposé par les chancres, prendra la forme d'une fleur : « [...] la femme changeait ; des couleurs flamboyantes passaient dans ses prunelles ; ses lèvres se teignaient du rouge furieux des Anthurium ; les boutons de ses seins éclataient, vernis tels que deux gousses de piment rouge. [...] c'est la Fleur, se dit-il » (AR, p. 140). Fleur, corps féminin et syphilis s'associent donc tous, dans la tête de des Esseintes, comme dans un grand triangle de correspondances diaboliques.

Le schéma se répète d'œuvre en œuvre, d'histoire en histoire, de *femme fatale* en *femme fatale* : la plante est femme, la plante est volupté, la plante est mort. Nul besoin de repasser longuement sur cette association dans *Le Jardin des Supplices*, tant la



métaphore est filée avec insistance : certes, le personnage de Clara elle-même, au « buste gonflé [...] comme une capsule de fleur saoule de pollen » (*JS*, p. 111), cette Clara aux petites mules qui « sort[ent] du calice parfumé des jupons, comme des pistils de fleurs » (*JS*, p. 114), est une fleur. Et si nous pouvons noter que même dans les deux citations précédentes nous avons affaire à des « fleurs de volupté » (elles sont saoules de pollen, les pistils émergent des calices), les plantes du jardin fréquenté par Clara sont carrément perverses. La métaphore revient à une fréquence telle que les citations pourraient être très nombreuses. Ne notons, au passage, que cet extrait fort révélateur :

Chaque rameau axillaire sortait d'une gaine ivoirine en forme de sexe et se terminait par une grappe de toutes petites fleurs, serrées l'une contre l'autre et couvertes de pollen [...] une odeur puissante, phosphatée, une odeur de semence humaine montait de cette plante... (*JS*, p. 198.)

Mais si ces plantes exhalent des odeurs de semence humaine, certaines exhalent aussi des odeurs plus morbides :

C'étaient sur de hautes tiges, [...] sortes de cornets évasés d'un violet foncé de pourriture à l'intérieur, à l'extérieur d'un jaune verdâtre de décomposition, et semblables à des thorax ouverts de bêtes mortes... Du fond de ces cornets, sortaient de longs spadices sanguinolents, imitant la forme de monstrueux phallus... Attirés par l'odeur de cadavre que ces horribles plantes exhalaient, des mouches volaient autour [...] (*JS*, p. 224).

Les fleurs du jardin des supplices incarnent ainsi l'adéquation – qui sous-tend tout le roman de Mirbeau – entre la volupté et la mort. En fait, c'est que les fleurs sont la *nature* même. Et dans la nature, en principe – du moins dans *Le Jardin des supplices* – la vie est générée par la mort. Aussi, ces fleurs naissent, se nourrissent, de la mort :

Son extraordinaire force de végétation [...] s'active encore aujourd'hui des ordures des prisonniers, du sang des suppliciés, de tous les débris organiques que dépose la foule chaque semaine et qui [...] forment un puissant *compost* dont les plantes sont voraces et qui les rend plus vigoureuses et plus belles. (*JS*, p. 181.)

Encore une fois, le symbole floral réunit intrinsèquement les sèmes de la « femme », de la « volupté » et de la « mort », et c'est l'idée de la pourriture – du *compost* – qui articule l'adéquation. Car Clara, ou l'amour que le narrateur éprouve pour elle, est pourriture : le narrateur sent que ce qui l'attachait à cette femme, « ce qui le rivait à elle, c'était l'effrayante pourriture de son âme et ses crimes d'amour » (*JS*, p. 152). D'ailleurs, Clara recherche la volupté dans la pourriture, la pourriture même exacerbe ses désirs... Les fleurs – les femmes – du jardin des supplices sont donc la vie et la mort mêmes, elles sont organiques, ce que résume fort bien le frontispice de l'ouvrage, qui souligne que « la femme a en elle une force cosmique d'éléments, une force invincible de destruction, comme la nature !... Étant la matrice même de la vie, elle est, par cela

même, la matrice de la mort... » (*JS*, p. 61.) Dans ce roman de Mirbeau, la métaphore florale permet ainsi la correspondance entre la vie et la mort, entre la volupté et la souffrance. Et Clara étant elle-même une fleur, Clara prenant ces fleurs comme modèle, elle est l'icône même de cette adéquation. N'étant pas une matrice de vie, elle ne peut, dans la volupté, qu'être une matrice de mort...

C'est un peu cette même conclusion que nous pouvons tirer de l'analyse de l'utilisation de la métaphore florale dans *Nana*, bien qu'elle n'y soit pas aussi grossièrement exploitée que dans les autres ouvrages abordés plus tôt. Disons simplement que *Nana* est également une plante née de la pourriture<sup>30</sup>. Elle est la fleur qui a crû sur la fange – sociale –, et elle pourrira à son tour la société :

Elle avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien ; et grande, belle, de chair superbe ainsi qu'une plante de plein fumier, elle vengeait les gueux et abandonnés dont elle était le produit. Avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple, remontait et pourrissait l'aristocratie. Elle devenait une force de la nature [...] (*N*, p. 224).

Aussi, en humant l'odeur de *Nana*, le comte Muffat défaillera, et songera « à un bouquet de tubéreuses, qui s'était fané dans sa chambre autrefois, et dont il avait failli mourir » (*N*, p. 152). *Nana* est bien ces tubéreuses<sup>31</sup>, elle porte en elle la décomposition, et elle entraîne ainsi la faiblesse de l'aristocrate. Mais, en fin de compte, un peu à l'instar de Laure, elle mourra de sa propre pourriture : « Vénus se décomposait. Il semblait que [...] ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri. » (*N*, p. 474-475.) La métaphore florale, qui représente la femme *nature* – qui la « naturalise » –, qui la montre à la fois belle et pourrie, à la fois vie et mort, est donc utilisée de la même façon chez Zola que chez les autres auteurs de l'époque, mais, cette fois, elle sert le propos social du romancier naturaliste.

Inutile de dresser une liste plus exhaustive des *femmes-fleurs* fin-de-siècle : la preuve est là, la métaphore florale est bien utilisée pour décrire la *femme fatale*, mais

<sup>30</sup> Signalons que dans *L'Assommoir*, la jeune *Nana* fait son apprentissage de la vie dans un atelier de fleuriste, ce qui l'associe d'emblée aux fleurs. Mais c'est également dans cet atelier, en fréquentant toutes ces « traînées de fleuristes » aux propos grivois et aux attitudes canailles, que *Nana* se prépare à sa vie de courtisane : « *Nana* complétait à l'atelier une jolie éducation ! Oh ! elle avait des dispositions, bien sûr. Mais ça l'achevait, la fréquentation d'un tas de filles déjà éreintées de misère et de vice. On était là les unes sur les autres, on se pourrissait ensemble ». Émile Zola, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1978 [1876-77], p. 421, 424. Les fleurs sont liées au vice dans cet atelier où *Nana*, déjà à quinze ans, entame sa « carrière ».

<sup>31</sup> D'ailleurs, les tubéreuses, lorsqu'elles « se décomposent, [...] ont une odeur humaine. » (*N*, p. 152.)

surtout, son immense pouvoir de vie et de mort<sup>32</sup>. Nous sommes bien loin des gentilles petites jardinières de Michelet... En fait, disons que dans chacun des ouvrages analysés jusqu'à maintenant, la métaphore botanique est exploitée de la même façon : tous ces auteurs « végétalisent une représentation monstrueuse de la sexualité en général (et de la femme en particulier)<sup>33</sup> ». Mais pourquoi une telle exploitation de la métaphore botanique ? D'où viennent toutes ces fleurs vénéneuses, toutes ces plantes carnivores ? La métaphore bestiale, cette façon d'animaliser la femme – ou son sexe – et ses désirs n'aurait-elle pas suffi pour ces auteurs fin-de-siècle ? En fait, pour Bram Dijkstra, il ne s'agit que d'une forme supplémentaire qui illustre comment cette « femme-nature » entraîne l'homme à sa perdition. Ni plus ni moins, comme si cette femme-plante n'était qu'une autre des multiples variantes du même schème de pensée de l'homme fin-de-siècle :

Puisque la femme est l'instrument de la nature, puisqu'elle manifeste un féroce appétit de semence, qu'elle est un véritable siphon régressif prêt à se gorger de ce gros caillot de fluide séminal qu'est le cerveau masculin, on ne saurait s'étonner de la voir apparaître en tous lieux et sous toutes ses formes pour tenter l'homme et le réduire à une tumescence aussi permanente que désespérée<sup>34</sup>.

C'est alors que disparaît le fantasme de la bonne jardinière, cette éternelle et patiente mère, c'est alors que se fane cette *femme-fleur* idéale, celle qui « marchait parmi les fleurs, [...] mais [qui] jamais [...] ne s'en serait servi comme de missiles pour réduire à l'impuissance la vertu d'un homme<sup>35</sup> », pour faire place à ces plantes carnivores plus proches des pieuvres que des boutons de roses... Selon Bram Dijkstra, ce virage se serait produit « sous l'influence de Baudelaire » et de ses *Fleurs du Mal*<sup>36</sup>, et « l'assimilation de la femme à la fleur, chère au milieu du siècle et représentant à l'origine un hommage à sa pureté et à sa fragilité, se charge désormais [à la fin du siècle] d'une ambiguïté tentatrice avec les marguerites du pavé<sup>37</sup> ». Il y aurait donc bien un mouvement *littéraire*, instauré par Baudelaire – il ne s'agit d'ailleurs pas du seul virage auquel ce « peintre de la vie moderne » aurait donné l'impulsion –, qui pourrait expliquer pourquoi tous ces auteurs décadents utilisent cette (même) métaphore. À la

<sup>32</sup> Les fleurs entraînent aussi la mort chez Jean Lorrain : Claudius Ethal empoisonne ses modèles, autant de belles agonisantes pour ce peintre « collectionneur de fleurs du mal », avec des tubéreuses et des liliams, fleurs « dont la propriété [est] de nacer la peau et de cerner délicieusement les yeux de qui les respir[e], [...] [et qui] dégag[ent] un miasme de mort. » *Monsieur de Phocas*, prés. par Hélène Zinck, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF », n° 1111, 2001 [1901], p. 172, 263. Dans *Monsieur de Phocas*, Jean Lorrain exploite aussi l'idée de la putréfaction – des femmes – qui se dissimule sous les fards, les artifices, les parfums. *Ibid.*, p. 90-91, 143, 164, 197.

<sup>33</sup> Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 214.

<sup>34</sup> Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 261.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>36</sup> *Ibid.*

fois belle et cruelle, la femme baudelairienne inspire en effet au poète des sentiments oscillant entre l'idéal et le spleen... Voilà pourquoi la femme peut tout autant être représentée par le lys pur de vertu que par la pourriture – nous savons que sous la plume de Baudelaire *tout* peut être objet de poésie. Voilà pourquoi « le lys de la vierge peut se changer en rose ardente du désir<sup>38</sup> ».

Nous croyons par contre – et c'est ce que s'efforce de démontrer ce mémoire – que tous ces mouvements, courants et tendances littéraires ne sont pas étrangers à un discours social plus large : les écrivains vivent bien en société, participent d'une époque, et sont par conséquent nourris par les idées qui circulent autour d'eux. Selon nous, il serait donc possible d'isoler certaines hypothèses, au-delà des considérations proprement littéraires, qui expliqueraient une telle utilisation de la métaphore de la *femme-fleur* et, surtout, un tel virage, à la fin du siècle, vers la plante carnivore et la pourriture. D'abord, notons un fait d'ordre social dont nous avons déjà parlé, un fait profondément préoccupant pour l'homme fin-de-siècle : la syphilis cause des ravages. Nous aurions tendance à penser, compte tenu du nombre d'écrivains qui en ont été atteints, que la Grande Vérole est circonscrite particulièrement aux cercles artistiques et intellectuels, mais il s'agit bien d'un fléau inquiétant l'ensemble de la société de l'époque<sup>39</sup>. Et, bien sûr, l'idéologie masculine – dominante – veut que ce soit la femme (en particulier la courtisane), ou du moins son sexe, qui transmette le mal. Conséquemment, rien de plus naturel que de désigner la femme comme une pourriture contagieuse (Nana), et de représenter son sexe comme une plante carnivore, attirante mais ô combien dangereuse.

Mais allant plus loin que cette névrose sociale et médicale, nous pourrions avancer une explication d'ordre plus philosophique ou scientifique<sup>40</sup> (nul besoin de rappeler qu'à l'époque, les deux domaines sont intimement liés). En effet, la fin du

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>39</sup> Alain Corbin fait de Parent-Duchâtelet « le précurseur de ces médecins qui se sont employés, vers la fin du siècle, à répandre l'angoisse vénérienne et la syphilophobie. » *Op. cit.*, p. 17. Il affirme en effet que sous la III<sup>e</sup> République, « la syphilis remplace le choléra » (*ibid.*, p. 44-45), que « les toutes dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle et la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle constituent l'âge d'or du péril vénérien. » *Ibid.*, p. 386. En 1901, le professeur Pinard déclarera que la syphilis des géniteurs est la cause de 42 % des décès infantiles : les études de ce genre abondent au tournant du siècle et, malgré leur « manque de rigueur », elles « suscite[nt] l'angoisse dans les esprits. » *Ibid.*, p. 387. Dans *La Marquise de Sade*, le docteur Barbe exprimera cette peur des maladies vénériennes au passage d'une jolie femme : « Croyez-vous qu'elle ait quelque maladie honteuse ? [...] ou elle en a une ou elle en aura deux ! » (*MS*, p. 175.)

<sup>40</sup> Voir, dans l'ouvrage de Bram Dijkstra, les chapitres VII, « Plantes parasites : le spectre de la dégénérescence », et VIII, « Fleurs vénéneuses, ménades de la décadence et sirènes à la plainte brûlante », qui dressent en excellent portrait des idées circulant à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au sujet de l'assimilation des femmes à la nature. Dijkstra cite plusieurs penseurs (philosophes, scientifiques, phrénologues...) et en explicite les idées, mais démontre également l'impact de ces discours scientifiques dans l'art (littérature, arts visuels, danse...). *Op. cit.*, p. 230-255, 256-292.

siècle assiste au triomphe des idées de Darwin et de ses émules évolutionnistes. De leur point de vue, la femme serait beaucoup plus proche de la nature que l'homme, elle serait moins évoluée que lui<sup>41</sup>. D'ailleurs, alors que l'homme poursuivrait des buts plus nobles, comme l'avancement des connaissances, le travail – enfin, l'élévation de l'esprit ! – la femme ne serait mue que par son désir de fertilité, d'où ses pulsions sexuelles incontrôlables. Voilà qui rapproche la femme non seulement de la bête, mais aussi de la terre, de la « terre-mère<sup>42</sup> », de la terre-nourricière<sup>43</sup>. L'homme, dans son souci de transcendance et d'évolution, devrait ainsi lutter contre cette « force de la nature », contre cette femme qui, avec ses vils instincts, le ferait régresser, retourner à l'animalité, sombrer dans la plus pure dégénérescence<sup>44</sup>. La femme serait même « jalouse du privilège masculin de transcendance », et c'est ce qui la pousserait à déployer tous ses charmes pour « faire choir le mâle à son niveau charnel<sup>45</sup>. » Le constat est là : « pour atteindre [un] niveau supérieur, l'homme devra en quelque sorte *divorcer* d'avec la nature<sup>46</sup> ». Mais la femme est rusée, et l'homme est parfois bien faible devant la tentation...

Voilà donc que les fleurs les plus pures se changent en bulbes assoiffés de fécondation<sup>47</sup>, comme dans ce désir de la « terrestre » femme de tirer toute la semence de l'homme et, surtout, de l'attirer vers le bas, de lui empêcher toute forme d'élévation. Dans cette logique, la femme, mue par son impérieux désir de reproduction, ne pourrait pas vivre sans l'homme : elle serait donc, par nature, parasite. Toujours selon Bram Dijkstra, cette idée de la femme-plante parasite, ou plante grimpante, est un lieu

<sup>41</sup> Voir le chapitre précédent de la présente étude.

<sup>42</sup> Nous empruntons l'expression à Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 237.

<sup>43</sup> La « rumeur » veut même que certaines femmes copuleraient carrément avec les fleurs, se feraient féconder par elles... Ce serait le cas de cette fameuse Albine, qui aurait séduit le pauvre Abbé Mouret. *Ibid.*, p. 261.

<sup>44</sup> Notons tout de même une certaine logique à travers plusieurs comparaisons dont la femme fait l'objet ; la femme est une fleur, elle est une chienne : plus basse que l'homme, elle est plus proche de la terre, et ce, même d'un point de vue strictement physique. Vivant en rase-mottes, elle semble n'arriver qu'aux genoux de l'homme.

<sup>45</sup> Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 241. Dijkstra attribue cette idée – et celle de la nature parasite de la femme qui sera développée plus loin –, à Otto Weininger et à son ouvrage *Sexe et caractère*, publié en 1903. Toutefois, ce jeune théoricien viennois est l'enfant de toutes les mentalités et croyances qui sont réunies ici – il est né en 1880. Son célèbre ouvrage de 1903 ne ferait alors, selon Bram Dijkstra, que « réuni[r] tout un ensemble d'idées qui sont dans l'air du temps [et depuis longtemps] pour les organiser en un système qui a les dehors de la scientificité, et paraît donc riche de sens à ses contemporains. » *Ibid.*, p. 238. En d'autres termes, et ceci démontre bien le fonctionnement de l'interpénétration des domaines d'idées à l'époque, l'ouvrage de Weininger donnerait l'impression à toute une société d'hommes que ces lieux communs sont bien d'ordre scientifique. Voilà qui est rassurant ! Comme les idées exposées par Weininger dans *Sexe et caractère* ne sont que des fantasmagories qui circulent depuis plusieurs années, nous n'accorderons ici pas plus d'importance à son ouvrage, bien qu'il s'agisse d'un ouvrage scientifique, au même titre que ceux de Krafft-Ebing ou de Lombroso.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 237. C'est nous qui soulignons.

<sup>47</sup> L'iconographie de l'époque est très riche en images de ces *femmes-fleurs* déchaînées, palpitantes, qui tentent l'homme, pour ensuite – faut-il s'en étonner ? – l'engloutir dans leur pistil...

commun qui circule depuis très longtemps, une image qui permet même à l'homme – qui serait l'arbre autour duquel s'enroule ce lierre – de démontrer sa grande supériorité par rapport à la femme : l'homme (l'arbre, le chêne) est fort, indispensable à la femme... Mais l'ennui, c'est qu'à la fin du siècle, « la femme-lierre a tendance à étouffer le tronc auquel elle s'enroule<sup>48</sup>. » Ainsi, tout ce mouvement littéraire, qui tend à représenter les femmes, à la fin du siècle, comme des plantes parasites et carnivores, voire comme de la pourriture, se nourrit, selon nous, d'une complexe combinaison de fantasmagories masculines, de faits sociaux – ce fléau qu'est la syphilis – et de théories philosophiques et scientifiques (la théorie évolutionniste, par exemple). Nous voyons donc que ce virage n'est pas que purs « inspiration » et « trait de génie » baudelairiens.

Enfin, remarquons que, malgré ce tournant dans la représentation florale de la femme (de fleur délicate à plante carnivore), l'idée de définir le féminin par la maternité, par l'instinct de reproduction, subsiste. En effet, si Michelet affirmait que c'était la nature maternelle de la femme qui la rendait plus apte au travail de jardinière que l'homme, c'est sur l'idée – éternelle – de la « Mère » (mère nature, mère nourricière) que repose l'analogie entre la femme et la plante parasite à la fin du siècle. Les mentalités n'évoluent peut-être pas beaucoup... quoiqu'en disent ces hommes fin-de-siècle si impatients d'accéder à la *transcendance*...

Mais n'oublions pas l'objet principal de notre étude : où se situent Mary et Raoule parmi toutes ces *femmes fatales*, parmi ces *femmes-fleurs* entièrement tournées vers la fécondation, parmi ces plantes carnivores, ces plantes grimpantes, ces organismes parasites ? D'abord, ce qui différencie, selon nous, ces deux héroïnes rachildiennes des femmes décrites par les Lombroso, Darwin et Weininger de la fin du siècle, c'est que Mary et Raoule ne sont aucunement poussées par un instinct de reproduction : au contraire, elles refusent catégoriquement toute maternité, toute fécondité. Ainsi, ces personnages n'appartiennent pas au domaine de la « terre fertile », elle n'apparaissent pas sous la forme d'un pistil avide de semence, ni à travers l'image de la pourriture « grouillante de vie ». Dans *La Marquise de Sade*, Mary n'est qu'épines. Aux pistils reproducteurs de ses consœurs, elle oppose des branches sans fleurs, à l'humidité de la terre fertile, elle oppose la sécheresse de l'épine. Mary n'est aucunement symbole de vie, elle n'est pas même symbole de mort, au sens où elle n'est pas de ces « femmes-pourritures », organismes vivant grâce à la mort d'autrui. Si Mary

---

<sup>48</sup> Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 244.

se botanise, si elle revêt la forme de « quelque chose qui a *déjà été* vivant », il n'y a plus aucune vie en elle.

De la même façon, bien que Raoule porte un costume composé de « sagittaires » et de « nymphéas », elle est, comme nous l'avons déjà dit, la *déesse* de ces fleurs : jamais elle n'est ces fleurs reproductrices. Au contraire, elle les domine. Si Weininger affirme que « l'homme possède des organes sexuels, [alors que] la femme est possédée par les siens<sup>49</sup> », Raoule serait bien plus proche d'un homme que d'une femme... D'ailleurs, n'est-elle pas Monsieur Vénus ? Nous voyons donc que Mary, qui a dépouillé la plante de ses attributs reproducteurs pour sa « robe couleur de souffrance », tout comme Raoule, qui *porte* des organes sexuels plus qu'elle n'est possédée par eux, ne s'inscrivent pas parmi ces Laure, Clara et Nana, femmes *organiques*, *femmes-plantes* entièrement tournées vers la reproduction. D'ailleurs, pour Mary et Raoule, la plante est une alliée, une arme utilisée pour dominer l'homme. Nana et Laure, quant à elles, courent impuissantes à leur propre perte, et c'est leur nature organique qui est la source même de leur déclin<sup>50</sup>. Là apparaît, selon nous, une autre différence majeure entre ces personnages : les unes prennent leur vie bien en main, les autres dépérissent malgré elles, voire à *cause* d'elles. Ainsi, bien que Rachilde, dans *La Marquise de Sade* et *Monsieur Vénus*, exploite elle aussi la métaphore botanique, une métaphore plutôt galvaudée à l'époque, elle transgresse les lieux communs.

### La soldate et la fleuriste

Nous avons mentionné, lors des études de textes, que Zola adaptait la métaphore végétale à son projet social et naturaliste ; certes, dans tous ces romans fin-de-siècle, la « botanicité » permet d'amener *autre chose*. Au-delà de ces connotations tracées au crayon gras, nous croyons que la métaphore florale a une signification beaucoup plus profonde. Dans *L'Animale*, le nom « angéliques » désignant les fleurs n'est certes pas étranger à un certain anticléricalisme exprimé dans le roman. En effet, bien que les angéliques soient appelées « *fleurs de religieuse* » (A, p. 29, souligné par l'auteure), et bien que les visiteurs des Lordès se recueillent, devant ces fleurs, « dans des poses réfléchies, causant d'un ton bas de dévotes à l'église » (*ibid.*), ces plantes sont loin

<sup>49</sup> Otto Weininger, *Sexe et caractère*, trad. par Daniel Renaud, Paris, L'Âge d'Homme, 1975 [1903], cité par *ibid.*, p. 239.

<sup>50</sup> Laure, personnage de *L'Animale*, a en effet plusieurs points en commun avec Nana ou Clara. Selon nous, elle s'inscrit tout à fait dans les lieux communs fin-de-siècle dus aux fantasmagories masculines. Ceci expliquerait peut-être pourquoi *La Marquise de Sade* et *Monsieur Vénus*, deux romans présentant une image de la femme plus transgressive, seraient considérés comme des œuvres rachildiennes majeures, contrairement à *L'Animale*, œuvre mineure.

d'être bénites. Au contraire, les angéliques ont poussé grâce à « tous [les] péchés » des parents de Laure réunis « en un seul rameau » (A, p. 31). Et il en va de même pour l'angélique suprême née de cette floraison – la petite Laure –, « toujours fourrée là [parmi les fleurs] comme une *sainte dans sa niche* » (*ibid.*, c'est nous qui soulignons) : elle n'inspire pourtant pas les idées les plus chrétiennes. Ainsi, ces fleurs et l'« ange des ténèbres » qui en est issue (Laure) – cette « angélique froide » (A, p. 32) – entraînent à la « luxure effroyable » (*ibid.*). C'est donc l'angélique (la plante), qui permet d'installer une sorte d'ironie par rapport à l'Église et de présenter Laure comme une variante de l'« antéchrist » : les angéliques sont loin d'être « angéliques », les saintes « fourrées dans leur niche » sont loin d'être saintes...

Huysmans, dans *À rebours*, va bien au-delà des simples correspondances *naturelles* entre corps de femme et végétaux : il innove avec la notion d'*artifices*. D'abord, la narration de des Esseintes insiste sur le caractère factice de telles couleurs, de tels parfums, de tels charmes des femmes – des fleurs. En effet, à la nature se superpose l'artifice, qui procure une sorte de *valeur ajoutée* à la nature. C'est ce que propose le chapitre sur les parfums (chapitre X) :

[...] il [des Esseintes] insuffla une légère pluie d'essences humaines et quasi félines, sentant la jupe, annonçant la femme poudrée et fardée, [...] sur lesquels il juxtaposa un soupçon de seringa, afin de donner dans la vie factice du maquillage qu'ils dégageaient, un fleur naturel de rires en sueur, de joies qui se démènent au plein soleil. (AR, p. 157.)

Ici, le vocabulaire de la nature (« humaines », « félines », « seringa », « fleur naturel », « sueur », « soleil ») se mélange à un lexique d'artifices (« femme poudrée et fardée », « vie factice du maquillage »). Plus encore, ce sont les odeurs artificielles, composées par l'homme, qui recréent la nature, donnant ainsi lieu à une « nature pas vraie et charmante » (AR, p. 158). De la même façon, les fleurs stupéfiantes du chapitre VIII ont subi l'action de l'homme, qui a su combiner aux éléments les plus naturels les matériaux les plus artificiels, créant ainsi des plantes peu orthodoxes :

[...] l'étoffe, le papier, la porcelaine, le métal, paraissaient avoir été prêtés par l'homme à la nature pour lui permettre de créer ces monstres. Quand elle n'avait pu imiter l'œuvre humaine, elle avait été réduite à recopier les membranes intérieures des animaux, à emprunter les vivaces teintes de leurs chairs en pourriture, les magnifiques hideurs de leurs gangrènes. (AR, p. 137.)

C'est donc dire que l'homme, en fabriquant ces monstres, court à sa propre perte. Il invente sa syphilis. En effet, tout de suite après avoir évoqué ces « monstres créés de la main de l'homme », des Esseintes songe que « tout n'est que syphilis » (*ibid.*). Et plus loin, ces parfums confectionnés par l'homme causeront son évanouissement.



Décidément, la femme est bien mauvaise pour l'homme, mais c'est la femme artificielle – le mélange de la nature et de la culture – qui est la pire : les fleurs sont trop extraordinaires, les femmes sont trop belles, les odeurs sont trop suffocantes... Fourbes, elles attirent des Esseintes tout en le repoussant, il s'agit certes d'un plaisir bien dangereux<sup>51</sup>. Ne voyons-nous pas, dans l'image de la fleur, incarnées toutes les névroses fin-de-siècle ? La peur de la syphilis, mais aussi la peur « décadente » des artifices, du progrès<sup>52</sup>, dans une sorte de mélange d'attraction et de répulsion.

Chez Mirbeau, c'est toute une société en perte de repères et en déficit de valeurs que représentent le personnage de Clara et son « amour » des fleurs. En effet, le narrateur, marqué par les images du jardin des supplices, voit finalement ce jardin des horreurs comme le symbole de la société dans laquelle il vit. Citons ce passage, qui résume à lui seul tout le propos du roman :

Ah oui ! le jardin des supplices !... Les passions, les appétits, les intérêts, les haines, le mensonge ; et les lois, et les institutions sociales, et la justice, l'amour, la gloire, l'héroïsme, les religions, en sont les fleurs monstrueuses et les hideux instruments de l'éternelle souffrance humaine... Ce que j'ai vu aujourd'hui, ce que j'ai entendu, existe et crie et hurle au-delà de ce jardin, qui n'est plus pour moi qu'un symbole, sur toute la terre... (JS, p. 249.)

Rien ne saurait être plus clair : ces fleurs symbolisent tout ce qui compose cette société décadente, ce jardin des supplices... Clara n'est pas Clara, mais bien un indice de toute la vie : « [...] je me demandais qui était Clara et si, réellement, elle existait... Si elle existe ?... Mais Clara, c'est la vie, c'est la présence réelle de la vie, de toute la vie !... » (JS, p. 250.) Ces fleurs et Clara se déclinent alors dans un rêve, comme une sorte de délire au sujet de la société. Le narrateur assimile la vie, tout ce qui compose la vie humaine, à cette nature immonde et profondément perverse :

Et ce sont les juges, les soldats, les prêtres qui, partout, dans les églises, les casernes, les temples de justice s'acharnent à l'œuvre de mort... Et c'est l'homme-individu, et c'est l'homme-foule, et c'est la bête, la plante, l'élément, toute la nature enfin qui, poussée par les forces cosmiques de l'amour, se rue au meurtre [...] (JS, p. 249-250).

Ainsi, c'est non seulement la femme qui est fleur, nature, vie et mort, mais toute la société. Et un grand nombre d'interrogations et d'angoisses fin-de-siècle y passent, du patriotisme à l'affirmation d'une pensée de l'individu, de l'anticléricisme au système

<sup>51</sup> Au tournant du siècle, c'est M. de Phocas qui sera effrayé des masques cachant la putréfaction des femmes, de ces visages fardés dissimulant leur pourriture. Jean Lorrain, *op. cit.*, p. 90-91.

<sup>52</sup> Julia Przyboś se penche sur la question du « scepticisme décadent » dans *Zoom sur les décadents* : elle indique que ces « décadents » « critiquent la démocratie, déplorent les progrès du mercantilisme, vitupèrent l'américanisme envahissant, fustigent l'embourgeoisement des Français », bref, qu'ils trouvent « la vie moderne proprement invivable ». *Op. cit.*, p. 11.

de justice<sup>53</sup>. La fleur est donc beaucoup plus qu'une fleur, la femme est beaucoup plus qu'une femme. Et ceci s'observe dans tous les romans fin-de-siècle que nous abordons pour cette étude.

Mais qu'en est-il de *La Marquise de Sade* et de *Monsieur Vénus* ? Nous avons déjà dit, dans les chapitres précédents, que Mary, petite fille de militaire, élevée en garnison, répercutera, dans la sphère du privé, la violence d'un climat de guerre collectif. Et comme les métaphores par lesquelles elle incarne une figure de *femme fatale* servent cette transposition (la vampire qu'elle est lui permet de devenir, elle aussi, soldate, le sang versé aux abattoirs est aussi le sang versé sur les champs de bataille), il va de soi, dans cette logique, que les fleurs seront aussi liées à cette thématique militaire. En fait, rappelons que la fleur, pour Mary, représente non seulement l'amour, mais aussi la souffrance (mettre au monde, mourir). Et la souffrance se vit non seulement lors de l'accouchement ou à l'abattoir, mais aussi sur le champ de bataille, toile de fond de l'enfance de Mary. Ainsi, le pantalon rouge du militaire se confond, dans *La Marquise de Sade*, aux couleurs des jardins et au cimetière. Si Caroline, la mère de Mary, ne fréquente que très peu le jardin, à cause de sa proximité avec le cimetière, il ne semble pas que cette contiguïté intimide son père officier, qui affirme que « les morts ont peur de [ses] pantalons, [...] car [il] n'en [a] jamais rencontré dans les allées ! » (*MS*, p. 20.) Les pantalons rouges, symbole suprême de la guerre, donnent ainsi au père de Mary une sorte de passeport pour ce jardin-cimetière, haut lieu de la mort. Et si Mary se sent bien dans ces jardins, c'est qu'elle tient beaucoup plus du père militaire que de la mère malade. De plus, même la disposition géographique des lieux entourant la maison de Mary installe une association entre le terrain de manœuvre et le jardin ; dans le délire de Mary suite à sa visite à l'abattoir, les militaires passeront tout près du jardin : « Elle s'approcha de la grille du jardin qui lui fermait l'entrée de la place ; des escadrons passaient revenant du terrain de manœuvre avec leurs longues files de pantalons garance. » (*MS*, p. 27.) Recelant un cimetière, étant sur le chemin de l'abattoir, voyant passer les militaires, le jardin de Mary devient ainsi une sorte de nouveau « jardin des supplices ». D'ailleurs, tout de suite après avoir évoqué les pantalons rouges des militaires, tout de suite après avoir mentionné que « le rouge dominait trop dans cette vie de militaire » (*ibid.*), la narration présentera qu'« au dîner, [Mary] ne mangea rien,

<sup>53</sup> Julia Przyboś indique également qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les Français (et en particulier ceux qui habitent Paris), dépassés par ce monde et ces villes qui changent trop vite, perdent foi dans les valeurs traditionnelles : « Justice, Liberté, Honneur, Patrie, Armée, Loyauté, Religion ». C'est durant l'affaire Dreyfus que, selon l'auteure, les Parisiens défendront à nouveau ces valeurs. *Ibid.*, p. 13.

pas même de la tarte aux cerises, ces cerises lui rappel[ant] la blessure du bœuf agonisant. » (*ibid.*) Nous pouvons déduire de cette disposition narrative que les cerises, rouges, remémorent à Mary non seulement le sang du bœuf, mais aussi l'uniforme du militaire, c'est-à-dire la violence guerrière. Les fruits sont donc ici ni plus ni moins qu'un autre élément « rouge », qu'un autre élément déclencheur, dans la vie de la petite Mary.

Allant de traumatisme en traumatisme, la fillette vivra, quelques pages plus loin, un autre événement qui associera les fleurs au terrain de manœuvre et qui sera déterminant pour sa carrière : Mary assiste à sa première fête d'enfants. Décoré de « suspensions de fleurs » et de « jonchées de roses » (*MS*, p. 38), le jardin du général, qui offre aux « petits garçons » la possibilité de jouer avec « des chevaux de bois équipés en guerre » (*ibid.*), sera « transformé en champ de bataille » (*MS*, p. 39), dans la cohue des enfants qui veulent s'approprier un « animal vivant » (*ibid.*). Si c'est parmi les fleurs que Mary déclarera « sa première guerre au mâle », c'est parmi les fleurs qu'elle deviendra la soldate de sa propre vie. Dans le même ordre d'idées, rappelons qu'elle se fera ses propres armes (de séduction et de destruction) à l'aide de la botanique. Soulignons également que sa robe « couleur de souffrance » combine des branches de rosiers et une cuirasse, ce qui fait de Mary une véritable guerrière des fleurs, une « amazone verte<sup>54</sup> ». Ceci confirme donc, encore une fois, que c'est sur le terrain des fleurs, dans un jardin, dans ce « champ de bataille », que Mary est une vraie soldate<sup>55</sup> et combat l'ennemi : l'homme. Surtout, ceci confère une dimension *politique* au projet de Mary : le jardin étant « terrain de manœuvre », Mary n'est pas qu'amazone des fleurs, elle est amazone de la patrie<sup>56</sup>. Contrairement à Clara ou à Nana, Mary ne se contente pas d'être la société : elle la combat.

La principale inquiétude fin-de-siècle que *Monsieur Vénus* met en scène consiste en le bouleversement de la pyramide sociale. Et c'est dans cette optique que les occurrences botaniques sont le plus intéressantes. Car si la fleur semble peu présente dans ce roman de 1884 – du moins, en comparaison avec *La Marquise de Sade* ou les autres romans fin-de-siècle, qui empestent de parfums floraux –, certaines incursions végétales prennent tout leur sens lorsque mises en relation avec le grand « projet »

<sup>54</sup> Le terme désigne, dans le roman, madame Corcette, mais il pourrait très bien s'appliquer à Mary.

<sup>55</sup> D'ailleurs, lorsque Mary joue le rôle du « génie de la guerre » pour le carrousel organisé par la garnison, son piédestal est « sur un rocher de mousse étoilé de fleurs », et les spectateurs « lanc[ent] des couronnes de feuillage ». (*MS*, p. 165).

<sup>56</sup> Et non « mère patrie »... Que Mary refuse la maternité est en effet une menace pour la patrie, en cette fin de siècle militairement mouvementée.

*Monsieur Vénus*. En effet, la première fois que Raoule rencontre Jacques, il remplit la fonction de *fleuriste*. Nous ne l'apprenons à personne, et Michelet l'a lui-même précisé, le métier de fleuriste est, traditionnellement – Michelet dirait probablement *naturellement* – féminin. Ce n'est pas tout : en plus d'être un signe de la féminisation de Jacques, ce métier marque sa classe sociale. En effet, à l'époque, l'occupation de fleuriste ou de bouquetière, fonction relevant bien sûr de la roture, aboutit souvent à la prostitution : les ateliers sont lieu de canailleries – celui où Nana fait son apprentissage, dans *L'Assommoir*, en est un excellent exemple –, les fleuristes sont de ces boutiquières et ouvrières vouées à sombrer dans la prostitution<sup>57</sup>, les bouquetières ont – et depuis longtemps – la réputation d'entraîner au vice<sup>58</sup>. Ceci expliquerait pourquoi, à la base, c'est Marie qui occupe le rôle de « fleuriste » (et que, malade, devant garder le lit, elle ne peut plus remplir ses fonctions). Féminisé, à la base de la pyramide sociale, puis entretenu par Raoule<sup>59</sup>, Jacques sera donc bien, comme Raoule le lui demande au début du roman, « une vraie fleuriste » (*MV*, p. 25).

D'autre part, le logis de Marie et de Jacques, ces prostituées, regorge de fleurs. Et Rachilde s'amuse avec les symboliques. En effet, lors de cette première visite de Raoule, le visage de Marie surgira « au milieu des lis » (*MV*, p. 31). Symbole traditionnel de pureté, le lys contraste avec tout ce que Marie incarne. D'ailleurs, Marie est malade, affaiblie, amoindrie. Physiquement, donc, le visage de Marie frappe dans ce décor : « au milieu des lis, une face hideuse dans laquelle s'allumaient, sinistres, deux lueurs glauques, [...] apparut » (*MV*, p. 31). De la même façon, le « lieu de travail » et le « lieu de maladie » de Marie est, bien sûr, le lit. La couche représente ainsi bien sa

<sup>57</sup> « Quant aux lorettes qu'héberge le grand café des Porcherons, ce ne sont encore que des novices, modistes, *fleuristes*, piqueuses de bottines, châlières, ouvrières qui aspirent à descendre » (c'est nous qui soulignons), tel sont les intransigeants propos d'Émile de Labédollière, dans *Le Nouveau Paris : histoire de ses 20 arrondissements*, IX<sup>e</sup> arrondissement, chapitre X, 1860, cité par Colette Becker dans son « Dossier » de *Nana*, dans *Les Rougon-Macquart : Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », vol. III, 1991-1993, p. 1363. De son côté, Alain Corbin affirme qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, « les viviers de la prostitutions sont, plus que jamais, les milieux composés de jeunes femmes qui ont l'habitude des relations avec le public [...] : filles de boutique, vendeuses de grand magasin [...] ». « La Prostituée », dans Jean-Paul Aron et al., *Misérable et glorieuse la femme du XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, éd. Complexe, coll. « Historiques », 1984, p. 51.

<sup>58</sup> Si Lorilleux, dans *L'Assommoir*, affirme que les fleuristes sont « toutes des Marie-couche-toi-là », si M<sup>me</sup> Lerat réplique, avec l'énergie du désespoir, qu'« il y a des femmes très bien, parmi les fleuristes » (*op. cit.*, p. 382), ces personnages de Zola expriment un lieu commun qui sera réitéré plus loin, lors de la description de l'atelier et de ses « traînées de fleuristes ». *Ibid.*, p. 421. D'ailleurs, la prostituée n'est-elle pas désignée par le terme argotique « fleur de péché » ? Robert Giraud, *Faune et flore argotique*, Paris, Le Dilettante, 1993, vol. II, p. 48. Le cliché de la fleuriste pécheresse n'est pas nouveau : à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle – l'ouvrage sera réédité en 1862 – c'est Louis Sébastien Mercier qui se prononçait ainsi au sujet des bouquetières : « Elles vous assiègent à la porte des spectacles, elles grimpent aux voitures, elles forcent les portes [...] ; elles entrent malgré vous, et pour se dérober à leurs fétides embrassements, il faut payer. » *Le Nouveau Paris*, éd de Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, p. 639.

classe sociale, la prostitution et la maladie étant le lot de la roture. Femme, prostituée et malade, elle garde le lit, qui lui est intrinsèquement associé. Pas étonnant de voir « Marie [...] se laiss[er] [...] tomber sur la couche, dont l'éclat des lis rehauss[e] la malpropreté » (*MV*, p. 32). Ainsi, Rachilde utilise le lys afin de signifier, par contraste, de la décrépitude physique de Marie, certes, mais aussi de son métier « impur »<sup>60</sup>. Nous voyons donc que, au-delà de la signification galvaudée de la fleur reproductive, la métaphore botanique permet de rendre compte de la complexe combinaison de tensions au cœur de la relation entre Raoule et Jacques : tension sexuelle, tension de genres, tension de classes sociales. Grâce à la symbolique florale, le lecteur de *Monsieur Vénus* comprend en quoi Raoule est le maître de Jacques : l'amant, représenté et érotisé par des fleurs, est celui qui est féminisé ; l'amante, se déguisant en *déesse* des fleurs – du sexe – assujettit « sa fiancée ». Par surcroît, Jacques, petit *fleuriste*, se verra diminué par sa classe sociale et entretenu par Raoule (qui, par le fait même, joue un rôle d'homme). Contrairement à ces autres personnages féminins que nous avons étudiés, entièrement mus par leur « essence » botanique, Raoule et Mary utilisent les plantes comme autant d'alliées (d'outils) servant à étendre leur empire.

### Conclusion

Sous la plume des écrivains décadents, la « rose » si célébrée par Ronsard<sup>61</sup> devient le symbole même de la *femme fatale*. Beaucoup plus qu'une simple courtoisie ou qu'une représentation un peu mièvre et inoffensive de l'amour, la fleur fin-de-siècle se présente sous la forme d'une plante carnivore, d'une plante parasite, voire d'une pourriture. Cette métaphore illustre ainsi parfaitement les peurs masculines inspirées par le « mystère féminin » ; la névrose née de ce véritable fléau qu'est, à l'époque, la syphilis ; et tout un schème de pensée masculin voulant que la femme-nature, poussée par ses instincts de reproduction, empêcherait l'homme d'évoluer. Quoique Rachilde utilise elle aussi, dans *La Marquise de Sade* et dans *Monsieur Vénus*, l'imaginaire botanique, nous avons vu que Mary et Raoule s'affranchissent de ce cliché, se libèrent de cette association de la femme à la « terre-nourricière ». Enfin, bien que la métaphore

<sup>59</sup> Le costume de « nymphe des eaux » que désire Raoule au début du roman indiquerait donc que, si elle est la souveraine de Jacques la fleur (la femme), elle est également celle qui « possède » Jacques la fleuriste (Jacques la prostituée, Jacques le roturier).

<sup>60</sup> Remarquons que le lys est aussi le symbole de l'aristocratie française. Rachilde joue certainement avec la lourde signification de cette fleur, puisque les comportements de Marie sont loin de bien servir la noblesse !

<sup>61</sup> L'amour de Ronsard pour Cassandre, Marie ou Hélène s'exprime en effet par des fleurs, souvent des roses. Nous faisons ici référence aux *Amours*, écrits au XVI<sup>e</sup> siècle... Voilà qui prouve bien que d'associer les femmes et l'amour aux fleurs est un réflexe séculaire !

botanique soit si abondamment utilisée à la fin du siècle qu'il devient redondant d'en démontrer toutes les variantes, chaque écrivain se sert du symbole à sa manière. Chez Rachilde, il permet de rendre compte de la façon dont Mary, élevée à la hussarde, entre un terrain de manœuvre et un jardin, sera la soldate de sa propre vie. Il devient également le signe de la classe du personnage de Jacques, enjeu social au cœur de l'union des amants de *Monsieur Vénus*. La reprise du lieu commun chez Rachilde se fait donc sous le mode de la transgression : Rachilde exploite un cliché, certes, mais c'est pour mieux le dépasser, et pour nourrir toute la dimension politique et sociale de son œuvre. Encore plus qu'une « fausse rose » ou qu'une « nymphe des eaux », Mary et Raoule ne font pas que dominer les hommes : hérétiques, elles menacent la nation mais, plus que tout, elles dominent leur propre destin.

## Chapitre V – L'autel de la Femme

Lilith, Ève, Judith, la Vierge Marie, Salomé... les représentations mythiques et religieuses de la femme sont très nombreuses et chacune d'entre elles instaure les caractéristiques de « types » féminins aujourd'hui devenus clichés. Nous avons vu, dans les chapitres précédents, que les personnages rachildiens Raoule et Mary s'approprient les lieux communs pour mieux les transgresser, s'en affranchir, et finalement en faire de vraies armes de destruction. Parmi ces stéréotypes, qu'en est-il des grandes figures mythiques et religieuses ? C'est ce que se propose d'étudier le dernier chapitre de notre étude. Raoule et Mary réussissent-elles à « profaner » ces clichés ? Et que signifie le traitement particulier que réserve Rachilde au sacré dans *Monsieur Vénus* et *La Marquise de Sade* ? En premier lieu, nous verrons de quelle façon, dans ces deux romans, l'institution religieuse est associée à l'aristocratie, la reléguant du coup au monde ancien voué à disparaître en cette fin de siècle. Mais sans complètement renier le sacré, Raoule et Mary choisiront plutôt, ce qui constitue un réflexe proprement « décadent », d'en extraire certaines composantes et d'en détourner les fondements, afin d'en faire l'outil de leur « perversion ». C'est ce que nous analyserons dans les deuxième et troisième parties de ce chapitre : nous nous pencherons d'abord sur *Monsieur Vénus*, ce qui nous amènera à comprendre en quoi l'utilisation du sacré dans ce roman permet de rendre compte de la nature de la relation entre Raoule et Jacques ; puis, nous aborderons *La Marquise de Sade*, et nous verrons comment le personnage de Mary, en utilisant les figures religieuses pour étendre son empire, devient en fait une véritable « anté-Marie ». Finalement, à l'aide de l'étude de la divine *Nana*, nous en arriverons à comprendre la nature et la signification de toutes ces « Lilith » dans la littérature fin-de-siècle. Nous serons ainsi en mesure de mieux cerner les raisons (historiques, culturelles, artistiques, sociales) de l'utilisation du sacré chez Rachilde, nous pourrions situer Raoule et Mary parmi ces « femmes Satan » de la décadence mais, surtout, nous serons amenée à mieux saisir l'implication sociale que revêt une telle dérive du religieux, à une époque où un monde caduc laisse place à la bourgeoisie nouveauté.

### **La Vierge aristocrate**

Dans *Monsieur Vénus* et *La Marquise de Sade*, la religion, en tant qu'institution – l'Église – semble relever d'un domaine tout aussi désuet que l'aristocratie. Cette

association est d'abord tracée dans le roman de 1884, roman qui – nous l'avons souligné à maintes reprises – décrit le mélange des classes sociales en même temps qu'il exploite l'idée de la confusion des genres. En fait, si le rang social et le genre sexuel semblent être des catégories qui, en cette fin-de-siècle, voient leurs frontières devenir de plus en plus floues, si les critères qui déterminaient jusque-là l'identité d'un individu (le nom, la « particule », le genre sexuel) deviennent de plus en plus imprécis – qui est riche ? qui est un homme ? –, l'institution religieuse est un autre pilier qui s'effondre, alors que la République amène un vent de laïcisation<sup>1</sup>. Dans *Zoom sur les décadents*, Julia Przyboś indique d'ailleurs que si les décadents remettent en question tous « les chemins traditionnels de la connaissance » (la science, l'Histoire, le voyage), la religion « elle aussi subit les attaques des sceptiques fin de siècle<sup>2</sup>. » Il n'est donc pas étonnant, dans cet ordre d'idées, de voir Raoule de Vénérande, personnage qui rejette en bloc les idées de classes et de genres, contrevenir aux lois de l'Église. En fait, c'est que pour Raoule, la dévotion va de pair avec l'aristocratie dont elle s'affranchit. Le rapprochement entre ces deux institutions ne peut être plus clair que lors de la présentation, au début du roman, de la tante Élisabeth. À la fois représentante de la religion et vestige du nom « de Vénérande », l'aïeule de Raoule – « chanoinesse de plusieurs ordres » (MV, p. 37) – était, au moment où on lui confia la garde de sa nièce, « une vierge de quarante printemps, pleine de vertus, confite en dévotion, passant dans la vie comme sous les arceaux d'un cloître » (MV, p. 38). « Ignorante de la vie des êtres matérialistes » (MV, p. 39), Mme Élisabeth n'a eu qu'une « passion chaste, une passion en Dieu » (MV, p. 38), et du coup s'oppose en tout point à Raoule, cette jeune femme profondément charnelle aux « secrètes ardeurs » (MV, p. 39).

Même l'ameublement des chambres de la nièce et de la tante sont aux antipodes : tandis que Raoule a opté pour un « ameublement profane » (MV, p. 37), exotique et rococo, la chambre de Mme Élisabeth est « tout entière d'un gris d'acier désolant le regard », ornée d'un « Christ amaigri, pendu près d'un chevet sans oreiller, [qui] contempl[e] un plafond peint de brumes comme un ciel du Nord. » (MV, p. 37.) Nous avons déjà dit, dans le premier chapitre de cette étude, que la chambre de Raoule, décorée d'armes, était bien le lieu de l'entre-deux générique, signe de son ambiguïté sexuelle. Or, il apparaît maintenant, dans l'ameublement de sa chambre, que là où Raoule oscille entre les genres féminins et masculins, elle s'est résolument coupée du religieux. De plus, au cœur de cette habitation qui a des allures de « château de

<sup>1</sup> « L'adoption entre 1880 et 1882 des lois Ferry : l'école primaire gratuite, laïque et obligatoire » (Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 236) en est un bon exemple.



Versailles » (*MV*, p. 36), la chambre de Raoule semble « à part ». Située du « côté des femmes de chambre » (*MV*, p. 113), elle combine les décorations de l'aristocrate (« Un panneau représentait Henri III distribuant des fleurs à ses mignons », *MV*, p. 83), les curiosités exotiques de la décadence, les livres de noms profanes mais avouables (Voltaire, Boccace) et des objets hétéroclites invitant à la luxure : un païen « buste [d']Antinoüs couronné de pampres, ayant des yeux d'émail luisants de désirs » (*MV*, p. 83) ; et un « bahut incrusté d'ivoire qui rec[èle], entre ses rayons doublés de velours pourpre, [des] ouvrages inavouables. » (*MV*, p. 84.) La chambre de Raoule est donc bien le lieu de l'« entre-deux » : entre-deux générique, entre-deux social. Et, rappelons-le, c'est un ameublement *profane* qui compose ce décor, comme si l'agent de changement qu'était Raoule ne pouvait qu'avoir déjà renié l'institution religieuse.

Dévote, vierge et aristocrate, Mme Élisabeth s'oppose en tout point à cette Raoule profane et charnelle qui fréquente la classe ouvrière<sup>3</sup>. D'ailleurs, lorsque la jeune femme annonce à sa tante qu'elle « ne tien[t] pas à [s']ennoblir davantage », et que « les affreux noms [lui] plaisent beaucoup plus que tous les titres de [leurs] inutiles parchemins », l'aïeule riposte en levant « ses bras de vierge au-dessus de sa tête pudique » (*MV*, p. 177). À l'idée du mélange des classes, à la précarité de l'aristocratie, la narration conjugue ainsi la notion de « chasteté religieuse » (« vierge », « pudique »), comme si tous ces concepts participaient de la même question : au fond, c'est le combat du nouveau contre l'ancien<sup>4</sup>. De la même façon, lorsque Mme Élisabeth annonce connaître tous les méfaits de sa nièce et que, du coup, elle la renie, la narration et les paroles de la tante mélangent le social et le religieux : anéantie de reconnaître que sa nièce est « la belle-sœur d'une prostituée », sans doute chagrinée « de [la] voir porter un nom roturier », la chanoinesse « maudi[t] » Raoule, qu'elle désigne comme « fille de Satan » (*MV*, p. 188-189). Raoule est-elle roturière ou fille de Satan ? Qu'est-ce qui trouble, au juste, Mme Élisabeth : que sa nièce s'affranchisse de son nom ou qu'elle soit souillée de luxure ? Dans la tête de la vieille dame, les substantifs « roturière », « impie », « non-vierge » s'équivalent, tous ces affranchissements constituent la même agression envers le monde ancien dont elle est le dernier rempart. Car pour elle, « une Vénérande ne p[eut] être que vierge », la virginité constituant un autre « genre de noblesse » (*MV*, p. 42). D'ailleurs, Raittolbe sait, « et il n'[est] pas le seul à le savoir » que, « chez elle », c'est-à-dire dans le siège de l'aristocratie, « la nièce de Mme

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>3</sup> Notons que Raoule fera preuve de dévotion, mais il s'agira d'une dévotion toute particulière, qui s'oppose à celle de sa tante. Nous reviendrons sur ce point plus loin.

Élisabeth demeur[e] une vierge inattaquable, une sorte de déesse se permettant tout du haut de son piédestal qu'on n'os[e] point renverser<sup>5</sup>. » (*MV*, p. 82.) La chasteté de la vierge va ici de pair avec la plus vieille aristocratie, constituant ainsi une sorte de tour d'ivoire « inattaquable », participant d'une même institution « qu'on n'ose point renverser ». Incapable de rester vierge, Raoule n'a donc d'autre choix que de renier son nom<sup>6</sup>.

Dans *La Marquise de Sade*, le combat des classes occupe une place moins prépondérante que dans *Monsieur Vénus*. Il demeure que le roman de 1887 reconduit lui aussi l'association entre l'aristocratie et la dévotion, en particulier lors du séjour de la garnison à Dole. En effet, lorsque la famille de Mary habitera dans ce haut lieu de l'institution religieuse, ils logeront chez la « dernière des Parnier de Cernogand » (*MS*, p. 47), qui étonne par sa stricte dévotion. À même ce personnage se combinent l'idée de la tartuferie et celle que l'aristocratie est condamnée à disparaître – cette demoiselle est *la dernière* de sa famille de « gens de robe, de la meilleure noblesse du pays. » (*ibid.*) En effet, la dernière des Parnier de Cernogand s'avère capable des pires méchancetés, et ce, même envers la fillette Mary, qui doit subir « les effets d'une haine de dévots » (*MS*, p. 67) : ses jouets disparaissent, ses dessins dans la neige s'effacent, son chien meurt, etc. Ainsi, bien que cette vieille femme présente une « taille de déesse » (*MS*, p. 47), bien qu'« on ne la vo[it] pas plus que Dieu » (*MS*, p. 50-51), bien qu'elle semble, donc, relever du domaine du sacré, la demoiselle n'a rien de la charité chrétienne, étant mue par les pires instincts de vengeance. Ce personnage installe, dans *La Marquise de Sade*, une sorte d'interrelation entre toutes ces institutions qui représentent des valeurs caduques ou non-fonctionnelles. Là où l'aristocratie est amenée à mourir sous peu (la demoiselle Parnier de Cernogand étant en effet une vieille femme), les valeurs de la religion catholique ne sont pas mises en pratique par ceux-là mêmes qui les prônent.

<sup>4</sup> Mme Élisabeth éprouve du dédain pour l'« humanité fangeuse » (*MV*, p. 39) : elle est donc dégoûtée de cette humanité qui va à sa perte, de cette humanité « décadente ».

<sup>5</sup> Devant Marie – qui incarne la roture – Raoule est « plus hautaine qu'une déesse parlant dans l'empyrée. » (*MV*, p. 66.) Marie, quant à elle, prostituée, ne pourra jamais être sanctifiée, malgré les « aumônes des saints », c'est-à-dire le salaire versé par ses clients aristocrates : « Tant il est vrai que les aumônes des saints ne sanctifient souvent pas ceux qui les reçoivent. » (*MV*, p. 202.) Enfin, le Monde entourant Raoule (particulièrement le marquis de Sauvarès) trouvera scandaleux que « Jacques Silvert s'attaque à *leur* déesse comme à une simple mortelle !... » (*MV*, p. 171, c'est nous qui soulignons) La sainteté est donc bien du domaine de l'aristocratie.

<sup>6</sup> Après le mariage de Raoule et de Jacques, ils ne vont plus dans le Monde, et la narration compare leur exclusion au grand récit originel lorsque Adam et Ève sont chassés du jardin d'Eden : « ils n'avaient plus d'amis, ils étaient les maudits de l'Eden, ayant derrière eux [...] une armée de mondains. » (*MV*, p. 201.) Raoule a commis la faute, elle n'est plus vierge, elle n'a donc plus sa place dans le Monde.

À cette dernière des Parnier de Cernogand s'oppose alors toute la famille de Mary. En effet, les valeurs de la garnison et celles de Dole sont inconciliables<sup>7</sup>. Que la vieille demoiselle de Cernogand refuse de loger Mary et les siens sur la seule base qu'ils sont des militaires abonde dans ce sens. Par ailleurs, c'est cette même aristocrate qui est à l'origine de la mort de la chatte, du chaton et du chien de la fillette (*MS*, p. 62, 64, 67), comme si elle refusait toute animalité autour d'elle. Or, nous avons vu que Mary est, dans une certaine mesure, *elle-même* une chatte, qu'elle est une bête, et qu'en digne fille de son père, elle deviendra une véritable guerrière. Dès lors apparaît à Mary l'incompatibilité entre ses valeurs et celles, religieuses, de Mme de Cernogand. « Ou nonne, ou monstre ! » (*MV*, p. 40), lit-on dans *Monsieur Vénus* : ne pouvant visiblement pas être des nonnes, Raoule et Mary deviennent des monstres<sup>8</sup>.

### **Antinoüs, Vénus et Éros : la statue (l'idole) dans *Monsieur Vénus***

Si ces deux héroïnes rachildiennes se heurtent à l'institution religieuse qui, associée à l'aristocratie, préconise des valeurs opposées aux leurs, Raoule et Mary s'approprient néanmoins chacune à leur manière le « divin ». Commençons avec l'étude de *Monsieur Vénus* – nous reviendrons à la *Marquise* dans la troisième partie de ce chapitre. Dans le roman de 1884, Raoule « utilisera » le sacré pour faciliter ses comportements à contre-courant et asseoir sa domination. Disons d'abord que *Monsieur Vénus*, le roman par excellence de l'« entre-deux », présente vertu et vice, bien et mal, aristocratie et roture, élévation mystique et dépravation, comme les deux faces d'une même médaille :

Élisabeth et Marie Silvert, l'ange du bien qui avait toléré, le démon de l'abjection qui avait excité, fuyaient en même temps, l'un vers le paradis, l'autre vers l'abîme, cet amour monstrueux qui pouvait, à la fois, aller dans son orgueil, plus haut que le ciel et, dans sa dépravation, plus bas que l'enfer. (*MV*, p. 184.)

Dans la sphère du sacré, donc, Élisabeth et Marie Silvert se positionnent aux antipodes. Tout comme l'amour entre Raoule et Jacques oscille entre le masculin et le féminin,

<sup>7</sup> D'ailleurs, le père de Mary est en colère lorsqu'il s'aperçoit que sa petite fille subit les « bons » enseignements religieux de mademoiselle Parnier de Cernogand et d'Estelle, la cuisinière : « Le colonel fit un bond dans le fauteuil de la reine Berthe. Il avait toujours défendu à Tulotte de lui raconter ces sornettes. [...] [II] aurait cassé la carafe qu'il tenait si tout d'un coup Caroline n'avait pas déclaré que l'église pouvait être bonne à certaines heures. » (*MS*, p. 61.) Nous reviendrons plus tard dans ce chapitre sur l'adhérence de Caroline à la religion.

<sup>8</sup> Comme l'indiquent les pensées de Jacques ressentant que Raoule, « cette créature[, est] le diable » (*MV*, p. 52.) La jeune femme, mue par des instincts charnels, semble possédée, semble avoir le « démon en elle » (*MV*, p. 176). En fait, c'est que par opposition à l'ange de pureté et de virginité qu'incarne la chanoinesse, Raoule représente le vice, et ne peut qu'être habitée par le diable. Nous ne reviendrons pas sur l'idée que Raoule ne serait qu'une sorcière de plus – ou encore une « hystérique » de plus, c'est tout comme – dans la grande lignée des sorcières (voir les chapitres I et II de la présente étude).

entre l'aristocratie et la roture, entre le ciel et l'enfer : les frontières sont confuses, et *Monsieur Vénus* rappelle que l'ange et le démon, bien que deux figures opposées, participent d'un même *domaine*, d'une même *construction* – elles sont de l'ordre du sacré. Dans sa « dépravation », la relation que Raoule entretient avec Jacques est donc tout aussi sacralisée que les expériences mystiques de Mme Élisabeth<sup>9</sup>. Ainsi, à la chambre profane de la jeune Raoule du début de l'histoire, la nouvelle mariée substituera un « sanctuaire d'amour » (*MV*, p. 211) : la chambre nuptiale, lieu même de l'amour charnel, s'inscrit de cette façon dans le sacré. Raoule compare également son amour à « l'existence des martyrs chrétiens » ou à la « vocation de la vierge qui prend le voile » (*MV*, p. 90), comme si d'être fidèle à Jacques relevait du même domaine qu'être *un fidèle*. Pour la jeune femme, la volupté est divinisée, et elle défend avec ardeur sa position<sup>10</sup> :

Dans l'Antiquité [...], le vice était sacré parce qu'on était fort. Dans notre siècle, il est honteux parce qu'il naît de nos épuisements. Si on était fort, et si, de plus, on avait des griefs contre la vertu, il serait permis d'être vicieux, en devenant créateur, par exemple. Sapho ne pouvait pas être une *filles*, c'était bien plutôt la vestale d'un feu nouveau. Moi, si je créais une dépravation nouvelle, je serais prêtresse, tandis que mes imitateurs se traînaient, après mon règne, dans une fange abominable... Ne vous paraît-il point que les hommes orgueilleux, en copiant Satan, sont bien plus coupables que le Satan de l'Écriture qui invente l'orgueil ? Satan n'est-il pas respectable par sa faute même, sans précédent et émanant d'une réflexion divine ?... (*MV*, p. 87, souligné par l'auteure.)

Notons que nous utilisons, depuis le début de cette deuxième partie, les termes « sacré » et « divin ». En fait, si dans *Monsieur Vénus* le religieux est détourné au profit de l'« immoralité », il ne s'agit plus ici de « religion catholique ». En ce qui concerne la relation entre Raoule et Jacques, la narration s'affranchit de la religion strictement catholique – institution caduque représentée par Mme Élisabeth. C'est toute une panoplie de dieux (grecs, égyptiens, romains, catholiques) qui sont convoqués à la description de l'idylle impie. « J'ai fait de notre amour un *dieu* » (*MV*, p. 101, souligné par l'auteure), déclare Raoule à Jacques, indiquant ainsi le caractère sacré de leur union. Surtout, elle signifie également, par l'usage de l'article indéfini « un », que leur relation est élevée au statut d'*un* dieu parmi d'autres, et non *de Dieu*. C'est donc dire que Raoule

<sup>9</sup> Selon Julia Przyboś, en cette fin de siècle, « le sulfureux mélange de l'érotisme et de la religion n'est plus considéré, chez la femme, comme l'exception mais la règle. » *Op. cit.*, p. 239. Cette attitude toute féminine se retrouverait d'ailleurs dès *Madame Bovary*, qui « sépare difficilement Éros du Sacré [...] [qui] porte à ses amants un culte religieux [et qui,] sur son lit de mort, [...] donne à Jésus [...] le baiser le plus passionné de sa vie. » *Ibid.*, p. 237-238.

<sup>10</sup> Là est une ressemblance majeure entre Raoule et Laure, héroïne de *L'Animale*. En effet, pour Laure, « la volupté, c'est [une] religion !... » *Op. cit.*, p. 256. Nous avons déjà affirmé que Laure et les « angéliques » dont elle est née proposent une sorte d'équivalence anticléricale entre la volupté et les symboles religieux. Nous ne reviendrons pas sur ce point ici. Voir le chapitre IV de la présente étude.

s'affranchit des enseignements de sa tante : n'est-ce pas en effet hérétique, du point de vue d'un disciple de la religion catholique, de vénérer plusieurs dieux ? Raoule se positionne ainsi comme une progressiste, comme l'une de ces Décadents, à une époque où « l'Église recule, l'athéisme se propage, les cultes se multiplient<sup>11</sup> », à une époque où « les Parisiens ne savent plus où donner de la tête : s'adonner au culte de la lumière ou suivre deux sortes de bouddhismes [...] ou embrasser l'Essénianisme, le Vintrasisme, le satanisme, le culte d'Isis<sup>12</sup> »...

Surtout, cette panoplie de dieux dans la narration ou la bouche de Raoule sert bien le « projet » de l'union de *Monsieur Vénus*, soit la féminisation de l'homme et la virilisation – la prise de pouvoir – de la femme. Le buste d'Antinoüs qui règne dans la chambre de Raoule n'est pas un détail anodin : si Raoule orne sa chambre d'un buste d'Antinoüs aux yeux « luisants de désirs » (*MV*, p. 83), si elle a soudain « l'air de porter un toast à l'Antinoüs penché sur elle » (*MV*, p. 88), c'est que l'union Jacques-Raoule se fera sous le signe de ce dieu – égyptien, grec et romain – de l'homosexualité. À l'instar d'Antinoüs et de l'empereur Hadrien, Jacques et Raoule vivront une relation entre *amants*. Et Raoule vénère Jacques comme elle vénère son buste d'Antinoüs, « empaumée » (*MV*, p. 139), en « adoration » (*MV*, p. 116, 144) devant son corps. En effet, Jacques, dans sa beauté, dans son potentiel érotique, est constamment divinisé. Encore là, c'est toutes sortes de dieux (de déesses) ou de figures sacrées qui sont évoqués, sans égard à leur provenance ou leur origine. « Vénus » (p. 55, p. 169), « vierge » (p. 57), « Eros » (p. 129), « Adonis » (p. 169), « ange » (p. 172), « Protée » (p. 198), descendant d'Antinoüs (p. 57), ou plus largement « dieu » (p. 172, 222), Jacques est l'objet de l'adoration de Raoule. Avec son corps de marbre, de statue grecque<sup>13</sup>, il occupe une fonction d'idole. C'est ainsi que Raoule « élèv[e] un autel à [son] idole » (*MV*, p. 88), « entour[e] son idole moderne » de « grandeurs grecques » (*MV*, p. 121), désigne la couche comme « l'autel de son dieu » (*MV*, p. 193), etc. À la fin du roman, Jacques, maintenant véritable androgyne, atteindra son apogée : il ne sera que corps, que poupée de cire, que statue. « Gardé par un Eros de marbre » (*MV*, p. 227), il aura les mêmes « yeux en émail » que l'Antinoüs qui orne la chambre de Raoule. En fait, il deviendra lui-même un nouvel Antinoüs, dieu de l'homosexualité, auprès duquel on vient « s'agenouiller » (*MV*, p. 228).

<sup>11</sup> Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 239.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>13</sup> Les occurrences sont extrêmement nombreuses : son « bras rond » est « comme un beau marbre » (*MV*, p. 111), il est « superbe dans son impudeur de marbre antique » (*MV*, p. 129), « son visage pâle dans les ténèbres [...] f[ait] [à Raittolbe] l'effet d'une face de statue » (*MV*, p. 130), il a un « corps sacré [d'] éphèbe », des « chairs marbrées » (*MV*, p. 145), etc.

À ces observations, certains pourraient objecter que le divin ne rend pas compte de la domination de Raoule, puisque ici c'est Jacques qui est divinisé – donc qui semble supérieur. D'abord, notons que Jacques est *objet* d'adoration. Jamais il n'a le contrôle sur cette image, jamais il ne *décide* délibérément de se faire dieu. En fait, en étant idolâtré, en étant ainsi fétichisé, Jacques n'est que plus féminisé. Dans son ouvrage *Cette femme qu'ils disent fatale*, Mireille Dottin-Orsini consacre en effet tout un chapitre aux « femmes-statues » et aux « femmes peintes<sup>14</sup> », indiquant d'entrée de jeu que « la statue comme substitut de la femme est un thème qui n'a rien de neuf<sup>15</sup> ». Si Dottin-Orsini note que la Vénus de Milo est la femme-statue par excellence<sup>16</sup>, nous croyons que la découverte de cette célèbre femme sans bras n'est pas étrangère à la prolifération, dans l'imaginaire du XIX<sup>e</sup> siècle, de ces femmes de marbre vénérées. En effet, c'est en 1820 qu'on trouve la Vénus à Milo. Le grand fantasme dix-neuviémiste autour de la poupée ou de la statue<sup>17</sup> n'est alors sûrement pas étranger à cette découverte. Abondent alors les récits où la femme, la « vraie », est comparée à une statue de marbre, ou encore, à l'inverse, ceux où l'homme célibataire – souvent un esthète – prend une statue comme substitut de la femme<sup>18</sup>. Et comme pour les autres élucubrations de l'esprit masculin, la science ne tardera pas à cautionner le discours ambiant, social : par exemple, Krafft-Ebing racontera, toujours dans *Psychopathia sexualis*, le cas d'un jardinier « arrêté au Louvre pour avoir voulu violer la Vénus de Milo<sup>19</sup> ». Certes, la femme-statue, c'est pour l'homme fin-de-siècle la femme idéale, la « femme-objet » par excellence, celle qui n'est que corps (avec ou sans bras)<sup>20</sup>, celle qui surtout n'est pas *esprit*. Par surcroît, elle est la création – la créature – de l'homme. En ce sens, Jacques est bien une « femme-statue » fin-de-siècle : c'est son corps d'une lisse beauté qui lui confère des allures d'idole, le rapprochant ainsi des autres *Mortes amoureuses* du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 113-132.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>17</sup> *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam en constitue un bon exemple.

<sup>18</sup> Cet objet de remplacement qu'est la statue ne serait qu'un fétiche de plus, qu'un autre avatar de la femme de Pygmalion, de ces poupées de cire, de ces automates, ou encore même de ces étoffes fortement érotisées, au contact desquelles certains individus (identifiés par Krafft-Ebing) retirent un plaisir sexuel. *Op. cit.*, p. 369-378. C'est le cas par exemple de Paul, l'amant de Mary, qui trouve un potentiel érotique des fourrures de sa maîtresse (*MS*, p. 267). Quant à *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch, elle réunit à elle seule les fantasmes de la Vénus au corps de marbre et de la femme enveloppée de fourrure.

<sup>19</sup> Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*

<sup>20</sup> Elle n'est que corps, certes, mais un corps froid, non-charnel : il s'agit d'une sorte de corps asexué, sans désir et sans passion. Il s'agit d'un corps pur, une sorte de représentation idéale de la femme telle que fantasmée par Michelet, qui affirme dans *La Femme* que « la pureté, c'est la femme même ». *Op. cit.*, p. 125.

Et c'est Raoule elle-même qui lui donne ce statut, qui le *crée*. Car, rappelons-le, inspirée par l'Antiquité et par le Satan de l'Évangile qui invente l'orgueil, Raoule se donne la mission de « cré[er] une dépravation nouvelle » (*MV*, p. 87). C'est ce que comprend d'ailleurs un jeune docteur lorsqu'il l'examine : « Elle ne connaît pas le vice, mais elle l'invente<sup>21</sup> ! » (*MV*, p. 41.) À la fois déesse de l'Antiquité (« nymphe des eaux », *MV*, p. 27-28 ; « plus hautaine qu'une déesse », *MV*, p. 66) et diable (« cette créature [est] le diable », *MV*, p. 52), Raoule se fait créatrice – à prendre ici au sens du Créateur – de Jacques et de leur union vicieuse : en contemplant Jacques, Raoule se demande « si elle n'[a] pas créé, après Dieu, un être à son image. » (*MV*, p. 111.) Ainsi, bien que Jacques soit divinisé, il ne l'est que grâce à Raoule, qui le crée, telle une force suprême, à son image. Cela n'inverse-t-il pas le grand mythe fondateur voulant que Dieu ait créé l'*homme* à son image, avant de créer la *femme* – à partir du flanc d'Adam ? Ici, c'est la femme qui vient avant et qui, par surcroît, s'approprie le rôle de créateur.

Si c'est Jacques qui, au sein de l'union de *Monsieur Vénus*, joue le rôle stigmatisé du fétiche, de l'objet, rappelons que cet objet n'est pas *quelconque* : le corps de Jacques est une œuvre d'art. Il est « poème<sup>22</sup> » (*MV*, p. 55, 139), il est l'argile qu'on pétrit. Ces paroles de Raittolbe résument assez bien les rôles de « création » et de « créateur » que jouent respectivement Jacques et Raoule : « Peut-être tirerait-on un homme de cet argile... si Raoule le voulait. » (*MV*, p. 204.) Jacques se laisse façonner, il est la poupée de Raoule, il dépend entièrement de sa volonté. Cette relation dominé / dominante fait alors de Raoule une véritable créatrice, une véritable artiste, une véritable maître d'œuvre – un autre rôle presque exclusivement masculin à l'époque.

En effet, pour Michelet, l'activité intellectuelle en général est la chasse gardée de l'homme, la femme ne reçoit l'idée que sous forme de sentiment, car « c'est par l'amour que la femme reçoit toute chose[,] là est sa culture d'esprit<sup>23</sup>. » Dans son ouvrage *La Petite Sœur de Balzac : Essai sur la femme auteur*, Christine Planté affirme que les difficultés des femmes auteurs et la réception mitigée de leurs œuvres relèvent

<sup>21</sup> C'est à peu près le même constat que formulera Verlaine à propos de Rachilde elle-même, lorsqu'il lui dit : « Ah ! ma chère enfant, si vous aviez inventé un vice nouveau, vous seriez un bienfaiteur de l'humanité ». Cité par Jean-Baptiste Baronian, « Rachilde ou l'amour monstre », *Magazine littéraire*, n° 288 (mai 1991), p. 44.

<sup>22</sup> Le corps de Paul, lui, deviendra la surface sur laquelle la Marquise de Sade écrira : « il lui tendait ses bras pour qu'elle s'amuser à les labourer d'une épingle à cheveux, [...] elle le tatouait de ses initiales, appuyant d'abord doucement, puis écrivant la lettre dans la chair vive ». (*MS*, p. 272). Maryline Lukacher remarque à juste titre que cet acte d'écriture participe de l'inversion des rapports de force entre la femme et l'homme : « Corps-écriture, Paul devient cette surface féminisée sur laquelle s'inscrit le désir de Mary. » *Loc. cit.*, p. 461.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 309.

d'abord de « la mise en question du droit même à l'art [pour une femme], seuls les hommes jouissant de ce droit sans conteste, à la fois comme public et comme créateurs. Pour beaucoup, quand les femmes écrivent, ce n'est pas de l'art, ou ce ne sont pas des femmes<sup>24</sup> ». Planté suggère ainsi que l'activité créatrice, pour une femme au XIX<sup>e</sup> siècle, équivaut à une entreprise de virilisation. D'ailleurs, les intellectuels masculins voient l'acte créateur chez la femme comme une atteinte à leur propre virilité et comme une menace pour l'humanité. Ils présenteront ce qui est « la fin d'une certaine hiérarchie sociale et culturelle comme la fin du monde, la déchéance des valeurs dites *viriles* comme la décadence de l'humanité<sup>25</sup> ». Dans cet ordre d'idées, l'acte créateur de Raoule s'inscrit tout à fait dans son entreprise de virilisation et dans cette menace qu'elle représente pour l'humanité entière. Le sacré, en faisant de Jacques l'objet d'adoration et la création de Raoule, constitue donc bien une autre métaphore qui permet de rendre compte du renversement des genres au sein de l'union *Monsieur Vénus*.

Ainsi, le sacré s'associe aux autres métaphores que nous avons identifiées jusqu'à présent. Dans une même page, Jacques apparaîtra à la fois comme la « petite bête » de Raoule, comme son « enfant », puis comme son « dieu » (*MV*, p. 126) ; ailleurs, il sera tour à tour – et de façon très rapprochée – décrit comme « un enfant au berceau », comme un objet d'« adoration », puis comme une victime de vampire (*MV*, p. 144-145). Ceci prouve d'emblée que la divinisation de Jacques n'est qu'un avatar de son animalisation et de son infantilisation : bref, de sa féminisation.

En outre, lorsque Raoule est, à son tour, divinisée, c'est souvent pour illustrer son immense empire sur Jacques. « Diane chasserresse » (*MV*, p. 84), elle est celle qui traque la proie. Si elle a aussi « un corps de marbre », c'est celui d'une « amazone » (*MV*, p. 104), donc, encore une fois, d'une prédatrice. Vêtue d'une « cuirasse de mailles d'or », les cheveux « relevés en casque grec » (*MV*, p. 165), munie « d'une armure d'or comme d'une égide emblématique » (*MV*, p. 168), elle ressemble étrangement à Athéna, déesse de la guerre.

Nous voyons donc que le sacré participe de la même construction métaphorique que les autres « transgressions » que nous avons observées dans cette étude : il contribue à la féminisation de Jacques et fait de Raoule une vraie dominatrice. Compte tenu du contexte littéraire (la prolifération de « femmes de marbre » dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle) et historique (la découverte de la Vénus de Milo, l'impossibilité pour les

<sup>24</sup> Paris, Seuil, 1989, p. 214.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 95. Souligné par l'auteur.



femmes de se réclamer d'un statut de « créatrices », la fin de l'aristocratie et le rejet, par la République, de l'institution religieuse), nous pouvons voir que l'utilisation du sacré dans *Monsieur Vénus* traduit la nature et l'ambiguïté générique de la relation entre Raoule et Jacques.

### La Madone et Lilith

Un tel réinvestissement du sacré n'est pas exclusif à *Monsieur Vénus* chez Rachilde. Le personnage de la Marquise de Sade s'appropriera également certaines figures divines, pour en faire de véritables armes de séduction et de destruction. Toutefois, notons que là où, dans le roman de 1884, la narration et les personnages évoquent un bassin impressionnant et hétéroclite de divinités ou de figures sacrées, dans *La Marquise de Sade* (1887), c'est l'*institution religieuse* (l'Église : les obligations catholiques, les rites, les figures du christianisme, etc.) elle-même qui sert les habitudes charnelles des personnages et le « projet » de Mary. D'abord, parlons de l'enfance du personnage, enfance qui deviendra la toile de fond de sa vie adulte. Nous avons déjà vu que la garnison au sein de laquelle elle grandit s'oppose en tout point à l'aristocratie qui, avec ses valeurs caduques, s'associe à l'institution religieuse. Les personnages adultes qui entourent la petite Mary sont rustauds, mus par des instincts animaux – la violence meurtrière qui les habite et leur penchant pour la « lutinerie » dans les jardins en sont de bons exemples –, ce qui les situe à l'antipode de l'élévation mystique et spirituelle *suggérée* par les Enseignements. En fait, la seule « adulte » autour de Mary à accorder une quelconque importance à la prière, à la dévotion, est sa mère Caroline. Lorsque le père de Mary proteste contre l'enseignement religieux dispensé par les dévotes de Dole, sa femme ripostera qu'elle « préfère les dévotes aux filles trop délurées » et arguera que « l'église [peut] être bonne à certaines heures. » (*MS*, p. 61.) Sur son lit de mort, l'épouse chargera d'ailleurs madame Corcette de rappeler à Mary « de ne pas oublier de faire [sa] prière au petit Jésus » (*MS*, p. 81). Ne perdons pas de vue que Caroline est l'une des seules « vraies » femmes du roman (l'une des seules à « saigner », à enfanter), et qu'elle mourra : tout ce qu'elle représente, tout ce en quoi elle croit, tout ce qu'elle véhicule – maternité, valeurs religieuses – est donc amené à mourir. À l'issue de l'enfance de Mary, ce sera la victoire de la violence, de la sexualité sans descendance, de la laïcité.

Toutefois, si les personnages entourant la petite Mary rejettent les valeurs religieuses, ils *utiliseront* cette institution et ses conventions à leurs propres fins triviales. En effet, bien qu'il éprouve du ressentiment face à l'Église, bien qu'il

désapprouve l'idée d'une éventuelle éducation religieuse pour sa fille, le colonel Barbe profitera du catéchisme de Mary pour s'adonner à des activités moins pieuses avec madame Corcette :

On sentait que dans ce père [...] le remords se mélangeait à son désir d'avoir [...] une maîtresse fort drôle. [...] Maintenant, [...] on aurait la nourrice et Tulotte sans cesse derrière les épaules et cela deviendrait mortellement triste. Aussi avaient-ils, elle et lui, organisé cet innocent mensonge d'une instruction religieuse. Madame Corcette viendrait tous les dimanches et tous les jeudis pour conduire Mary à la petite église de Sainte-Colombe, leur paroisse ; ensuite... pendant que l'enfant profiterait des enseignements du curé... (MS, p. 117.)

Un conflit de valeurs habite bien le colonel Barbe, mais les plaisirs charnels l'emportent sur les principes moraux. Il consent à s'approprier la religion, à utiliser l'institution, afin d'en faire l'instrument de son vice. L'Église devient l'alliée du père de Mary. D'ailleurs, même géographiquement, la religion aide les comportements charnels du colonel et de madame Corcette. En effet, le bâtiment de l'église est situé tout près du terrain de manœuvres, ce qui facilite grandement les déplacements de madame Corcette pour ses rendez-vous amoureux. Lorsque celle-ci doutera de la moralité de soumettre Mary à de tels enseignements – rappelons-nous que l'éducation catholique contrevient aux valeurs profondes de la garnison –, elle se déculpabilisera en invoquant les grands avantages que lui procure l'emplacement de l'église : « “[...] Pauvre petite... comme on se moquait d'elle ! Ça faisait pitié !”... Heureusement que l'église était bien située, assez loin de la ville pour éviter de fâcheuses rencontres et assez près du terrain de manœuvre pour que les occasions... » (MS, p. 121.) L'Église, grâce aux alibis qu'elle procure aux deux amants, permet ainsi au colonel Barbe et à madame Corcette de vivre leurs bas instincts, leur passion charnelle<sup>26</sup>. Sa mission est détournée au profit du vice.

Mary est la fille du colonel, elle est une fille de garnison : militaire, volontaire, elle utilisera elle aussi le *religieux* comme outil de ses péchés. En effet, bien que Mary reçoive une éducation religieuse – pendant les ébats des adultes –, jamais elle ne se convertira aux valeurs chrétiennes : « la religion ne modifia guère l'étrange nature de Mary Barbe. » (MS, p. 134.) Disons plutôt que la religion décevra d'abord la petite fille, qui attend un miracle, qui « guett[e], devant les autels, un signe de la Sainte Vierge, une porte de tabernacle s'ouvrant brusquement, un saint descendant de son piédestal, ou

<sup>26</sup> La situation géographique de l'Église l'associe aussi à la guerre, à la violence militaire. En effet, Tulotte mentionnera que son frère et ses hommes se « prépar[ent] pour les guerres futures, [...] là-bas sous le clocher de Sainte-Colombe ! » (MS, p. 124.) Par contiguïté – tant dans leur localisation physique que dans les paroles de Tulotte – l'Église et la guerre sont donc intimement liées. Ceci confirme le rapprochement que nous esquissons entre l'institution religieuse – qui se voit dépouillée de sa mission chrétienne – et les habitudes – animales – du 8<sup>e</sup> hussards.

encore un cantique entendu subitement<sup>27</sup>. » (*ibid.*) Toutefois, même dans son expérience mystique, Mary demeure profondément rationnelle. Elle conjugue à l'exercice religieux des comportements « scientifiques » – pourtant difficilement conciliables avec la notion de « miracle ». Aussi n'est-elle, dans l'enseignement qui lui est prodigué, guère impressionnée par les histoires de martyrs et par cette idée de « l'amour de Dieu » ; elle s'inquiète plutôt, telle un scientifique dans son laboratoire, « de la manifestation *sensible* de ces puissances inconnues » (*ibid.*, c'est nous qui soulignons). C'est également « après avoir prié, selon les règles, en s'appliquant à ne rien omettre pour que l'acte surnaturel pût se réaliser, [qu']elle atten[d] des heures entières qu'un messager v[ienne] lui dire quelques mots généreux. » (*ibid.*) Ainsi, Mary vit son expérience mystique, l'attente du miracle, comme une scientifique ; elle appréhende le *surnaturel* de la même façon qu'elle appréhende le *naturel*.

Mais l'*expérimentation* spirituelle de Mary échouera, et son attitude rationnelle en sera la cause, comme pour prouver à quel point ces deux domaines sont inconciliables : « Elle [Mary] serait devenue d'une piété exemplaire si le moindre trouble cérébral, une disposition hystérique lui avait donné l'illusion d'un miracle, d'un tout petit miracle. » (*ibid.*) Au-delà du conflit entre la science et la religion, cet épisode donne aussi à penser à une querelle, à une incompatibilité profonde, entre le masculin et le féminin. En effet, la piété, chasse gardée de l'hystérique, de la *femme nerveuse*, est tout à fait hors de portée de la petite Mary déjà trop rationnelle, trop cérébrale, trop *masculine*<sup>28</sup>. Le réseau d'oppositions, dans *La Marquise de Sade*, se dessine ainsi : cette fin-de-siècle assiste au triomphe de la science, du vice, de la « femme-qui-sait », sur les agonisantes que sont l'aristocratie, la religion, la féminité (la maternité). D'ailleurs, lorsque est adopté, en 1883, le concept d'école laïque et obligatoire, l'idée même pose un problème majeur et complexe aux esprits plus conservateurs du temps. Si elle est « pour tous », l'école formera bien sûr toute une génération de femmes savantes bien dangereuses ; et si elle est laïque en plus, alors ces femmes ne se rattacheront plus aux valeurs chrétiennes<sup>29</sup>... Toutes les angoisses se mélangent et se réunissent ainsi, en vue de former la grande névrose fin-de-siècle de la « femme dangereuse ».

<sup>27</sup> Le dogme de l'Immaculée Conception a été proclamé en 1854, et les apparitions de la Vierge à Lourdes datent de 1858. En 1887, Mary n'est sans doute pas la seule petite fille à patiemment espérer une vision de la Madone ! Ces événements des années 1850 participent certes d'un contexte dans lequel s'inscrivent les fréquentes allusions à l'Immaculée Conception dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>28</sup> Nous verrons cette même opposition six ans plus tard lorsque le docteur Pascal, d'un positivisme exemplaire, sera confronté à sa nièce Clotilde, une « vraie femme » dévouée à la religion. Émile Zola, *Le Docteur Pascal* [1893].

<sup>29</sup> Julia Przboś, *op. cit.*, p. 238.

La scientifique Mary – en l’absence de « trouble cérébral » – devra donc se faire à l’idée, finalement, qu’elle ne verra jamais la Sainte Vierge lui apparaître. Ce ne sera qu’une première : la jeune fille devra plus tard comprendre que l’éthéré ne vient pas en aide aux vivants. En effet, au cours de ses études de botanique avec M. Briffaut, le jardinier, Mary s’apercevra que le surnaturel trahit le naturel. Lorsque le vieil homme évoque la mort de Siroco en prononçant « Dieu ait son âme ! », Mary saisit toute l’absurdité de ses enseignements catholiques, de ce concept de Dieu « d’amour » : « N’était-ce pas bien douloureux que Dieu passât son temps à avoir des âmes, surtout celles qui ne demandaient qu’à rester dans leur corps ! » (*MS*, p. 137.) Mary classe ainsi Dieu dans la catégorie des grands responsables de la disparition d’êtres chers. Déçue, la fillette est amenée à rejeter cette religion qui ne se matérialise pas et ce Dieu qui entraîne la mort ; cette religion qui heurte son esprit cartésien et son affectivité d’enfant.

À l’instar de Raoule, à l’instar de madame Corcette et du colonel Barbe, Mary s’appropriera tout de même le religieux et en altérera les fondements pour mieux en faire son arme<sup>30</sup>. D’abord, Mary ne refuse pas la position d’icône ; au moment où Paul Richard la rencontre pour la première fois, elle est « accoudée au socle d’une statue égyptienne, droite comme elle, ayant la finesse de ce corps glauque » (*MS*, p. 202). Cette ressemblance avec la statue sacrée donnera le ton à toute la relation entre Mary et son jeune amant : Paul tombera « en des extases devant elle », il l’« ador[era] » (*MS*, p. 252), comme le fidèle vénère une idole. Cependant, Mary, femme de marbre vénérée, n’est pas qu’une Vénus de plus dans le panthéon des « femmes-statues » de la littérature de l’époque. Bien qu’elle soit elle aussi adorée par les hommes qui l’entourent, bien qu’elle ait elle aussi un corps froid, sans désir, jamais Mary n’est *que* corps : son esprit est tout à fait actif, et calcule, comme une machine sans faille.

Mary utilise cette position – à l’origine, celle de *stigmatisée* – pour accomplir son funeste destin. Paul deviendra alors, selon son propre aveu, une sorte de « martyr » (*ibid.*). Ne saigne-t-il pas pour elle, comme Saint-Paul a saigné pour le christianisme, comme l’agneau est sacrifié sur l’autel ? Cette comparaison nous amène à mieux comprendre comment le « sacré » qu’incarne Mary s’inscrit dans son projet de faire saigner l’homme. En effet, rappelons-nous l’épisode où le petit Paul de l’enfance casse la patte d’un mouton lors de la fête d’enfants à laquelle Mary assiste (*MS*, p. 40). Cette

<sup>30</sup> Qu’elle joue le rôle du génie de la guerre lors du carrousel nous met sur cette piste : Mary est la souveraine, la déesse de la guerre, un rôle relevant du *sacré*, du surnaturel. Par ailleurs, son lit – portant l’inscription « Aimer, c’est souffrir ! » – est « drapé aux couleurs d’un évêque » (*MS*, p. 54) : le lit, le « champ de bataille » de Mary, est donc placé sous le signe du religieux.

scène présente une sorte de « sacrifice » qui pourrait faire penser aux offrandes – animales – à Dieu lors de rituels religieux. Dans cette histoire, la petite fille s’oppose au carnage en étend[ant] « sa jupe blanche devant l’agneau. » (*ibid.*) Symbole de la pureté de la fillette, la jupe blanche est pourtant un bien faible obstacle pour le petit Paul, qui « déchir[e] la jupe, envo[ie] rouler Mary sur le gazon et, saisissant l’agneau par une patte, [...] l’entraîn[e] victorieusement. » (*ibid.*) Nous l’avons vu, Mary cherchera toute sa vie à venger les souffrances des victimes : elle cherchera notamment à *renverser* cet épisode. Ainsi, lors de sa vie adulte, ce n’est pas le mouton qui sera sacrifié, mais bien Paul, et la jeune femme deviendra la déesse pour qui le fidèle saigne. D’ailleurs, elle esquissera ce schéma dans ses contes d’enfance : ses rêveries seront habitées par « un petit esclave, moitié ange, moitié garçon, qui l’aim[e] beaucoup et support[e] en son honneur une foule de tortures grotesques. » (*MS*, p. 139.) La fillette n’énonce-t-elle pas dès lors sa volonté d’être un dieu pour qui le fervent se sacrifie ?

Mary jouera ainsi avec les concepts religieux appris dans son enfance – l’idole, l’offrande à « Dieu » –, elle les fera siens. Plus particulièrement, la jeune femme transgressera le dogme de l’Immaculée Conception<sup>31</sup>. Notons d’abord que, de ses visites à l’église, la petite fille retiendra le grand rôle de la Sainte Vierge. À madame Corcette, qui croit que « c’est le Saint-Esprit qui a fabriqué le petit Jésus », Mary répliquera avec conviction que « c’est la Sainte Vierge qui a mis au monde Notre-Seigneur Jésus... [et que] le Saint-Esprit et saint Joseph n’ont rien fait, eux... » (*MS*, p. 121.) Voilà une petite fille qui a bien appris ses leçons ! La femme est la mère de toutes les mères, son rôle, tel que stipulé par l’Église, est de donner naissance au Sauveur... Si Mary garde à l’esprit le grand rôle de la femme (qu’elle défende cette position est déjà signe de son envie de donner à la femme l’importance qu’elle mérite), elle rejettera néanmoins, dans sa propre vie, cette fonction de Vierge et, surtout, de Mère. Voyons comment s’articule cette habile transgression de Mary.

Nous ne pourrions passer sous silence le prénom que porte la Marquise. En effet, cette idole, cette jeune femme vénérée, porte le prénom de la Vierge... mais avec un « y ». Déjà, *La Marquise de Sade* instaure la dissidence de Mary : cette jeune femme ne pourra pas être considérée comme une réédition de la Vierge Marie. Pourtant, Mary partage bien, en plus d’un prénom, quelques caractéristiques avec la Madone ! À l’instar de la mère du Christ, elle est, au début de l’histoire, corporellement vierge : elle refuse

<sup>31</sup> Le thème de la conception virginale, qui se retrouve dans cet épisode de *La Marquise de Sade*, a d’ailleurs été abondamment exploité et transformé au XIX<sup>e</sup> siècle. Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 258.

de se donner à son oncle<sup>32</sup>. De plus, physiquement, Mary a des traits et des attitudes qui trahissent sa virginité : elle a « l'aspect d'une religieuse » (*MS*, p. 264), elle garde l'air de la « chasteté orgueilleuse de la vierge » (*MS*, p. 197) et, même à la fin du récit, « le blanc de son œil conserv[e] la teinte nacré[e] qu'ont les regards de vierges » (*MS*, p. 288). Toutefois, ces traits constituent de véritables armes pour elle. Le rejet fait sombrer le docteur Barbe dans la folie, et la beauté virginale de la jeune femme, outil de séduction, la singularise auprès des hommes. Nous voyons donc que Mary utilise ces quelques ressemblances avec la Madone à des fins peu « catholiques ».

Par surcroît, même si elle se refuse à son oncle, même si elle est physiquement « pure » au début du récit, Mary n'est plus « moralement » vierge. En effet, à l'époque, pour reprendre les mots de Mireille Dottin-Orsini, « dire qu'une jeune fille *sait*, cela veut dire qu'elle a perdu sa virginité morale<sup>33</sup> ». C'est cette « non-virginité » qui charmera Louis de Caumont<sup>34</sup>, celui-ci s'imaginant – nous en avons déjà parlé – les connaissances coquines qu'aura sa nouvelle épouse. Voilà une Marie bien ambiguë... De plus, et là réside sa dissidence majeure, Mary refusera la maternité, ce qui va à l'encontre de la fonction même de Sainte Marie dans les Évangiles. Lorsqu'elle annonce à son époux son refus de donner naissance, elle précise : « La maternité que le Créateur enseigne à chaque fille qui se livre à l'époux, moi, j'épuise son immensité de tendresse à cette minute sacrée qui nous laisse libre de ne pas procréer [...] » (*MS*, p. 215). Cette parole illustre bien à quel point, pour Mary, refuser de devenir Mère équivaut à rejeter les enseignements de l'Église. Enfin, jamais Mary n'adopte l'attitude *passive* que doit avoir la Vierge dans l'histoire sainte. Alors que « les Pères et Saints de l'Église maintiennent de tout temps, que la Vierge est un personnage passif<sup>35</sup> » – enseignement que Mary a sûrement reçu au catéchisme –, la jeune fille joue un rôle très *actif* dans sa propre destinée. Mary « utilise » délibérément des concepts relevant de son éducation religieuse pour accomplir sa mission de femme fatale.

<sup>32</sup> Ce qui va à l'encontre de la théorie de l'imprégnation micheletienne. Nous pouvons effectivement trouver, chez Michelet, l'idée de l'imprégnation physique et psychologique, l'homme devant non seulement marquer sa femme en la fécondant, mais aussi la marquer intellectuellement, c'est-à-dire l'éduquer, la former. Ainsi, le rôle d'amant s'accompagne, dans les mentalités fin-de-siècle, du rôle d'éducateur, de maître. Voir à ce sujet l'article de Hilde Olrik, « La théorie de l'imprégnation », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 15, n<sup>os</sup> 1-2 (1986-1987), p. 128-140. Nous reconnaissons un excellent exemple d'imprégnation complète et réussie chez Zola, lorsque le docteur Pascal partage son intimité avec son apprentie – et nièce – Clotilde. Voir *Le Docteur Pascal*. Mary, par contre, s'inscrit en faux contre ces théories : bien qu'elle ait bénéficié des enseignements de son oncle (elle serait donc, selon Michelet, marquée « intellectuellement »), elle se préserve de toute marque corporelle.

<sup>33</sup> *Op. cit.*, p. 246.

<sup>34</sup> Louis de Caumont : le nom l'indique bien, ce baron est issu de la plus vieille aristocratie... Pas étonnant, donc, que cet homme soit de ceux qui se heurtent le plus aux « pratiques » de la jeune femme, et qu'il soit, lui aussi, amené à mourir...

<sup>35</sup> Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 259.

Ainsi, bien qu'elle soit une icône vénérée par ses fidèles, bien qu'elle soit une vierge intouchable, une brèche s'ouvre dans la religiosité de Mary : d'une part, elle se sert de cette vénération comme d'une arme de plus pour dominer et accomplir de vrais « sacrifices humains » ; d'autre part, elle n'est plus vierge moralement. Ceci lui donne des outils lui permettant d'appauvrir les forces de l'homme et, comble de tout, l'humanité entière. Mary est donc bien « Marie avec un y », une « anté-Marie ». Certes, dans *La Marquise de Sade*, le « religieux » (tout le bassin de référents qui relèvent de ce domaine) est utilisé, par la narration et par Mary elle-même, pour décrire, véhiculer et asseoir l'empire du personnage féminin.

À ce point-ci de notre étude, nous croyons que le traitement du religieux (ou du divin, plus généralement) dans *La Marquise de Sade* ne transgresse pas le cliché de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Mary n'utilise pas la religion différemment de ses consœurs et ne réussit pas à se distinguer des autres Lilith fin-de-siècle<sup>36</sup>. Cette prolifération de *femmes fatales* descendantes de Lilith n'est pas étrangère au contexte littéraire entourant la parution du roman de 1887. En effet, il semble y avoir une exploitation massive, au XIX<sup>e</sup> siècle, de l'idée même de « diable, d'antéchrist » dans les arts. Et selon Przyboś, c'est à cette « époque où l'on réhabilite Satan et le diable mâle [que] le diable femelle, Lilith, se voit condamné [...] en la personne de la femme<sup>37</sup>. » L'ouvrage de Mario Praz *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle*, inventorie d'ailleurs les œuvres françaises, anglaises et italiennes ayant exploité les figures de la Méduse, de Satan, de la *femme fatale* : cet exercice prouve la grande prolifération de ces types – toutes des variantes du diable – dans la littérature « romantique<sup>38</sup> » et, surtout, démontre à quel point ces figures sont investies d'une charge érotique. Praz y indique également que si la première moitié du siècle assiste au triomphe de « l'homme fatal », Satan se

<sup>36</sup> La figure de Lilith, « créature monstrueuse suceuse de sang et dévoreuse de sperme, toujours ralliée au féminin par son statut de mère des Démons et profanatrice de la sainte semence humaine » (Vanessa Rousseau, « Lilith : une androgynie oubliée », *Archives de Sciences sociales des religions*, 123 [juillet-septembre 2003], p. 64),

serait en effet la plus appropriée pour décrire Mary, Nana, Clara, Sapho. D'ailleurs, bien que mère des Démons, Lilith ne peut aucunement être envisagée comme une figure maternelle : en se nourrissant de sperme, elle le « dépouill[e] de toute fonction de procréation » (*ibid.*, p. 65) ; elle « a des relations sexuelles sans pourtant mener le coït à son terme » (*ibid.*, p. 66) – Mary tient donc sûrement ce « truc » de son aïeule Lilith ! Comble de tout, elle dévore les enfants !

<sup>37</sup> Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 261. L'auteure explique ainsi pourquoi Barbey d'Aurevilly a insisté, dans ses *Diaboliques*, « sur l'existence réelle du diable qu'il situ[ait] au for intérieur de l'homme ou, plus précisément, de la femme. » *Ibid.*

<sup>38</sup> À prendre au sens large : Praz désigne par ce substantif toute la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, depuis les Lumières jusqu'au décadentisme. Il définit ses concepts dans sa « Préface à la deuxième édition » et dans son « Introduction. Une approximation : "romantique" ». *Op. cit.*, p. 11-21 ; 23-37.

transformera en Lilith au cours de la deuxième moitié du siècle<sup>39</sup>. Faire le recensement des personnages féminins fin-de-siècle qui incarnent ces figures diaboliques – toutes les figures diaboliques... rappelons que les esprits fin-de-siècle louvoient d'une religion à l'autre, d'un mythe à l'autre – serait une entreprise démesurée et peu utile pour notre propos. Disons simplement que les auteurs fin-de-siècle semblent particulièrement inspirés par le personnage du diable au féminin, et qu'ils n'hésitent pas à glisser le calque d'une légende mythique lorsque vient le temps de dresser le portrait de leurs femmes fatales. Par exemple, chez Zola, le comte Muffat aperçoit la « blonde Vénus », dont la description confère à Nana une étrange ressemblance avec Salomé : « Il [le comte] l'apercevait de dos, les reins tendus, les bras ouverts ; tandis que, par terre, au ras de ses pieds, la tête du souffleur [...] était posée comme coupée, avec un air pauvre et honnête. » (*N*, p. 167.) De l'ange à Satan, de la statue de marbre à Salomé, la représentation religieuse de la femme au XIX<sup>e</sup> siècle oscille entre la femme idéale<sup>40</sup> et la femme fatale. Il semble toutefois que, en cette fin de siècle, Lilith triomphera<sup>41</sup>.

### Les statues animées

Nous l'avons vu, Mary, adorée, retire tout un pouvoir de cette position de nouvelle « Vénus de Milo ». En cela, elle s'inscrit parfaitement dans toute l'armée de femmes vénérées fin-de-siècle, qui oscillent elles-mêmes entre les positions d'idole sacrée et de monstre de dépravation. En fait, en cette fin de siècle, tout se passe comme si la Vénus de Milo était soudainement dotée d'un pouvoir diabolique, comme si l'ange pur et asexué se transformait en Lilith assoiffée de volupté. Comme si cette fin-de-siècle voyait surgir l'envers négatif de la Vierge « aperçue » à Lourdes en 1858. Ces « nouvelles Vénus » demeurent objet d'adoration, fait qui contribue d'ailleurs à leur grande puissance de « femmes fatales ».

Nana est l'une d'entre elles. Déesse et véritable « Blonde Vénus », elle prend, même à la fin du récit (avant sa déchéance), le « rayonnement mystérieux d'une idole chargée de pierreries. » (*N*, p. 459.) Nana se délecte de cette position d'objet de culte ;

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 92, 180. Pour une étude de l'utilisation de la figure de Lilith au XIX<sup>e</sup> siècle, voir également Sidney D. Braun, « Lilith : her Literary Portrait, Symbolism, and Significance », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 11, n<sup>os</sup> 1-2 (automne-hiver 1982-1983), p. 135-153.

<sup>40</sup> La « femme idéale » dont il est question ici, c'est la femme-statue précédemment décrite : il s'agit d'un objet de vénération sans volonté personnelle. Selon nous, Clotilde, la nièce du docteur Pascal, représente parfaitement ce pôle, elle en est même le parangon. Elle voue d'ailleurs un culte sans borne à la religion, est entièrement dévouée à son oncle (qui incarne l'autorité masculine) et, comble de tout, donnera naissance à l'enfant perpétuant la race ! Émile Zola, *Le Docteur Pascal*.

<sup>41</sup> Avec le chapitre « La Figure de Lilith dans le roman d'entre-deux-guerres », Jean de Palacio se penche sur la célébrité et la pérennité du mythe de Lilith au-delà de la période fin-de-siècle. Dans *op. cit.*, p. 138-149.



elle fera même construire, en guise de décoration pour son lit, une « statuette d'argent » à son effigie, ce qui la fait « pâlir de plaisir<sup>42</sup>. » (*N*, p. 422.) Nana règnera ainsi sur sa couche, idole sacrée, déesse de la volupté.

Le comte Muffat sera celui pour qui le rapport avec Nana revêtira le plus les accents du culte. Ceci n'a rien d'anodin : dans *Nana*, le comte est le dernier bastion de l'aristocratie et il est, avant sa rencontre avec Nana, d'une dévotion exemplaire. Or, face à la courtisane, il transpose l'objet de son culte en la personne de Nana, « les anciennes épouvantes dévotes [...] tourn[ent] [...] en une soif de bestialité » (*N*, p. 446), et il ressent les mêmes extases devant elle que devant une apparition de Dieu :

Lui, dévot, habitué aux extases des chapelles riches, retrouvait exactement ses sensations de croyant, lorsque, agenouillé sous un vitrail, il succombait à l'ivresse des orgues et des encensoirs. La femme le possédait avec le despotisme jaloux d'un Dieu de colère, le terrifiant, lui donnant des secondes de joies aiguës comme des spasmes, pour des heures d'affreux tourments, des visions d'enfer et d'éternels supplices. (*N*, p. 444.)

Les détails du texte sont nombreux à nous entraîner sur cette piste. Par exemple, lorsque la jeune femme essaie de chasser le comte de sa couche, « il joi[nt] les mains » (*N*, p. 241), en guise de prière envers cette déesse. Ainsi, le comte Muffat remplace, en quelque sorte, le culte religieux par le culte – tout aussi religieux – de Nana.

Dans cet ordre d'idées, lorsqu'il tentera de se dégager de Nana, Muffat recourra à la religion, comme seule porte de sortie, comme issue ultime, comme seule façon d'expier ses fautes :

C'était une tendresse [envers Nana] élargie au-delà des sens, jusqu'au sentiment pur, une affection inquiète, jalouse du passé, rêvant parfois de rédemption, de pardon reçu, tous deux [Nana et Muffat] agenouillés devant Dieu le Père. Chaque jour, la religion le reprenait davantage. Il pratiquait de nouveau, se confessait et communiait, [...] doublant de ses remords les joies du péché et de la pénitence. [...] il s'était fait une habitude de cette damnation quotidienne, qu'il rachetait par des élans de foi, pleins d'une humilité dévote. (*N*, p. 431.)

À la fin du récit, le comte Muffat, dévasté d'avoir trouvé le marquis de Chouard dans les bras de Nana, implorera l'aide de Dieu dans une tirade délirante d'un pathétique navrant : « Oh ! venez à moi, mon Dieu ! secourez-moi, faites-moi mourir plutôt !... Oh ! [...] C'est fini ! prenez-moi, emportez-moi, que je ne voie plus, que je ne sente plus... Oh ! je vous appartiens, mon Dieu ! Notre Père qui êtes au ciel... » (*N*, p. 449.) À défaut de Dieu lui-même, ce sera M. Venot, « marguillier à la Madeleine » (*N*, p. 86), qui viendra au secours du pauvre comte. Ce dernier « retomb[era] [alors] dans les stricts

<sup>42</sup> La *Sapho* de Daudet a elle aussi un buste à son effigie qui accentue son statut d'idole. Toutefois, ce buste étant reproduit à des centaines d'exemplaires, Sapho est en même temps banalisée, voire vulgarisée.

devoirs de la religion. » (*N*, p. 450.) Ainsi, qu'il s'en remette aux mains de la femme ou aux mains de Dieu, jamais le comte n'est maître de lui-même. Dans sa volonté de « rédemption », il « apparti[ent] tout entier » (*ibid.*) à M. Vénot, et ceci ne semble être qu'une autre forme de sa soumission : « Le ciel l'enlevait des mains de la femme pour le remettre aux bras mêmes de Dieu. C'était un prolongement religieux des voluptés de Nana, avec les balbutiements, les prières et les désespoirs, les humilités d'une créature écrasée sous la boue de son origine. » (*N*, p. 451.) Il y a donc une équivalence, dans *Nana*, entre le culte religieux et le culte vouée à la femme. Dans cet ordre d'idées, lorsque, à la fin du roman (avant la déchéance de la courtisane, quand elle est à son apogée), Nana « demeure[e] seule debout, au milieu des richesses entassées de son *hôtel*, avec un peuple d'hommes abattus à ses pieds » (*N*, p. 457, c'est nous qui soulignons), nous serions en droit de nous demander si ce n'est pas plutôt à l'*autel* – plutôt qu'à l'*hôtel* – qu'habite Nana...

Or, n'oublions pas que Nana représente le mal même, la pire dépravation, la déchéance de l'humanité. Nana est « le diable, avec ses rires, avec sa gorge et sa croupe, gonflées de vices » (*N*, p. 159). Nous voici donc en présence d'une Lilith dans un corps de Vénus, d'un diable capable de bouger « en vierge » (*N*, p. 189), d'une statue de marbre mue par les pires instincts.

Cette étude du religieux dans *Nana* nous éclaire sur plusieurs points. D'une part, et c'est évidence même, la Vénus fin-de-siècle ne ressemble en rien à cette statue chaste et immobile découverte en 1820, comme si Lilith avait décidé de s'approprier ce corps de pierre – et son pouvoir inhérent – pour accomplir sa mission de femme fatale. Mais, surtout, ceci nous indique que dans une société où toutes les valeurs associées à l'aristocratie perdent leur signification, l'objet de culte se déplace et se transmue en un « culte de la Femme ». En ce sens, le comte Muffat est fort représentatif de ce dilemme entre l'ancien et le nouveau, entre le « pur » et la dégénérescence : jusqu'à la fin, il s'accrochera à la religion, et les derniers soubresauts de son corps de mourant seront tout entier tournés vers Dieu.

### Conclusion

L'utilisation du « sacré » dans *Monsieur Vénus* et *La Marquise de Sade* nous renvoie en somme à plusieurs facteurs historiques, culturels, sociaux et religieux : la découverte de la Vénus de Milo et le glissement de l'objet de culte de l'icône religieuse vers l'œuvre d'art païenne ; la grande exploitation de l'idée même du Diable (donc

également du « Diable au féminin ») dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle ; le rejet de l'Église sous la Troisième République et le désarroi des Parisiens face à la prolifération des mythes et des tendances religieuses ; etc. Nous pouvons également retenir, de l'étude de ces deux romans rachildiens, que Raoule, en faisant de Jacques l'objet de son culte, sa « Vénus de Milo », propose un renversement plus considérable dans les clichés de l'époque ; tandis que Mary n'est, d'un point de vue strictement sacro-religieux, qu'un autre avatar des Lilith fin-de-siècle. Reste que, répétons-le, le personnage de Mary apporte ceci de nouveau au lieu commun : intentionnée, elle revendique la responsabilité de ses actes, au contraire de Nana, « involontaire » et « inconsciente » (*N*, p. 446-447).

Toutefois, beaucoup plus important pour notre propos est que Raoule et Mary rejettent les principes d'une institution religieuse devenue caduque en cette fin-de-siècle, s'approprient le sacré, en dérèglent les fondements et en font l'outil ou l'expression de leur « vice ». Cette attitude littéraire est tout à fait dans l'air du temps décadent, à cette époque où « contestée, raillée, rejetée comme principe de certitude, la religion devient une source où s'abreuve l'imagination fin de siècle<sup>43</sup>. » Les écrivains décadents « se saisi[ssent] [alors] des grands mythes [fondateurs] pour en détourner le sens<sup>44</sup> ». Ce traitement du religieux ne relève donc pas d'un simple contexte littéraire ou historique : cela s'inscrit également dans une volonté des écrivains de rejeter, de déstabiliser, de fragiliser, toute forme de certitudes issues d'un monde dépassé, au sein d'une société décadente en mutation et en perte de repères.

---

<sup>43</sup> Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 244.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 264.

## CONCLUSION

Qu'il apparaisse, à travers l'écriture d'écrivains décadents, sous la forme d'une goule, d'une bête, d'une plante ou d'une statue grecque, le personnage féminin fin-de-siècle est fait « autre », ce qui lui permet d'accomplir sa funeste mission. Il s'agit d'une complexe construction, tissée de métaphores habilement filées, qui rend compte de la « femme fatale » et de son pouvoir destructeur. Ainsi, c'est par une « sortie de soi » que cette créature féminine, devenue monstre, arrive à bâtir son empire. Dans la littérature fin-de-siècle, les exemples de ces personnages abondent, et les femmes fatales que nous avons retenues pour les fins de cette étude ne constituent qu'un bien maigre échantillon de toute cette communauté féminine. Par exemple, *Nana*, un roman zolien n'appartenant pas, en théorie, au courant décadent, recourt aux mêmes métaphores pour traduire la puissance de la courtisane éponyme. Cette représentation de la femme *métaphorisée*, de l'Autre, est à ce point ancrée dans les mentalités fin-de-siècle que, même dans un roman en apparence sans personnages féminins (*À rebours* de Huysmans), la femme apparaît à travers un prisme impressionnant de symboles, de comparaisons, d'images : non seulement est-elle ainsi omniprésente dans le discours et le délire de des Esseintes, mais elle est également *dangereuse* pour cet esthète aux prises avec de profonds troubles psycho-hallucinatoires. Ces deux exemples illustrent assez bien la force et la vaste emprise de la figure de la femme fatale dans l'imaginaire de l'époque. Au fil de nos lectures, de nos découvertes et de nos analyses, nous avons donc pu dresser cette toile de fond de la représentation du féminin à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : les douces Coralie et Fleur-de-Marie se font de plus en plus rares, et cèdent la place à leurs consœurs vampires, lionnes, plantes carnivores et « Lilith ».

### **Rachilde la décadente**

Rachilde est une écrivaine bien de son époque. Se déclarant « homme de lettres », elle se fraye habilement un chemin parmi les Huysmans, Lorrain et Barrès de son temps. Du moins, c'est ce que nous avons pu observer en ce qui a trait à sa représentation du personnage féminin. Là où Rachilde s'inscrit dans un groupe d'écrivains de la fin du siècle, Raoule et Mary s'inscrivent dans la lignée des Clara, Nana et d'autres « Ève » de l'époque. De la même façon que pour leurs consœurs, une série de transgressions leur fournit des

outils pour élever une sorte d'empire féminin qui sera fatal à leurs homologues masculins. Ces femmes participent toutes d'une même communauté.

Ces clichés – car il s'agit bien ici de clichés : la femme-bête, le pistil gorgé de pollen, etc. –, nous l'avons vu, ne sont pas que pures élucubrations de l'esprit écrivain fin-de-siècle. Ils relèvent d'un discours ambiant, social<sup>1</sup>, beaucoup plus complexe, réitéré à la fois par les scientifiques (Krafft-Ebing, Icard, Weininger...), les phrénologues (Lombroso) ou les philosophes (Schopenhauer) du temps, descendants de Michelet ou fidèles disciples de Darwin, qui ont élaboré en théories – et du coup, cautionné – les fantasmes et névroses issus de l'imaginaire masculin décadent. Dans ce milieu propice à la circulation des idées qu'a été la société fin-de-siècle, les écrivains ont eu tôt fait de transposer en personnages les « cas » de la *Psychopathia sexualis*... Tout comme, inversement, l'homologue de Nana est photographiée et répertoriée par Lombroso<sup>2</sup>. La découverte médicale devient prémisse de roman, le comportement douteux d'une femme de papier se retrouve dans un ouvrage à la nomenclature on ne peut plus précise et à l'ambition on ne peut plus scientifique. Le « mythe » de l'hystérique ou de la nymphomane<sup>3</sup> sont d'excellents exemples d'un tel transfert d'idées entre la science et l'art : au XIX<sup>e</sup> siècle, impossible de déterminer s'il s'agit bien de troubles psycho-physiologiques ou de pures créations de l'esprit.

Ainsi, Rachilde est bel et bien, comme elle le fait d'ailleurs elle-même imprimer sur ses cartes de visite, un « homme de lettres » de son temps : elle reprend à son compte les cas de « viragos » ou d'hémophiles étudiés par Krafft-Ebing, et crée à son tour des Raoule et Mary fort inspirantes pour les penseurs du temps. La machine à clichés tourne rondement, elle est bien huilée, et Rachilde apparaît comme l'un de ses moteurs.

Pour les penseurs fin-de-siècle, leurs concitoyennes sont responsables de bien des maux ou des angoisses de l'époque. Dans un monde en profonde mutation, il est facile de rejeter sur les femmes la faute de changements qui font si peur. Tout particulièrement, nous avons vu que les revendications féministes pour l'accès à l'éducation et le contrôle des

<sup>1</sup> Nous renvoyons bien sûr au concept de « discours social » tel que le définit Marc Angenot.

<sup>2</sup> *La Femme criminelle et la prostituée* reproduit en effet les photographies de filles de joie. Lombroso aspire ainsi à dresser la liste de toutes les caractéristiques physiques composant la « physionomie » de la prostituée type.

<sup>3</sup> « Le terme nymphomane [...] montre bien comment fonctionne la recherche scientifique sur les caractéristiques inhérentes à la femme et comment elle découvre des faits : le désir masculin commence par créer l'image de la nymphe insatiable, puis les scientifiques y découvrent un fait médical. » Bram Dijkstra, *op. cit.*, p. 270.

naissances allaient créer, selon les hommes d'alors, des « non-femmes », des « anti-femmes ». Dans un contexte où pointe l'androgynie, où des « viragos » s'affichent et où les esthètes se féminisent, ce questionnement sur les genres est tout à fait dans l'air du temps. Qu'est-ce qu'une femme ? Quels sont les critères déterminant l'identité féminine ? Mais les angoisses débordent le strict cadre du genre sexuel : pour les esprits masculins, les « femmes qui savent » apparaissent bien dangereuses pour la Nation, qui voit sa démographie chuter rapidement, à une époque où on aurait pourtant bien besoin d'hommes, de futurs soldats, pour défendre la patrie. En d'autres termes, le sexe n'apparaît jamais seul, et renvoie toujours à des préoccupations sociales et politiques. Par ailleurs, les théories scientifiques issues des travaux de Darwin instaurent l'idée d'une femme biologiquement moins évoluée que l'homme, et les savants démontrent à forts coups de « cas répertoriés » combien la femme, naturellement portée par son désir de maternité, est une sorte d'« animal » constamment en rut, tentant à tout prix d'assouvir ses besoins charnels. Encore ici, cette vision de la femme aurait des incidences au-delà de la chambre à coucher : la femme nature empêcherait l'homme d'accéder à la transcendance, le tirant sans cesse vers le bas... C'est pourquoi elle ne devrait jamais contaminer les sphères « sérieuses » de la société, les sphères de l'esprit. Voilà comment on a trouvé une raison « scientifique » pour confiner les femmes aux fourneaux ! La « femme qui sait » deviendrait à ce moment encore plus dangereuse : elle utiliserait son savoir pour ralentir l'évolution de l'homme ! Nous voyons donc combien les conjectures de l'esprit masculin sont inter-reliées et, surtout, combien la femme ainsi imaginée apparaît comme une menace pour la société entière.

Cette névrose est tout à fait décelable dans les romans. Nana n'est pas seulement responsable de la chute du comte Muffat : corps putréfié et corrompu, elle est l'agent de la chute de l'Homme, de la chute de l'aristocratie, du déclin de la patrie<sup>4</sup> ; Clara n'est pas qu'une femme particulièrement avide de sensations fortes : elle est un microcosme de la société entière, avilie et dépravée. Particulièrement habiles à tisser des métaphores et des comparaisons, les écrivains fin-de-siècle réussissent, grâce à leur écriture fortement symbolique et « signifiante », à faire de ces femmes de papier les moteurs, les catalyseurs, de la décadence. En fait, l'analyse des romans pour cette présente étude confirme la théorie d'Angenot : si « les textes qui thématissent la sexualité n'opèrent qu'en la reliant à d'autres

<sup>4</sup> Pour Angenot, « la Putain est muée en *synecdoque de la société moderne* ». À une époque où « la *doxa* dominante voit la société [...] comme désagrégée, décomposée[,] la prostituée donne une figure littéraire à

objets doxiques, par métaphore ou par contiguïté<sup>5</sup> », il en est tout autant pour le texte littéraire<sup>6</sup>, qui n'est par ailleurs, d'un point de vue strictement angenotien, qu'un maillon – ni plus ni moins – dans le discours social.

Encore ici, les romans de Rachilde fonctionnent de la même façon que ceux de ses confrères. Nous avons vu combien les « transgressions », les « déviances » de Raoule et de Mary se liaient – soit par le contenu de l'intrigue soit textuellement – à des transformations ou à des événements sociaux qui débordaient largement de la sphère du privé, qu'il s'agisse du bouleversement de la pyramide sociale dans *Monsieur Vénus*, ou encore de la guerre franco-prussienne dans *La Marquise de Sade*. Le tout porté par une même volonté féminine : celle de ne pas avoir d'enfants, celle de « savoir ». En ce sens, les romans de Rachilde, à l'instar de ceux de ses confrères, utilisent et reconduisent le cliché, les *topoi* – pour reprendre la nomenclature aristotélicienne.

### **Rachilde : homme de lettres ou femme de lettres ?**

Reste que Rachilde fait de la littérature ; et que la littérature ne reconduit jamais tels quels les clichés. Nous croyons fermement, et sur ce point particulier nous sommes en désaccord avec les travaux d'Angenot, à une certaine spécificité du fait littéraire. L'auteur conclut *Le Cru et le faisandé* avec le constat que

le roman [qui se veut novateur] ne parvient pas mieux, avec des moyens expressifs tout différents [que ceux des genres de bas étage : la gaudriole, le libertinage suggestif et les rhétoriques de l'émoustillement], à défaire le nœud gordien des représentations [...] que lui impose la *doxa* dominante<sup>7</sup>.

Nous sommes convaincue au contraire que la littérature – et c'est là sa force – dispose de moyens propres pour critiquer l'hégémonie<sup>8</sup>. À ce point-ci de notre étude, nous nous permettons une petite dérogation au ton neutre prescrit par le genre académique : nous en appelons à l'affectivité que suscite chez nous la littérature et clamons bien fort que le texte littéraire a bien une valeur en soi, pris en-dehors et indépendamment du « social ». L'« œuvre d'art », et c'est là sa définition même, apparaît comme un habile et complexe

---

ces processus de décomposition et de putréfaction sociales. » *Le Cru et le faisandé : Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, p. 191. Souligné par l'auteur.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>6</sup> Par exemple, Angenot indique que dans *Le Mordu, mœurs littéraires*, roman de 1889 de Rachilde, « le sexuel, toujours dénoté comme psychopathologique, est la synecdoque obligée d'une société malade que l'auteresse [*sic*] s'efforce de figurer dans toute sa moderne complexité ». *Ibid.*, p. 153.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 178. Souligné par l'auteur.

<sup>8</sup> L'ironie est l'un d'entre eux.

tissage de *topoi*, de représentations de la *doxa* dominante – certes –, mais aussi – et surtout – de nouveauté, d'éléments de dissidence, de *point de vue* personnel<sup>9</sup>.

Le personnage féminin – puisqu'il s'agit ici de notre objet – est lui-même, à l'instar de l'œuvre dont il est issu, un lieu où se croisent tous ces éléments anciens et nouveaux, sociaux et individuels. Oui, Raoule et Mary nourrissent de multiples déviances, qui font d'elles de vraies monstres. Oui, elles sont réellement *fatales* à leurs congénères. Oui, elles portent le lourd fardeau des changements sociaux responsables de l'insécurité – voire de la névrose – des pessimistes face au nouveau siècle se profilant à l'horizon. Mais, dans *Monsieur Vénus* et *La Marquise de Sade*, tout ceci sert d'abord et avant tout un *projet individuel*. Encore plus que par leurs pulsions incontrôlables, ces héroïnes rachildiennes sont mues par une intentionnalité qui les distingue de leurs consœurs. Raoule et Mary ont chacune un projet, et elles posent, en toute connaissance de cause, les gestes pour le mener à bien. Voilà ce qui les différencie des Nana et Clara. Affranchies des limites de leurs sœurs de papier, Raoule et Mary passent à la position de *sujet*, se libérant du rôle d'*objet* dans lequel sont confinées les écervelées et irresponsables de la trempe de Nana. Par surcroît, Raoule et Mary font même subir aux hommes qui les entourent une véritable féminisation : elles les amènent à obéir eux-mêmes aux clichés – à la position de saignante, de la bête, etc. – traditionnellement, socialement et littérairement associés à la féminité. Nous avons d'ailleurs noté certaines déviations de l'auteure face au stéréotype : par exemple, dans le chapitre IV sur la botanique, nous avons vu comment, bien que l'écrivaine utilise le lieu commun, elle le revisite à sa façon, et en propose des variantes faisant de ses personnages des êtres souverains. Voilà comment Rachilde est de son temps : elle reconduit le *topos* ; voilà comment elle est une écrivaine : elle le travestit<sup>10</sup>. Malgré sa réutilisation de certains clichés, Rachilde fait donc un pas de plus que ses confrères masculins en créant des personnages résolument responsables de leur propre destin. En ce sens, et en dépit de sa volonté d'être un « homme de lettres », nous pouvons affirmer que Rachilde apporte sa pierre à l'édifice de l'écriture des femmes.

Toutefois, elle ne s'affranchit pas complètement de la représentation misogyne fin-de-siècle. Car, bien que Raoule et Mary se libèrent de cette position d'*objet* dont nous

<sup>9</sup> Là réside la différence fondamentale entre le texte littéraire et, par exemple, le livre de cuisine.

<sup>10</sup> Bien sûr, jamais nous n'affirmerions que les œuvres de Rachilde transgressent tout autant la *doxa* que celles à la forme esthétiquement plus novatrice, comme celles de Mallarmé ou de Lautréamont, par exemple.



avons déjà parlé, il n'en demeure pas moins qu'elles se font, elles aussi, *autres* par rapport à la *norme*, le masculin. Qu'elles utilisent délibérément cette altérité représente certes un geste responsable et, à sa manière, féministe. Mais nous sommes encore bien loin de l'idéal de Simone de Beauvoir – qui dénonce dans *Le Deuxième Sexe* le fait que la femme soit toujours vue et traitée en tant qu'*Autre*<sup>11</sup> – et des partisans de l'égalité des années 1950.

Par ailleurs, nous avons remarqué à plusieurs reprises dans cette étude que la mission rachildienne en était une, en partie, d'*inversion* : faire passer l'homme dans une position d'objet, de saignant, de bête égorgée, de fleur délicate « épuisée » à coups de griffes, d'idole, etc. Et, somme toute, ses héroïnes y réussissent plutôt bien. Mais ceci n'est pas suffisant pour totalement transcender le cliché. En dépit de leurs efforts, le lieu commun demeure : car si l'homme – Jacques ou Paul – saigne, s'animalise, se botanise, se « statue » à son tour, il est aussi, du coup, affaibli et féminisé ! À travers toutes ces inversions, le parallèle reste le même : le féminin est faible, corps, stigmatisé, objet, autre ; le masculin est force, esprit, souveraineté, sujet... Sauf que dans ces romans de Rachilde, le « féminin » est incarné par les personnages masculins ; et le « masculin », par les personnages féminins. Voilà un excellent exemple de ce que tentent de démontrer les *gender studies* : le genre tient plus de la construction sociale que du fait biologique<sup>12</sup>. Malheureusement, les cas de Raoule et de Mary donnent lieu à une bien piètre déconstruction des clichés et associations par rapport aux genres sexuels. Rachilde, dans *Monsieur Vénus* et *La Marquise de Sade*, met bien un miroir entre ses personnages féminins et masculins, mais ce miroir n'est pas déformant, ni concave ni convexe.

Reste que le miroir pivote, permettant à l'objet du regard – traditionnellement la femme – de devenir sujet du regard – une position à l'époque réservée à l'homme. L'être

<sup>11</sup> Simone de Beauvoir consacre en effet son *Deuxième sexe* à essayer de comprendre « pourquoi la femme est l'Autre ». *Le Deuxième Sexe : I. Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / essais », 1986 [1949], p. 71. Dans la partie « Mythes », elle conclut, après l'étude de la femme chez Montherlant, Lawrence, Claudel, Breton et Stendhal, qu'il importe peu que ces écrivains entretiennent une image réductrice ou idéaliste de la femme : ils la voient toujours comme l'*Autre*, l'*Autre* qui peut les révéler à eux-mêmes, dans leur but de transcendance. *Ibid.*, p. 394. Raoule et Mary, loin de s'en affranchir, se réclament elles-mêmes de ce statut d'« Autre ».

<sup>12</sup> Voir Elaine Showalter, *op. cit.* Joan Wallach Scott utilise elle aussi le *gender* comme catégorie d'analyse et, à l'instar de sa collègue américaine, insiste sur la définition « sociale » du genre sexuel : « *In its most recent usage, "gender" seems to have first appeared among American feminists who wanted to insist on the fundamentally social quality of distinctions based on sex.* » Joan Wallach Scott, « Gender : A Useful Category of Historical Analysis », dans *Feminism and History*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Oxford Readings in Feminism », 1996, p. 153. Cet essai a d'abord été préparé pour le « meeting of the American

« regardé » devient l'être « regardant ». Pour Raoule et Mary, cette « prise de regard » équivaut à la « prise de plume » que se permet Rachilde : dans tous les cas, il s'agit d'une « prise de parole » toute féminine (en dépit du statut d'« homme de lettres » que revendiquait Rachilde). En prenant la plume, Rachilde, à l'instar de ses personnages, s'inscrit en tant que *sujet*, en tant qu'être *regardant*. Et, pour reprendre les catégories de Christine Planté<sup>13</sup>, elle sort de la sphère du *privé* (la maison, la domesticité : réservées aux femmes) pour investir la sphère du *public* (le monde des lettres, de l'esprit : réservé aux hommes). Déjà là, il s'agit d'un affranchissement majeur pour la jeune Rachilde.

Mais allons plus loin : si dans ses romans, Rachilde trouble les catégories aristocratie / roture, féminin / masculin, sa prise de parole permet également de brouiller la frontière entre *privé* et *public*. En fait, la principale révolution que propose Rachilde est de transposer dans la sphère du privé – à l'échelle de la vie de Raoule et de Mary – une violence ou une confusion qui, à l'époque, relève du public. Pour une *femme* qui écrit au XIX<sup>e</sup> siècle, ceci constitue un tour de force. En effet, Planté indique que « l'énumération de ce que recouvre le [...] genre *public*, est aussi celle des domaines interdits aux femmes : religion, histoire, politique [...] »<sup>14</sup> » Confinées à l'intimité, les femmes du XIX<sup>e</sup> siècle portées vers l'écriture se voient alors reléguées à des « sous-genres privés », comme l'épanchement autobiographique, l'écrit épistolaire, etc. « [L]es genres véritablement féminins devront [...] relever du privé, de l'intime<sup>15</sup> », écrit Planté au sujet de la seule voie d'écriture alors permise aux femmes. Or, Rachilde se permet une double transgression : non seulement elle écrit, mais elle touche au *public* ! Elle le fait toutefois en transposant, dans le destin *privé* de personnages *féminins*, dans le *roman* (genre féminin par excellence, sorte d'« autobiographie déguisée<sup>16</sup> »), des thèmes relevant de la sphère « publique », chasse gardée de l'homme. Rachilde adopte bien un genre féminin, mais elle s'affranchit de la domesticité, transgresse l'interdit, outrepassa la barrière des genres (littéraires et sexuels). Par surcroît, elle se taille une place de choix dans le monde des Lettres en tant qu'institution – répétons-le – publique. Là où ses personnages échouent à véritablement se libérer des modèles pré-établis par les hommes, la « femme de lettres », elle, réussit.

---

Historical Association », en décembre 1985, avant d'être publié en 1986 dans *American Historical Review*, puis en 1988 dans *Gender and the Politics of History*.

<sup>13</sup> *Op. cit.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 233.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Textes du XIX<sup>e</sup> siècle

#### 1.1 Corpus principal

RACHILDE. *Monsieur Vénus*, préf. de Maurice Barrès, Paris, Flammarion, 1977 [1884].

*Id.* *La Marquise de Sade*, préf. d'Édith Silve, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1996 [1887].

#### 1.2 Autres œuvres littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle

##### Citées

BARBEY D'AUREVILLY, Jules. *Les Diaboliques*, éd. de Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2003 [1874].

BERTHEROY, Jean et al. *Romans fin-de-siècle : 1890-1900*, éd. de Guy Ducrey, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999.

DAUDET, Alphonse. *Sapho : Mœurs parisiennes*, Paris, Flammarion, coll. « Guillaume », s. d. [1884].

HUGO, Victor. *Les Misérables*, éd. préparée par Yves Gohin, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973, 1995 [1862], 2 vol.

HUYSMANS, Joris-Karl. *À rebours*, éd. de Pierre Waldner, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF », n° 298, 1978 [1884].

MIRBEAU, Octave. *Le Jardin des supplices*, éd. de Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1991 [1899].

LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, prés. par Hélène Zinck, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF », n° 1111, 2001 [1901].

RACHILDE. *La Tour d'amour*, Paris, Le Tout sur le Tout, 1980 [1899].

*Id.* *L'Animale*, préf. d'Édith Silve, Paris, Mercure de France, 1993 [1891-92].

ZOLA, Émile. *Œuvres complètes*, éd. préparée par Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1962-1969, vol. XII.

*Id.* *Nana*, éd. d'Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1977, 2002 [1880].

*Id. L'Assommoir*, préf. de Jean-Louis Bory, éd. établie par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1978 [1876-77].

*Id. La Faute de l'abbé Mouret*, préf. de Jean-Philippe Arrou-Vignot, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991 [1875].

*Id. Les Rougon-Macquart : Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, éd. de Colette Becker, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », vol. III, 1991-1993.

### Consultées

CHAMPSAUR, Félicien, *Dinah Samuel*, prés. par Jean de Palacio, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1999 [1882].

HUYSMANS, Joris-Karl. *En rade*, préf. de Jean Borie, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984 [1887].

MAUPASSANT, Guy de. *Bel-Ami*, Paris, Larousse, coll. « Petits classiques », 2001 [1885].

RACHILDE, *La Jongleuse*, prés. par Claude Dauphiné, Paris, Des Femmes, 1982 [1900].

SACHER-MASOCH, Léopold von. *La Vénus à la fourrure*, trad. de l'allemand par Aude Willm, dans Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch : Le Froid et le cruel*, Paris, Minuit, 1967 [1870], p. 117-248.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM. *L'Ève future*, éd. établie par Nadine Satiat, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF », n° 704, 1992 [1886].

ZOLA, Émile. *La Curée*, préf. de Jean Borie, éd. d'Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981 [1871-72].

*Id. Le Docteur Pascal*, éd. d'Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1993 [1893].

### 1.3 Autres textes du XIX<sup>e</sup> siècle

KRAFFT-EBING, Dr R. von. *Psychopathia sexualis : Études médico-légale avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle*, 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> éditions allemandes refondues par le Dr Albert Moll, trad. par René Lobstein, Paris, Payot, 1969 [1886].

LOMBROSO, Cesare et Guillaume Ferrerog. *La Femme criminelle et la prostituée*, trad. de l'italien par Louise Meille, prés. par Pierre Darmon, Grenoble, Jérôme Million, 1991 [1895].

MERCIER, Louis Sébastien. *Le Nouveau Paris*, éd. de Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994 [1799].

MICHELET, Jules. *L'Amour*, Vienne, Manz, s. d. [1858].

*Id. La Femme*, Paris, Calmann-Lévy, s. d. [1859].

SCHOPENHAUER. *Essai sur les femmes*, trad. de Jean Bourdeau, éd. préparée par Didier Raymond, Arles, Actes sud ; Montréal, Leméac, coll. « Babel », 1987 [1880].

## 2. Ouvrages et articles critiques

### 2.1 Cités

ANGENOT, Marc. *Le Cru et le faisandé : Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 17.

*Id. 1889 : Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989.

ARON, Jean-Paul et al. *Misérable et glorieuse la femme du XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, éd. Complexe, coll. « Historiques », 1984.

BARONIAN, Jean-Baptiste. « Rachilde ou l'amour monstre », *Magazine littéraire*, n° 288 (mai 1991), p. 42-46.

BEAUVOIR, Simone de. *Le Deuxième Sexe : I. Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / essais », 1986 [1949], vol. I.

BERTRAND, Jean-Pierre et al. *Le Roman célibataire : D'À rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996.

BESNARD-COURSODON, Micheline. « Monsieur Vénus, Madame Adonis : Sexe et discours », *Littérature*, n° 54 (mai 1984), p. 121-127.

CORBIN, Alain. *Les Filles de noce : Misère sexuelle et prostitution (19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Aubier Montaigne, 1978.

DAUPHINÉ, Claude. « Rachilde et Colette : de l'animal aux Belles Lettres », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2 (1989), p. 204-210.

*Id. Rachilde*, Paris, Mercure de France, coll. « Ivoire », 1991.

DIJKSTRA, Bram. *Les Idoles de la perversité : Figures de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, trad. par Josée Kamoun, Paris, Seuil, 1992.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. « Fin de siècle : portrait de femme fatale en vampire », *Littératures*, n° 26 (printemps 1992), p. 41-57.

- Id.* *Cette femme qu'ils disent fatale : Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I : La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 248, 1976.
- FRAISSE, Geneviève et Michelle PERROT (dir.). *Histoire des femmes en Occident : IV. Le XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Georges Duby et de Michelle Perrot, Paris, Plon, coll. « Tempus », 2002, vol. IV.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. « Rachilde : allégories de la guerre », *Romantisme*, n° 85 (1994), p. 5-18.
- HAVERCROFT, Barbara. « Transmission et travestissement : l'entre-genre et le sujet en chiasme dans *Monsieur Vénus* de Rachilde », *Protée*, vol. 20, n° 1 (hiver 1992), p. 49-55.
- LUKACHER, Maryline. « Mademoiselle Baudelaire : Rachilde ou le féminin au masculin », *Nineteenth-Century French studies*, vol. 20, n°s 3-4 (1992), p. 452-465.
- MATHIÈRE, Catherine. « Mythe et réalité : les origines du vampire », *Littératures*, n° 26 (printemps 1992), p. 9-23.
- MATLOCK, Jann. *Scenes of Seduction : Prostitution, Hysteria, and Reading Difference in Nineteenth-Century France*, New York, Columbia University Press, 1994.
- OLRIK, Hilde. « La théorie de l'imprégnation », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 15, n°s 1-2 (1986-1987), p. 128-140.
- PALACIO, Jean de. *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, coll. « Noire », 1994.
- PLANTÉ, Christine. *La Petite Sœur de Balzac : Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 1989.
- Id.* « "Les petites filles ne mangent pas de viande" : Tuer, saigner, dévorer dans *La Marquise de Sade* de Rachilde (1887) », dans *Corps / décors : Femmes, orgie, parodie*, sous la direction de Catherine Nesci, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 119-132.
- PRAZ, Mario. *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle : Le Romantisme noir*, trad. par Constance Thompson Pasquali, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998.
- PRZYBOŚ, Julia. *Zoom sur les décadents*, Paris, José Corti, 2002.
- RONVIN, Francis. *La Grève des ventres : Propagande néo-malthusienne et baisse de la natalité française (XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Aubier Montaigne, coll. « Historique », 1980.

- ROUSSEAU, Vanessa. « Lilith : une androgynie oubliée », *Archives de Sciences sociales des religions*, 123 (juillet-septembre 2003), p. 61-75.
- SHOWALTER, Elaine (éd.). *Speaking of Gender*, New York et Londres, Routledge, Chapman and Hall, 1989.
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *La Tentation du livre sur rien : Naturalisme et décadence*, préf. de Jean de Palacio, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1994.
- WALD LASOWSKI, Patrick. *Syphilis : Essai sur la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1982.
- WALLACH SCOTT, Joan (éd.). *Feminism and History*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Oxford Readings in Feminism », 1996.

## 2.2 Consultés

- AMBROSI, Christian et Arlette AMBROSI. *La France de 1870 à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « U », n° 249, Série « Un siècle d'histoire », 1997.
- BADOU, Gérard. *L'Énigme de la Vénus Hottentote*, Paris, JC Lattès, 2000.
- BRAUN, Sidney D. « Lilith : Her Literary Portrait, Symbolism, and Significance », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 11, n°s 1-2 (automne-hiver 1982-1983), p. 135-153.
- CABANÈS, Jean-Louis, « Invention(s) de la syphilis », *Romantisme*, n° 94 (1996), p. 89-109, 148-149.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, « Marginal Canons : Rewriting the Erotic », *Yale French Studies*, n° 75 (1988), p. 112-128.
- GIRAUD, Robert. *Faune et flore argotique*, Paris, Le Dilettante, 1993, vol. II, p. 48.
- HAWTHORNE, Melanie C. « Monsieur Vénus : A Critique of Gender Roles », *Nineteenth-Century French studies*, vol. 16, n°s 1-2 (1987-1988), p. 162-179.
- Id.* « The Social Construction of Sexuality in Three Novels by Rachilde », dans PAULSON, William (éd. et introd.), *Les Genres de l'hénaurme siècle*, Papers from the Fourteenth Annual Colloquium in Nineteenth Century French Studies, Ann Arbor, University of Michigan, Department of Romance Languages, 1989, p. 49-59.
- MARQUÈZE-POUEY, Louis. *Le Mouvement décadent en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1986.

- McLENDON, Will L. « Rachilde : *Fin-de-siecle* Perspective on Perversities », dans *Modernity and Revolution in Late Nineteenth-Century France*, sous la direction de Barbara T. Cooper et de Mary Donaldson-Evans, Newark et London, University of Delaware Press, Associated UP, 1992, p. 52-61.
- NEWTON, Joy. « More about Eve : Aspects of the *femme fatale* in Literature and Art in 19<sup>th</sup> Century France », *Essays in French Literature*, 28 (novembre 1991), p. 23-35.
- PALACIO, Jean de. *Figures et formes de la décadence. Deuxième série*, Paris, Séguier, 2000.
- PLOYE, Catherine. « “Questions brûlantes :” Rachilde, l’affaire Douglas et les mouvements féministes », *Nineteenth-Century French studies*, vol. 22, n<sup>os</sup> 1-2 (1993-1994), p. 195-207.
- ZIEGLER, Robert. « Rachilde and “l’amour compliqué” », *Atlantis : A Women’s Studies Journal / Revue d’Études sur la Femme*, vol. 11, n<sup>o</sup> 2 (printemps 1986), p. 115-124.